

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



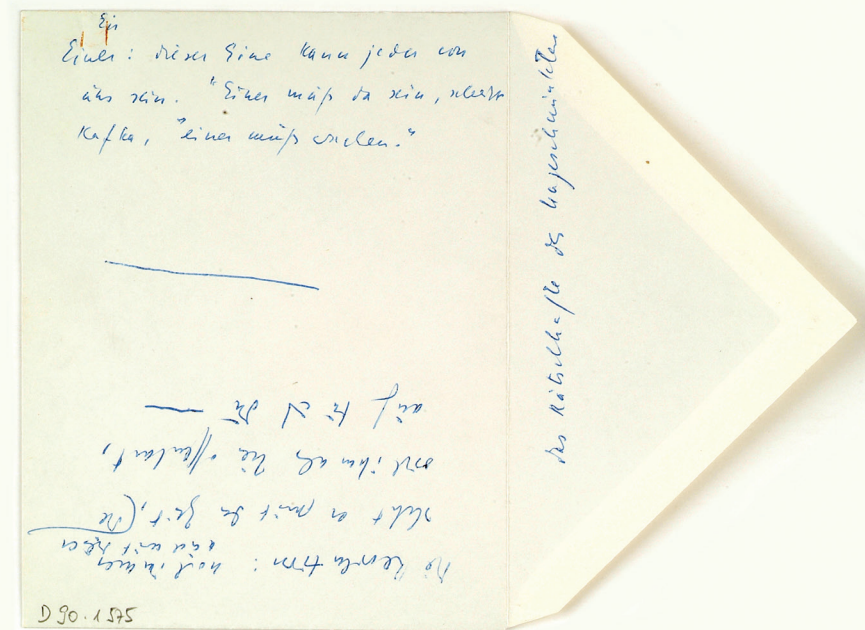
SANDRO ZANETTI

CELANS LANZEN

SANDRO ZANETTI

CELANS LANZEN

ENTWÜRFE, SPITZEN, WORTKÖRPER



DENKT KUNST
DIAPHANES

Celans Lanzen

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. Vergewenwärtigt 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*.

Anfangen

Celans Reflexionen über mögliche Anfänge und Neuanfänge der Dichtung – Anfänge eines Dialogs etwa, den Gedichte eröffnen können – werfen schreibpraktisch die Frage auf, ab wann, von welchem Anfangsmoment an man überhaupt von einem ›Gedicht‹ sprechen kann.¹ Wo beginnt der Anfang? Der Anfang eines *Textes* jedenfalls – räumlich verstanden: als erster Buchstabe, als erstes Wort oder als erste Wortfolge, vielleicht auch als erster Leerraum davor – muss nicht mit der Stelle zusammenfallen, an der das *Schreiben* an einem Text oder gar der erste Impuls zum Schreiben eingesetzt hat. Der Anfang eines Textes kann auch – und vermutlich ist das sogar die Regel – nachträglich zum Anfang gemacht worden sein und somit nachträglich erst seine Stelle zugewiesen bekommen haben. Jede Spur des Schreibens an einem Text kann diesen modifizieren, zu Verschiebungen und Verwerfungen führen.

Wie auch immer es sich allerdings verhält: Sowohl der Textanfang als auch der Anfang des Schreibens *an* einem Text – nun zeitlich verstanden – werden erst dann genauer bestimmbar, wenn der Text entweder schon abgeschlossen oder doch zumindest bereits fortgeschritten ist und somit der nachträglich bestimmte Anfang überhaupt erst zum Anfang *von etwas* geworden sein kann. Das bringt die Paradoxie mit sich, dass Anfänge kaum je ›von Anfang an‹ feststehen, sondern rückwärts festgelegt werden, jedenfalls rückwärts erst eine Bestimmung *als* Anfang *von etwas* erhalten können.

Die Markierung eines Anfangs setzt, auch wenn sie im Schreiben vorgenommen wird, ein Lesen voraus: ein Lesen, das gegenüber dem Geschriebenen grundsätzlich verspätet ist, in seiner Verspätung aber zugleich jene Distanz öffnet, die eine Situierung

1 Das vorliegende Kapitel erschien zuerst als Aufsatz mit dem Titel »Wo beginnt der Anfang? Lektürenotizen – erste Gedichtentwürfe bei Paul Celan«, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees und Michael Schläfli (Hrsg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink 2009 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 11), 215–235. Für die vorliegende Publikation wurde der Text überarbeitet und erweitert. Mit freundlicher Genehmigung: © 2009 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe.

des Geschriebenen in einem größeren Kontext und somit auch eine Definition des Geschriebenen – etwa als Text mit einem Anfang und mit einem Ende oder, je nachdem, auch mit offenen Rändern – ermöglicht. Die Bestimmung eines Anfangs im Moment des Lesens ist allerdings kein leichtes Unterfangen. Dies deshalb nicht, weil es einen solchen Anfang schlicht nicht *von sich aus* gibt, sondern eben nur als Mutmaßung oder Festlegung eines später Dazugekommenen.² Das gilt selbst für den Autor.³

In einer Notiz aus dem Umkreis der *Meridian*-Rede sieht Celan sich selbst – nicht nur (aber doch auch) gegenüber seinen eigenen Gedichten, sondern gegenüber Gedichten überhaupt – in die Position des ›Dazukommenden‹ versetzt. Gedichte ›beginnen‹ demnach bereits *vor* der »Niederschrift«: »Gedichte, das sind nicht erst Niederschriften, beginnen nicht erst bei ihrer Niederschrift; es sind Geschenke an die Aufmerksamen.«⁴ Sind Gedichte jedoch einmal da, ›niedergeschrieben‹, dann können sie Celan zufolge wiederum verschiedene Anfänge haben. In einem Gespräch mit Dietlind Meinecke soll Celan einmal gesagt haben, »ein Gedicht könne aus lauter ersten Zeilen bestehen, es könnte in der zwölften Zeile beginnen«.⁵ Diese Aussage trägt dem Umstand Rechnung, dass es den Anfang eines Textes nicht im Singular gibt, sondern nur als einen Plural von Möglichkeiten, von möglichen Anfängen.⁶ Wirklichkeit

2 Um die Paradoxie zuzuspitzen: Der Anfang eines Textes beginnt damit, dass jemand anfängt, einen Anfang – oder Anfänge – zu *setzen*. Editoren – auch Autoren als Editoren – wissen um die Probleme der Grenzziehung, die ein solches Setzen eines Anfangs – oder von Anfängen – impliziert. Zwar steht außer Zweifel, dass es Texte gibt, die einen klaren Einsatz, einen deutlich markierten Anfang haben. Aber auch dieser Anfang muss, irgendwann einmal, von jemandem *als* Anfang bestimmt und gesetzt worden sein.

3 Zumindest gilt dies für den Fall, dass der Autor die Initialzündungen zu einem Roman, einem Stück, einem Gedicht oder einer Reportage nicht als Ursprungsmythos erzählen möchte. Aber auch ein solcher Mythos wäre, so sehr er im Einzelfall eine Berechtigung in der Sache haben mag, in jedem Fall eine nachträgliche Konstruktion. Denn auch er müsste erst einmal erzählt werden und bliebe also gegenüber dem erzählten Ursprung stets verspätet.

4 *Meridian*, TCA, [Nr. 32/74] 63. Darauf folgen die Sätze, die Celan dann praktisch unverändert in die Endfassung der *Meridian*-Rede aufnehmen wird: »Aufmerksamkeit, das ist, ich zitiere hier ein Wort von Malebranche – ich zitiere es nach dem [...] Kafka-Aufsatz von Walter Benjamin –, Aufmerksamkeit, das ist die natürliche Frömmigkeit der Seele.« Ebd. – vgl. GW 3, 198.

5 Zitiert nach: Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, 48.

6 Aus der methodologischen Schwierigkeit, Anfänge überhaupt – auf der Ebene der Produktion ebenso wie auf der Ebene der Textualität – zu behaupten, schlägt

gewinnt ein Anfang – oder gewinnen Anfänge – nur in einem Akt der Bezugnahme, im situierenden Lesen etwa, so wie es auch beim Schreiben, in der Ausrichtung und Einrichtung eines Textes auf eine gegebenenfalls ganz bestimmte Lesbarkeit hin, zum Zuge kommt. Nur entzieht sich der Aktcharakter, sobald man es nicht mehr mit dem Schreibprozess, sondern schlicht mit Geschriebenem zu tun hat, wieder in den Modus der Möglichkeit.

Dieser Modus freilich kann mehr oder weniger stark markiert sein und in seinen stärkeren Varianten dazu anregen, im Lesen zu ganz bestimmten Aktualisierungen zu gelangen, auch zu bestimmten Aktualisierungen von Momenten, die als Anfangsmomente – des Textes, der Bezugnahme auf einen Leser, der in einem Text geführten Auseinandersetzung mit einem bestimmten Thema etc. – gekennzeichnet sind. Auch wenn die räumliche Kodierung des Anfangs im Sinne der Leserichtung ihren kulturell gefestigten Ort hat – in den meisten indogermanischen Sprachen liegt dieser Ort oben links auf einer Seite, auf der jeweils obersten Seite eines Buches oder eines Konvoluts –, so weist doch die Frage, wo ein Text beginnt, wo er mit etwas Bestimmtem beginnt (aber mit was genau?), über diese räumliche Kodierung der Leserichtung hinaus.

Celans Antwort auf die Frage nach dem Anfang eines Gedichtes – »ein Gedicht könne aus lauter ersten Zeilen bestehen, es könnte in der zwölften Zeile beginnen« – scheut nicht den Konflikt mit der Vorstellung, der Anfang eines Gedichtes liege jeweils »oben links«. Nun ist es zwar Celan nicht – wie etwa Mallarmé in seinem *Coup de dés* – darum zu tun, die Gliederung einer Seite einer grundsätzlichen, die optische Dimension von Lesegewohnheiten in Frage stellenden Kritik zu unterziehen.⁷ Wohl aber zielt sein Projekt mit dem Namen »Dichtung« insgesamt darauf ab, den Beginn einer Fragestellung, die *Motivation* zu einem Gedankengang, die *Provokation* einer Frage, das *Wecken* einer Erinnerung oder schlicht die *Eröffnung* eines Dialogs – in all diesen Fällen han-

die Intertextualitätstheorie Kapital, indem sie die Aufmerksamkeit – gegen die Privilegierung von Ursprungsszenarien (gegen Einflusstheoreme etc.) – auf die je spezifische Logik der *Verbindung* zwischen Texten und ihren intertextuellen Korrelaten lenkt.

7 Obschon (oder gerade in dem Maße, wie) Celan Zeilenumbrüche, auch Leerzeilen und Satzzeichen sehr gezielt einsetzt, bleibt er dem traditionellen Modell von Zeile (Vers) und Strophe durchgängig verpflichtet.

delt es sich um Anfänge – gerade dort immer wieder von Neuem und in unterschiedlichen Konstellationen zu erproben, wo die Rede von einem kontinuierlichen Fortgang, von Entwicklung und Fortschritt insgesamt nicht mehr trägt.

Dabei bildet Celans Beharren auf Anfänglichkeit keineswegs einen Widerspruch zum ebenso manifesten Beharren auf der Endlichkeit dessen, womit er sich beschäftigt. Vielmehr ist es gerade die Endlichkeit, die in den traumatisch wiederkehrenden Spuren von Tod und Vernichtung in Celans Texten den unsicheren Beweggrund für das Begehren bildet, wenn möglich mit jeder Zeile eines Gedichtes noch einmal anfangen zu können, aber so, dass ein jeder Anfang nicht etwa dazu da ist, die Spuren der Vergangenheit zu tilgen, sondern dazu, sie wachzuhalten, und zwar im Hinblick auf das, was *noch nicht* gesagt ist – und also, immer wieder von Neuem und anders, eines Anfangs, eines Anfangens *bedarf*. Deshalb stehen die Anfänge bei Celan im Plural – oder enthalten zumindest die Möglichkeit oder gar die Forderung eines Plurals (allerdings eines Plurals von Singularitäten, so schwierig ein solcher Plural zu denken ist).

Wie noch zu zeigen sein wird, hat Celan es beim Schreiben seiner Gedichte tatsächlich darauf angelegt, die Momente des Anfangs, des Anfangens zu erforschen, auszuloten, mit ihnen zu arbeiten. Gegenüber dem zu Beginn hier skizzierten Konzept eines Anfangs als eines Anfangs *von etwas*, der prinzipiell nur rückwärts festgelegt werden kann, dann nämlich, wenn ein solches Etwas bereits Kontur gewonnen hat, geht es in Celans Insistieren auf Anfänglichkeit noch um etwas anderes. In Analogie zu Roland Barthes' Unterscheidung zwischen einem transitiven Schreiben – Briefeschreiben, Rezensionenschreiben, Bücherschreiben etc., also *Etwas*-Schreiben – und einem von Barthes für die literarische Moderne als typisch erachteten intransitiven Schreiben – ohne Telos in einem vorherbestimmten Objekt oder Genre – kann man zwischen einem transitiven und einem intransitiven Anfangen unterscheiden.⁸

8 Vgl. Barthes, »Écrire, verbe intransitif«. Gewiss wird auch beim intransitiven Schreiben *etwas* geschrieben, aber das Begehren ist beim intransitiven Schreiben nicht auf dieses Etwas gerichtet, sondern auf die Prozessualität des Schreibens, den Akt und das Ereignis des Schreibens.

Bei letzterem geht es um ein Anfangen, das nicht darauf aus ist, *etwas* anzufangen, etwas *Bestimmtes* anzufangen, sondern um ein Anfangen, ohne dass bereits gesagt werden könnte, wo es hingeht – oder hingehen soll. Ein solches Anfangen ist geprägt von Momenten des Zögerns und Innehaltens, des Wartens und tastenden Versuchens, und Celan selbst jedenfalls scheint davon ausgegangen zu sein, dass diese Momente in einem Gedicht besser zur Geltung kommen können als in einer Erzählung etwa, in einer Geschichte oder in einem Roman. »Diese Lyriker!«, so kommentierte er einmal selbstironisch seine eigene umständliche, immer wieder von Neuem ansetzende Antwort auf eine Schriftsteller-Umfrage der Pariser Librairie Flinker im Jahr 1958: »Diese Lyriker! Letzten Endes muss man ihnen denn doch wünschen, dass sie eines Tages einen richtigen Roman zu Papier bringen.«⁹

Die von Celan gegen den Roman gesetzte Umständlichkeit des Gedichts – und des Lyrikers (und seiner Aussagen über oder zur Dichtung...) – verbindet sich mit dem Wunsch, Anfänglichkeit in dem eben angedeuteten Sinne als Qualität zu bestimmen. Gleichwohl weiß Celan natürlich, dass diese Anfänglichkeit nicht aus der Luft gegriffen sein kann, sondern kulturelle Vorgaben hat: Jedes Wort, das gesprochen oder geschrieben wird, wurde, sofern es sich nicht um einen Neologismus handelt, bereits einmal gesprochen oder geschrieben, und selbst Neologismen setzen ja zumindest die Regeln der Grammatik auch nicht außer Kraft.

Das bringt es mit sich, dass es zwischen dem Anfangen in einem transitiven Sinne, das sich nur rückwärts von einem tatsächlich erreichten oder aber fiktiven Telos erschließen lässt (von dem her aber auch die kulturellen Vorgaben sinnfälliger, vielleicht aber auch nur trügerischer in den Blick geraten), und dem Anfangen in einem intransitiven Sinne (das eher daraufhin angelegt ist, sich von den jeweiligen kulturellen Vorgaben loszusagen oder wegzuschreiben: sei's, wie bei Celan, im Sinne der kritischen Analyse dieser Vorgaben, sei's, wie etwa bei den Surrealisten, in der Illusion, komplett von Neuem anfangen zu können) einen Widerstreit gibt. Es gibt also zwischen diesen beiden Konzepten des Anfangens, des transitiven und des intransitiven, einen Widerstreit, der allerdings

9 GW 3, 167–168, hier 168.

für den dichterischen Arbeitsprozess durchaus (auch) als Motivation verstanden werden kann.

Im Hinblick auf diesen Arbeitsprozess ging Celan, wie er in seinem Brief an Hans Bender vom 18. November 1954 schreibt, von einem »qualitativen Wechsel« aus, »den das Wort erfährt, um zum Wort im Gedicht zu werden.«¹⁰ Gleichzeitig spricht Celan aber auch davon, dass er das »Wie und Warum jenes qualitativen Wechsels [...] nicht näher zu bestimmen« wisse.¹¹ Und mehr noch, das »Widersinnige« in diesem »qualitativen Wechsel« ist Celan zufolge noch dem schließlich geschriebenen Gedicht »einverwoben«, wie es wiederum in einer Notiz zum *Meridian* heißt: »Das Widersinnige des ganzen Beginns: einverwoben dem Gedicht –«. ¹²

Der Moment, in dem ein beliebiges Wort zum – so könnte man ergänzen – *anfänglichen* Wort eines Gedichtes wird, lässt sich Celan zufolge zumindest in seinem »Wie und Warum« nicht ohne Weiteres bestimmen. Die Einsicht in die Schwierigkeit, einen Anfang festzulegen, und das gleichwohl nicht aufgegebenen Bemühen um eine qualitative Bestimmung des Gedichtes, in dem »das Wort« – Metonymie für die Wörter und sonstigen Bestandteile eines Gedichtes – beginnen kann, das Wort eines anfänglichen Gedichtes ohne ein bereits bestimmtes Telos zu sein oder zu werden, kommen hier zusammen, ohne dass allerdings das eine im anderen aufginge. Celan zufolge bleibt der Widerstreit bestehen.

Bezogen auf die Spuren konkreter Schreibprozesse erscheint dieser Widerstreit bei Celan auf die Spitze getrieben in den Fällen, in denen er ausgehend von Texten anderer Autoren eigene Gedichte zu schreiben beginnt. Die Schwierigkeit, den Anteil des »Eigenen« zu bestimmen, fällt dann zusammen mit der Schwierigkeit, die Stelle zu bestimmen, die nach Celan ausschlaggebend für den »qualitativen Wechsel« sein soll, den »das Wort« erfahre, »um zum Wort im Gedicht zu werden«. ¹³

10 Brief Celans an Hans Bender vom 18. November 1954, zitiert nach: Neuhaus (Hrsg.), *Briefe an Hans Bender*, 35.

11 Ebd.

12 *Meridian*, TCA, [Nr. 609] 162.

13 In späteren Äußerungen neigte Celan zunehmend dazu, die Probleme, einen Anfang zu bestimmen und festzulegen, dadurch zu erklären, dass es nicht ein Autorsubjekt, sondern das Gedicht sei, das bestimmt, wann es – mit sich – anfange. So schreibt Celan etwa in einer weiteren Notiz zum *Meridian*: »Das Gedicht fängt mit sich (bei sich) selber an.« *Meridian*, TCA, [Nr. 848] 199. Die Pro-

Besonders deutlich lässt sich diese Schwierigkeit, die Celan allerdings gezielt aufzusuchen scheint, um *mit* ihr zu arbeiten, an den Lektürenotizen verdeutlichen, die er ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre im Zuge seiner Lektüren geologischer Fachbücher anfertigt und zuweilen in Entwürfe zu Gedichten übergehen lässt. Dieser Übergang kennzeichnet einerseits den Beginn eines Gedichtes, der allerdings – auch hier – nur nachträglich behauptet werden kann, da der Weg ebenso gut, wie der Großteil der Lektürenotizen belegt, *nicht* zu einem Gedicht hätte führen können. Andererseits kennzeichnet dieser Übergang doch auch die Stelle, an der sich, gegebenenfalls, Celans Bemühen dokumentiert, die Suche nach einem Anfang, nach der Möglichkeit eines Anfangs oder mehrerer Anfänge *in* die Struktur und Thematik des Geschriebenen hineinzunehmen, ja sie vielleicht sogar zu retten bis hin zu einem schließlich gedruckten und publizierten Gedicht.

Auf die zuletzt angesprochene Möglichkeit einer Rettung anfänglicher Momente im – oder besser: ins – Medium des gedruckten Buches, das in produktionsästhetischer Hinsicht eher den Abschluss einer Arbeit markiert, wird am Ende dieses Kapitels zurückzukommen sein, und zwar am Beispiel jener Notizen und Entwürfe, die in das Gedicht »Entwurf einer Landschaft« mündeten. Um den für dieses Gedicht besonders wichtigen Bezugsrahmen der Geologie etwas deutlicher herausstellen zu können, seien im Folgenden jedoch ein paar allgemeiner gehaltene Bemerkungen zur Stellung der Geologie in Celans Werk und Nachlass vorausgeschickt.

*

Seit der Arbeit am *Sprachgitter*-Band, die Mitte der fünfziger Jahre beginnt, lässt sich bei Celan ein verstärktes Interesse für Geologie bemerken. In den beiden folgenden Gedichtbänden *Die Niemandsrose* (1963) und *Atemwende* (1967) rekurriert Celan erneut auf geologisches Vokabular, und noch in den spätesten Gedichten bleibt es bemerkbar. Das Besondere an der Arbeit am *Sprachgitter*-Band, der 1959 erscheint, besteht jedoch darin, dass im Zuge dieser Arbeit geologische Vokabeln erstmals ein eigenes Gewicht erhalten. Neu

bleme, die diese ›Subjektivierung‹ des Gedichtes mit sich bringt – und die Art und Weise, wie Celan sie zu lösen sucht – habe ich diskutiert in: Zanetti, »zeitoffen«, 80.

ist überhaupt der Einzug von Fachtermini in Celans Gedichte, aber auch die Arbeitsweise beginnt sich stärker als zuvor auf bereits vorhandene Texte – von anderen Autoren und aus anderen Gebieten als der Dichtung – zu beziehen. Die Arbeit findet nun erkennbar auf mehreren Schauplätzen statt und dokumentiert sich an mehreren Orten: zum einen, was nun die Geologie angeht, in den geologischen Fachbüchern in Celans Bibliothek, die zum Teil mit Anstreichungen versehen sind, zum anderen in Notizen, die Celan im Zuge der Lektüre dieser Bücher anfertigt, und schließlich in Gedichtentwürfen und weiteren Materialien, die Celans Interesse an der Geologie dokumentieren.

Seit Celans Nachlass 1990 dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach übergeben wurde, ist es möglich, all diese Materialien, Celans Bibliothek eingeschlossen, einzusehen. Bei den Büchern zur Geologie handelt es sich vor allem um populärwissenschaftliche Werke, die im Laufe der Zeit ganz offenbar eine breite Leserschaft angesprochen haben (die Auflagenzahlen bzw. Reihen, in denen sie erschienen sind, deuten darauf hin). Es handelt sich dabei im Einzelnen um folgende Bücher, in alphabetischer Reihenfolge:

Börner, Rudolf, *Welcher Stein ist das? Tabellen zum Bestimmen der wichtigsten Mineralien, Edelsteine und Gesteine*, Stuttgart: Franckh'sche Verlagshandlung 1953 (*Kosmos Naturführer*).

Brauns, Reinhard und Karl F. Chudoba, *Allgemeine Mineralogie*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1955 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 29).

Brinkmann, Roland, *Abriß der Geologie*, Bd. 1: *Allgemeine Geologie*, begründet durch Emanuel Kayser, Stuttgart: Enke ⁸1956 (datiert: »Paris, 22. August 1958«).

Brockhaus-Taschenbuch der Geologie. Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie, Leipzig: Brockhaus 1955.

Frebold, Roland, *Erzlagerstättenkunde II. Sedimentäre und metamorphe Erzlagerstätten*, Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co 1929 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 1015).

Anfangen

Günther, Siegmund, *Physische Geographie*, Stuttgart: Göschen ²1895 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 26).

Langenbeck, Rudolf, *Physische Erdkunde I. Die Erde als Ganzes und die Erdoberfläche*, Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co 1922 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 849).

Lotze, Franz, *Geologie*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1955 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 13). Celan besitzt auch die Ausgabe von 1961 (datiert: »Göttingen, 1. 7. 64«).

Außerdem – die Geologie über die Archäologie streifend:

Behn, Friedrich, *Kultur der Urzeit I und II*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1950 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 564).

Uta Werner hat in ihrer Dissertation *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik* (erschienen 1998) als erste gezeigt, dass eine ganze Reihe von Gedichten Celans – nicht nur jene der späteren Jahre – auf Lektüren dieser geologischen Bücher zurückverweist.¹⁴ Als 1996 ein Großteil der geologischen Exzerpte und Notizen im Rahmen der *Tübinger Celan-Ausgabe* des *Sprachgitter*-Bandes erstmals publiziert und selbst für Archivbenutzer erst wirklich bekannt geworden sind,¹⁵ war Werners Arbeit im Wesentlichen wohl schon abgeschlossen oder so weit fortgeschritten, dass die Lektürenotizen nur noch marginale Erwähnung finden konnten. Zurückgreifen konnte Werner hingegen auf die zahlreichen Bücher in Celans Bibliothek, die wiederum mit reichhaltigen Lektürespuren, vor allem Randanstreichungen und Unterstreichungen, versehen sind.

Im Folgenden sollen jedoch eben diese Lektürenotizen im Vordergrund stehen. Die Frage, die sich daran anschließt, ist die nach dem Status der notierten Vokabeln und Wendungen in Celans

14 Werner, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*. Vor ihrer Arbeit sind zum Thema bereits folgende Aufsätze erschienen: Lyon, »Paul Celan's Language of Stone«; Schellenberger-Diederich, »Von Meermühlen und Gletscherstuben«. Inzwischen liegt von Erika Schellenberger-Diederich auch eine umfassendere Studie vor: *Geopoetik*, zu Celan bes. 296–344.

15 *Sprachgitter*, TCA, 109–122 (= Wortlisten).

Schreibpraxis und Sprachdenken. Was passiert, wenn Celan mit diesen Vokabeln und Wendungen zu arbeiten beginnt? Wie erklärt sich die Beharrlichkeit, mit der er diese Arbeit verfolgt? Und warum ist es die Geologie, die diese Arbeit heimzusuchen scheint? Was also hat es, kurzum, mit der Geologie bei Celan auf sich?

Zunächst einmal gewiss dies, dass die ›Geo-Logie‹ es – vom Wort her – bereits mit dem Zusammenhang von Erde und Logos/Sprache und damit auch von Erde und Rede zu tun hat: Erde und Rede, in der deutschen Sprache ein Anagramm, mit dem Celan tatsächlich gearbeitet hat.¹⁶ Der Zusammenhang von Erde und Rede ist in den geologischen Büchern wiederum in der Art gegeben, dass diese Bücher im Medium der Sprache von der Erde, von Gesteinen, ihrer Verfestigung aus flüssigem Magma und seinen nachträglichen Transformationen, ihrer Geschichte oder, vielleicht genauer, ihres ›Geschichtes‹, ihrer Schichtung und ihren Verwerfungen handeln. Auch die Frage nach dem Anfang – dem Anfang der Erde – gehört zum Gegenstandsbereich der Geologie. All diese Aspekte bringt Celan sowohl explizit (etwa in seinen Reden) als auch implizit (in der Struktur seiner Gedichte und in der Arbeit an ihnen) mit sprachlichen Prozessen in Verbindung – und lässt sie zuweilen als einander strukturverwandt erscheinen.

Ein Beispiel: In der *Bremer Rede* von 1958 – also in der Zeit der Arbeit am *Sprachgitter*-Band, der ein Jahr später erscheint – schreibt Celan, dass die Sprache, in der er Gedichte schreibt, nach »tausend Finsternisse[n] todbringender Rede« – gemeint ist die Zeit des Nationalsozialismus – »wieder zutage treten« durfte, »angereichert« von all dem.¹⁷ Nun verdankt sich nicht nur Celans Rede vom ›Zutage-treten‹ – der Sprache in diesem Fall – nachweislich seinen geologischen Lektüren, die zeitgleich stattgefunden haben und bei denen Celan des Öfteren die Wendungen vom Zutage-treten – vornehmlich von älteren Gesteinsschichten bei Ausgrabungen – anstreicht. Auch das Wort »angereichert« findet Celan in seinen

16 Vgl. hierzu etwa Celans Übertragung eines Verses von Sergej Jessenin: »Vertraut ist mir der Erde Rede.« GW 5, 217. Celans Interesse für das Verhältnis von Erde und Rede resultiert auch aus seiner intensiven Beschäftigung mit der Dichtung Ossip Mandelstams (Celan schreibt den Namen immer mit zwei ›m‹), die vor allem für die Arbeit am Gedichtband *Die Niemandsrose* und die Arbeit an den Mandelstamm-Übertragungen wichtig ist. Darauf sei hier aber nur hingewiesen.

17 GW 2, 186.

geologischen Büchern. Franz Lotze beispielsweise verwendet es in seinem Göschen-Bändchen zur Geologie, und dort streicht Celan es sich auch an – und überträgt es in seine Lektürenotizen.¹⁸

Was jedoch in dem kleinen Geologie-Buch von Franz Lotze als Anreicherung beschrieben ist – nämlich die Steigung der Sättigungskonzentration von Chloriden in Salzseen – erfährt in Celans *Bremer Rede* eine tiefgreifende Veränderung: In der Rede ist das Wort »angereichert« – gleichzeitig mit der Anspielung auf die Geologie – eine Anspielung auf das Dritte Reich, das zu einer sehr zwiespältigen »Anreicherung« nun der deutschen Sprache geführt hat: so der Gedankengang oder, wohl eher, der Gedankensprung in Celans Rede.¹⁹ Man kann aus dieser sarkastischen Wortverwendung – dieser *Wortentwendung* – ohne Weiteres ersehen, dass die Wörter, die Celan der Geologie entnimmt, mit einer radikalen Transformation zu rechnen haben, sobald sie in einen neuen Kontext versetzt werden: sobald Celan sie unter die Hand bekommt, um an ihnen eine merkwürdige historisch-semantische Tiefenschärfe freizulegen, und das gilt auch für andere Beispiele.

Damit ist nicht gesagt, dass der oft präzise bestimmbare Herkunftsbereich dieser Wörter unwichtig würde. In gewissem Sinne trifft das Gegenteil zu: Nur weil Celan die Wortherkunft als bestehenbleibende und nicht zu tilgende ernst nimmt, sie aber *gleichzeitig* mit einer unvorhergesehenen Wortzukunft konfrontiert, die er sprachlich, beim Schreiben, aufbrechen lässt, entsteht jene »terrible exactness«,²⁰ mit der George Steiner Celans Dichtung insgesamt einmal treffend beschrieben hat. An Konfrontationen dieser Art lässt sich auch zeigen, warum es tatsächlich nicht ausreicht, an die Nordsee zu reisen, wie Hans-Georg Gadamer dies tat, sich einen Strandkorb zu mieten, Celans Gedichte zu lesen, und dann zu meinen, ohne die Konsultation weiterer Bücher einen profunden Kommentar zu diesen Gedichten schreiben zu können.²¹

Interessiert man sich nicht nur für die Gedichte Celans, sondern auch für seine Arbeitsweise, dann erweist sich allerdings auch der bloße Nachweis von geologischem Vokabular samt Quellenangabe

18 Lotze, *Geologie*, 33.

19 Vgl. hierzu näher: Zanetti, »zeitoffen«, 56–58.

20 Steiner, »A Terrible Exactness«.

21 Vgl. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?* Dazu kritisch: Reuß, *Im Zeithof*, 9.

als wenig aufschlussreich. Denn die entscheidende Frage, was mit diesen Vokabeln im Zuge von Celans Arbeit *passiert*, müsste auch dann erst noch gestellt und beantwortet werden. Einflussforschung wäre jedenfalls das falsche Etikett für ein solches Erkenntnisinteresse, da die Geologie bei Celan kein Einfluss, sondern Gegenstand einer zunächst in der Lektüre, dann im Schreiben geführten Auseinandersetzung ist.

Diese Auseinandersetzung, die stets eine Transformation der jeweiligen Vorlage impliziert, und auf diese Transformation kommt es an, steht bei Celan allerdings ihrerseits in einem noch genauer zu bestimmenden mimetischen Verhältnis zu den Verfahren, die *in* der Geologie bei den Hebungen von Befunden Anwendung finden und die *als* Verfahren für Celan Vorbildcharakter zu gewinnen scheinen. So fungieren die Wörter, die Celan in den geologischen Büchern anstreicht und exzerpiert, im Rahmen der Schreibearbeit ihrerseits als Fundstücke, Gesteinen vergleichbar, als Fundstücke aus einer vergangenen Zeit, jener zumindest, in der die Bücher geschrieben worden sind. Damit korrespondiert, dass es meistens einzelne Wörter und nicht Sätze oder weiter gespannte Passagen sind, die Celan im Sinne solcher Fundstücke festhält. Und ähnlich wie die Hebung eines geologischen Befundes mit einer Zerstörung seines Kontextes und gegebenenfalls einer Beschädigung des Befundes selbst einhergeht, so ist diese Zerstörung auch Teil von Celans Arbeit, die gleichzeitig, im Fortschreiten, konstruktiv ist (insgesamt also ›dekonstruktiv‹ in einem vergleichsweise handfesten Sinn).

Celan, so lässt sich resümieren, betrachtet die *geologischen* Wörter ihrerseits als *geologische* Fundstücke, die er, wie eine tief liegende Gesteinsschicht, zutage hebt (›entbirgt‹, mit Heidegger gesprochen), dadurch aber auch zerstört, um sie einer neuen Bestimmung zuzuführen. Er aktualisiert sie auf überraschende Weise und bestimmt dadurch ihre Zukunft mit.²² Oft geschieht die Aktualisierung dadurch, dass Celan Fachtermini wörtlich nimmt, ihre Metaphorisierung rückgängig macht bzw. sie an einen Punkt führt, an dem sie für eine ›Gegenübertragung‹ offen wird. So entführt Celan beispielsweise im Gedicht »Zuversicht«

22 Auf die Korrespondenzen zu Walter Benjamins Überlegungen zum Zitat sei hier nur hingewiesen. Vgl. hierzu näher: Zanetti, »zeitoffen«, 59.

aus dem Gedichtband *Sprachgitter* den Fachterminus ›Auge‹, der in der Petrologie (Gesteinskunde) verdichtete Mineralbestände bezeichnet, um an ihm eine Verwandtschaft mit dem Sinnesorgan zu re-konstruieren:

Es wird noch ein Aug sein,
ein fremdes, neben
dem unsern: stumm
unter steinernem Lid.

Kommt, bohrt euren Stollen!

Es wird eine Wimper sein,
einwärts gekehrt im Gestein,
von Ungeweintem verstäht,
die feinste der Spindeln.

Vor euch tut sie das Werk,
als gäb es, weil Stein ist, noch Brüder.²³

Ähnliches geschieht im Gedicht »Schliere«, das ebenfalls Teil des *Sprachgitter*-Bandes ist. Wie beim ›Auge‹ aus dem Gedicht »Zuversicht« handelt es sich bei der »Schliere« um einen bereits metaphorisierten Begriff aus der Petrologie: ›Schlieren‹ bezeichnen morphologische Abweichungen in Gesteinsschichten.²⁴ Doch auch hier entführt Celan das Wort, indem er es gleichzeitig kurzschließt mit dem (doppeldeutigen) ›Auge‹ (›Schliere im Aug‹) und

23 GW 1, 153. Dass der geologische Begriff Celan bekannt war, belegt eine Stelle im oben angegebenen *Brockhaus Taschenbuch zur Geologie*, die Celan wie folgt unterstrichen hat: »Es entstehen dann Augengneise, deren ›Augen‹ vielfach aus Granat, aber auch aus anderen Mineralien wie Kordierit bestehen.« *Brockhaus Taschenbuch der Geologie*, 95. Ein Gedicht aus dem Nachlass trägt dann sogar den Titel »Augengneise« (*Mikrolithen sinds*, 194).

24 In den oben angegebenen Büchern von Brinkmann, Günther und Lotze sowie im *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie* 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 Magmagessteinen, die in Mineralbestand oder Gefüge, meist auch in der Farbe, von dem umgebenden Hauptgestein abweichen.« *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie*, 594.

dem Gebrauch des Wortes ›Schliere‹ in der Optik (im Sinne von Spuren oder Verunreinigungen auf Glas, im Gedicht: »Glasspur«).²⁵ Im Gedicht »Weggebeizt« schließlich aus dem Gedichtband *Atemwende* ist es das Vokabular von »Gletscherstuben und -tischen«, das Celan wörtlich nimmt und entsprechend mit Gastlichkeit assoziiert.²⁶

In all diesen Fällen handelt es sich um Aktualisierungen, die einerseits auf einem Wörtlichnehmen der entsprechenden Begriffe beruhen, andererseits durch dieses Wörtlichnehmen eine neue, anfängliche Sinnbewegung zu initiieren versuchen, die wiederum gleichzeitig ein Gedächtnismodell und einen Zukunftsentwurf impliziert. Dass es sich dabei um Aktualisierungen handelt, ist Celan selbst nicht entgangen, und so bezeichnet er denn vor allem in seinen poetologischen Reden, aber auch in den dazugehörigen Notizen als ›Aktualisierung‹ tatsächlich auch sein Schreibverfahren, darüber hinaus zudem den Prozess, den er sich vonseiten künftiger Leser im Hinblick auf das von ihm Geschriebene erhofft.²⁷

Während dabei die Husserl'schen Spuren des Aktualisierungsdiskurses offensichtlich sind, gibt es eine weniger offensichtliche, aber mindestens so erhellende Spur, die wiederum zu den Lektüren geologischer Bücher zurückführt: So streicht Celan sich in seinem *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie* von 1955 den sogenannten »Grundsatz des Aktualismus« an, der im Satz »Erforsche die Gegenwart, um aus ihr die Vergangenheit verstehen zu lernen« zusammengefasst ist und der in diesem Taschenbuch als erste klare Methodik der Geologie zu Beginn des 18. Jahrhunderts bezeichnet wird.²⁸

25 GW 1, 159. Vgl. hierzu ebenfalls näher: Zanetti, »zeitoffen«, 188–209, sowie auch (im selben Jahr erschienen) Tobias, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan*, 15–27.

26 GW 2, 31. Vgl. hierzu Werner, *Textgräber*, bes. 197 – mit den entsprechenden Verweisen auf die Vorlagen aus der Geologie in Günther (*Physische Geographie*) und Langenbeck (*Physische Erdkunde I*).

27 Im *Meridian* verwendet Celan die Formulierung »aktualisierte Sprache« (GW 3, 197), in den Notizen dazu ist der Gedanke leitend, dass Gedichte »aktualisierbar« (*Meridian*, TCA, [Nr. 489] 142) sind, also die *Möglichkeit* ihrer Aktualisierung mit sich tragen. Dabei ist es wichtig zu betonen, dass eine derartige Aktualisierung auf sehr unterschiedliche Weise erfolgen kann. Die Aktualisierung ist durch das *Aktualisierbare* höchstens vorgespurt, aber nicht bereits vorherbestimmt.

28 *Brockhaus-Taschenbuch der Geologie*, 448. Vgl. dazu auch Lotze, *Geologie*, 11.

Celans Analogisierung von geologischen und sprachlichen Befunden – bzw. sein Interesse daran – geht so weit, dass er auch in ganz anderen Zusammenhängen hellhörig auf mögliche Verbindungen zwischen diesen beiden Bereichen reagiert: Dass man auch die »übereinandergelagerten Schichten« eines *Textes*, so wie sie in einem »komplexe[n] historisch-kritische[n] Apparat« dargestellt werden können, wie »geologische Verwerfungen« interpretieren könnte, ist jedenfalls eine Überlegung, die Celan selbst für bedenkenswert hielt. Im Herausgeberrnachwort seines Exemplars der *Essais* von Michel de Montaigne streicht Celan sich die Stelle mit den gerade zitierten Formulierungen an.²⁹

Celans Interesse für die Geologie zielt also nicht nur auf die einzelnen Wörter ab, sondern mindestens so sehr auf die geologischen Verfahren, die in Celans Umgang mit Wörtern eine Art Fortsetzung finden. Mit welcher Stoßrichtung das geschieht, lässt sich letztlich nur im Einzelfall klären. Eine umfassende Antwort auf diese Frage hat Uta Werner in ihrem Buch zu Celans geologischer Lyrik formuliert, indem sie Celans Gedichte insgesamt als Textgräber interpretierte: Die Ermordeten, die in Auschwitz und anderswo kein Grabmal – oder allenfalls, mit einem Wort von Celan, eins »in der Luft«³⁰ – gefunden haben, sollen in Celans Gedichten ein Grab in dem Sinne gefunden haben, dass ihrer – und ihres Verlustes – dort gedacht werden kann – und wird. Celans Interesse weist aber, vor allem auf der Verfahrensebene, noch in eine andere Richtung.

Die Pointe des Verfahrens liegt mitunter tatsächlich darin, dass Celan die geologischen Vokabeln aus seinen Büchern selbst – Gesteinsbrocken verwandt – als *materielle* Fundstücke begreift, materiell auch in dem Sinne, dass an deren Semantik noch gearbeitet bzw. auf eine Weise weitergearbeitet werden kann, die bei alltäglicheren Wörtern schlicht zu viele, zu viele bekannte oder als bekannt erachtete Assoziationen wecken würde. Die Erneuerung der Sprache, der deutschen Sprache, musste nach Celan (der, in Paris lebend, von der deutschen Alltagssprache weitgehend abgeschnitten war) auf eine Weise geschehen, in der zugleich die Erinnerung ans Vergangene, aber nicht *Ad-acta*-zu-Legende, möglich bleiben sollte. Die Geologie konnte ihm hier als Vorbild dienen,

29 Zitiert nach: *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 78.

30 GW 1, 42 (»Todesfuge«).

auch als Modell, wie etwa Adornos Rede von der Form als sedimentiertem Inhalt verdeutlichen mag.³¹

Zugleich begibt Celan sich mit seinem Interesse für die Geologie auf ein Gebiet, das besonders in Deutschland und erst recht bei den deutschen *Dichtern* spätestens seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts zu den wichtigsten Betätigungsfeldern gehörte und deshalb auch in dieser – historischen – Hinsicht einen Ansatzpunkt für Celans Aktualisierungen und seine Kritik an der Tradition bilden konnte. Glaubt man Heinz Schlaffer, so ist die deutsche Erfindung der »Tiefe« – des Gemüts, der Seele oder des Geistes – nichts anderes als die Metaphorisierung der einzigen, wie er schreibt, »naturwissenschaftliche[n] Disziplin, in der deutsche Gelehrte im 18. Jahrhundert eine führende Stellung einnahmen.«³² In der Folge haben Novalis, Eichendorff, Brentano, Goethe und Alexander von Humboldt Bergbau studiert bzw. hatten von Amts wegen mit ihm zu tun.

Bei Celan wird man die Metapher von der ›Tiefe‹ des Gemüts, der Seele oder des Geistes hingegen vergeblich suchen – wohl auch deshalb, weil bei ihm die geologischen Vokabeln eben nicht Metaphern, sondern selbst Fundstücke sind: Fundstücke auf dem Papier, Fundstücke, die, wie jene im Rahmen der Lektürenotizen, ganz oberflächlich geworden sind und nicht auf die Suggestion von Tiefsinn aus sind.

*

Die Blätter und Hefte mit Celans Lektürenotizen weisen einen hybriden Charakter auf: Sie beherbergen in aller Regel nicht nur Notizen, sondern auch Einfälle, neue Wortverbindungen werden erprobt, das Material wird transformiert. Neben wörtlichen Exzerpten von ganzen Sätzen und Passagen stehen einzelne Wörter, Wortlisten und zuweilen eben auch Ansätze zu Gedichten. Auch das Blatt mit den ersten Hinweisen auf Celans späteres Gedicht »Entwurf einer Landschaft« besteht aus einem Konglomerat von

31 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 15, dazu auch 210.

32 Schlaffer, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, 87.

unterschiedlichen Wörtern und Wortfeldern (Abb. 1).³³ Es sind Spuren von unterschiedlichen Schreibverfahren mit unterschiedlicher Stoßrichtung. Selbst von unterschiedlichen Textsorten könnte man sprechen, die auf diesem Blatt spannungsvoll neben-, zu- oder gegeneinanderstehen. Die hypothetische »Zäsur«, von der Celan im Hinblick auf seine Arbeit am Gedicht spricht, ist hier besonders schwer zu bestimmen, weil sie in dieser spannungsvollen Ansammlung von Wörtern selbst lokalisiert werden müsste. Für den Aufbau der *Tübinger Ausgabe* hatte dies im Übrigen zur Konsequenz, dass die Zäsur in der genetischen Abfolge tatsächlich künstlich hergestellt werden musste: Die auf den ersten Blick *nicht* zum Gedicht passenden Teile der geologischen Notizen sind dementsprechend in der Darstellung der textgenetisch als *relevant* betrachteten Stellen als Auslassungen (drei Punkte in spitzer Klammer) markiert.³⁴ »Das Widersinnige des ganzen Beginns: einverwoben dem Gedicht«³⁵ – hier wird es greifbar.

Der Vorgang als solcher lässt sich jedoch gut beschreiben: Celan macht sich während seiner Lektüre von geologischen Fachbüchern Notizen. Auf dem hier abgebildeten Blatt (Abb. 1) ist es die bereits erwähnte populärwissenschaftliche Einführung in die Geologie von Franz Lotze. Es handelt sich um ein kleines Bändchen der »Sammlung Götschen«. Celan besaß dieses Bändchen sogar in zwei Auflagen, die sich beide in seiner im Marbacher Literaturarchiv aufbewahrten Bibliothek erhalten haben: eine Auflage von 1955, die er für die Notizen benutzt haben wird, und eine erst *nach* der Niederschrift der Notizen erschienene Auflage von 1961, die aber immerhin darauf hinweisen mag, wie sehr Celan sein Wissen annäherungsweise auf dem aktuellen Stand halten wollte.

Nicht alle der notierten Wörter finden sich in dem Götschen-Bändchen wieder.³⁶ Dafür fällt bei einigen anderen die Lokalisierung umso leichter, weil es sich um wörtliche Zitate handelt. So

33 Eine vollständige Transkription dieser Seite findet sich im *Sprachgitter*-Band der Tübinger Ausgabe (*Sprachgitter*, TCA, 111). – Abb. 1 bis 3 mit freundlicher Genehmigung von Bertrand Badiou und Eric Celan sowie des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

34 Im Anhang hingegen ist das entsprechende Blatt ganz wiedergegeben. Vgl. ebd., 68 und 111 sowie 133 (Abbildung).

35 *Meridian*, TCA, [Nr. 609] 162.

36 So kommt etwa das für das Gedicht und bereits für die ersten Aufzeichnungen wichtige Wort »Blesse« im Buch von Lotze nicht vor.

etwa die Stelle in der Mitte: »dagegen verwittern Basalte zu fettem, braunem Lehm mit Brocken restlichen Gesteins, also zu einem kalten, schweren Boden.« Diese Stelle ist wörtlich von Seite 26 bei Lotze abgeschrieben. In den Zeilen darunter hingegen finden sich bereits erste Ansätze zu einem Gedichtentwurf, der stilistisch schon als solcher erkennbar ist. Zwar operieren diese Ansätze nach wie vor mit geologischem Vokabular, aber dieses ist bereits offenkundig verfremdet. Zum Teil ist es in seiner kaum merklichen Metaphorik weitergetrieben bis an den Punkt, an dem das Metaphorische wieder wörtlich genommen wird und den Beginn einer neuen Assoziationsbewegung bildet.

So lässt sich etwa deutlich ablesen, wie Celan am geologischen Ausdruck »Jahrgang (des Klimas)«, den er auch notiert (unten links), arbeitet, indem er die Metaphorik vom Gang wörtlich nimmt und in eine Kette von Assoziationen stellt, die sich am »Vorgang« der Gehbewegung und des Schrittes orientieren. Diese Assoziationen bleiben noch in der Endfassung des Gedichtes leitend: im »Jahresschritt« und den »Steilstufen« der ersten Strophe und, im Modus der Negation, in der »unbetretbare[n] Stunde« der letzten Strophe.³⁷ Eine zweite Gruppe von Wörtern wie »Sattel« (»Steinsattel« bei Celan) und »Stirn« (zuerst »Stirne«, dann »Tierstirn« bei Celan) kommen bei Lotze im Göschen-Bändchen in Verbindungen wie »Sattelflanken« und »Sattelscheitel« (oder auch wörtlich als »Sattel«) oder »Stirn eines Gletschers« vor.³⁸ Celan hingegen arbeitet auch hier mit wörtlich genommenen Versatzstücken, dekontextualisiert sie bereits bei der ersten Niederschrift im Rahmen der Lektürenotizen (Abb. 1) und rekontextualisiert sie im weiteren Verlauf seiner Arbeit. Diese kann dann bereits – wir befinden uns den Datierungen der Schriftr Träger zufolge im Januar 1958 – deutlicher als Arbeit an einem Gedicht bestimmt werden (Abb. 2 und Abb. 3): als ein Laborieren mit Elementen, deren Zusammenhalt sich *innerhalb* des entstehenden Gedichtes erst formiert, ohne dass der Rekurs auf die Geologie noch eine *direkte* Erklärung bieten könnte.

37 Die Steilstufen wieder finden sich wörtlich – wenn auch dort in anderem Zusammenhang – bereits bei Lotze, *Geologie*, 33.

38 Vgl. ebd., 31, 41, 50.

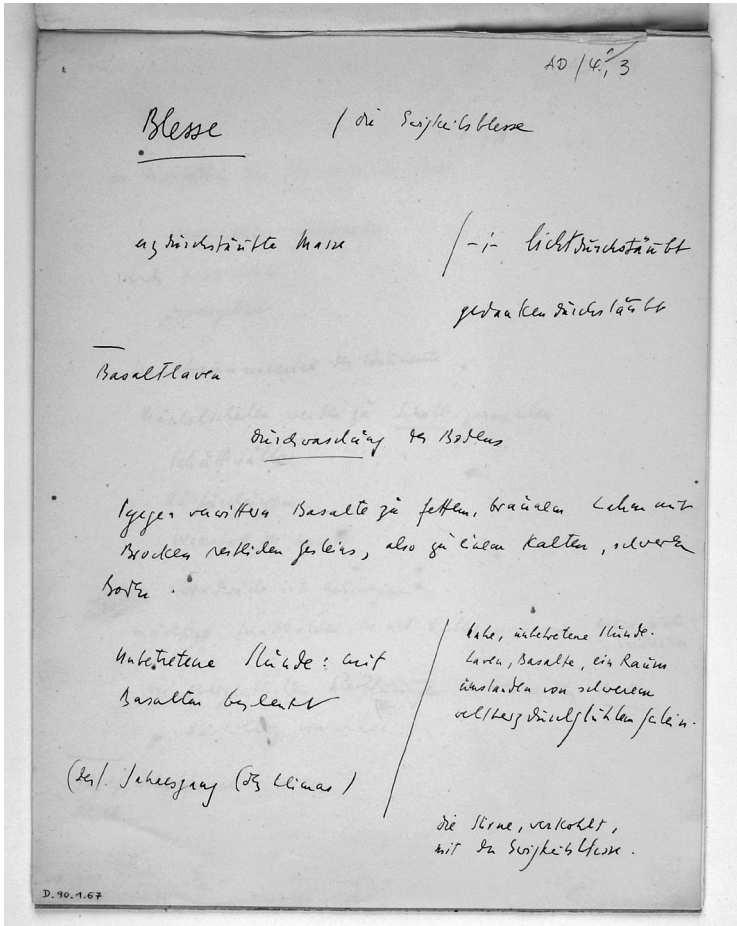


Abb. 1: Lektürenotizen zur Geologie, Aufzeichnungen, Gedichtentwurf (DLA Archivzugangsnummer 90.1.67, Signatur AD 4.1,3).

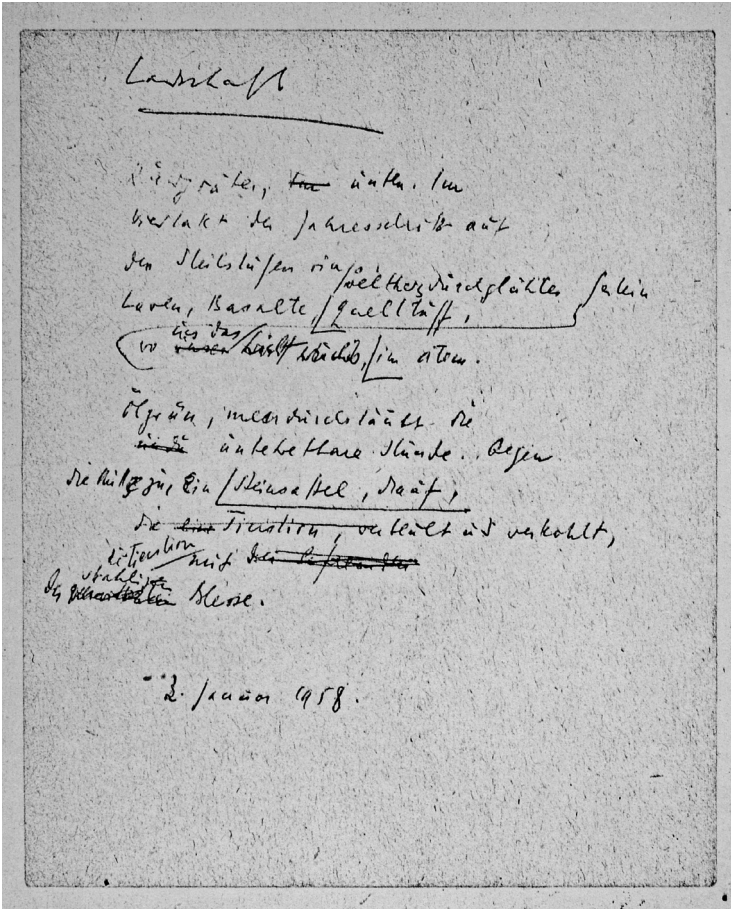


Abb. 2: Erster mit Titel versehener handschriftlicher Entwurf zum späteren Gedicht »Entwurf einer Landschaft« (Kopie) (DLA Signatur Konvolut Celan/Bachmann 3, IB 44).

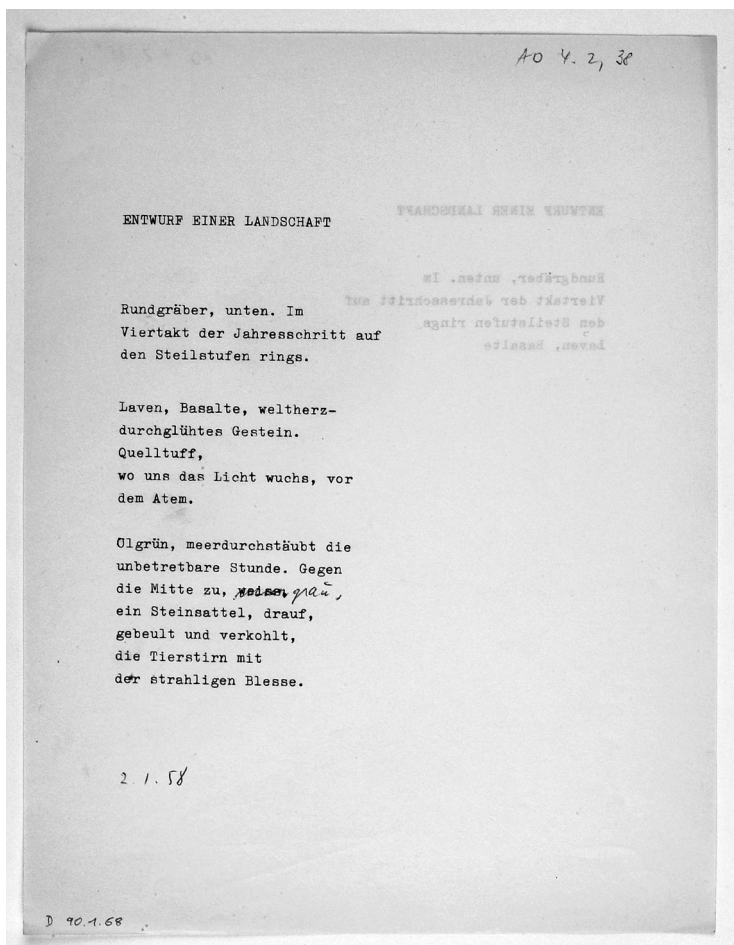


Abb. 3: Letztes überarbeitetes Typoskript zum Gedicht »Entwurf einer Landschaft« (DLA Archivzugangsnummer D90.1.68, Signatur AD 4.2, 38).

Das gilt auch für die Adjektive »gebeult« und »verkohlt«. Bei Lotze stehen diese im Kontext der Gebirgsfaltenbildung bzw. der unterirdischen Arten von Kohlenbildung.³⁹ In Celans Gedicht hingegen erscheinen diese Adjektive vermengt mit der Figur eines tierischen Fossils, einer Versteinerung, deren Merkmal – »mit / der strahligen Blesse« – in Celans Beschreibung erneut aus einer Vermengung oder Überblendung von zwei unterschiedlichen Bildfeldern besteht. Als »Blesse« bezeichnet man den hellen Fleck, den bestimmte Tiere auf der Stirn tragen: eine weiße oder hellere Zeichnung des Fells, die meist in Form eines Streifens von der Stirn abwärts verläuft.⁴⁰ »Strahlig« hingegen nennt man Fossilien, deren Überreste die Form von Strahlen annehmen.⁴¹ Celan führt beide Dimensionen zusammen, wobei es sich in beiden Fällen um Beschreibungen von Oberflächenphänomenen handelt: Fellmuster und sichtbar gemachte versteinerte Form, hier und da somit auch das, was – gegebenenfalls – vom tierischen Leib, vom tierischen Leben übrigbleibt, nicht das Leben selbst, sondern Reste davon, Versteinerung oder Fell. Es handelt sich um Reste eines Tieres mit Sattel (aber ohne erkennbaren Reiter), möglicherweise aber auch nur um Rudimente einer geologischen Formation, die mit ihren Schneefeldern und Gebirgszügen einem Tier ähnelt.⁴²

Weitere Assoziationen ergeben sich über den Klang, so etwa über die Nähe von »Herz« und »Erz«: »weltherzdurchglühtes Gestein« erinnert an die Wendung »erzdurchstäubte Masse« (in der ersten Notiz oben links). Bei anderen Wörtern wie »Laven«, »Basalte«, »Quelltuff« hat man es mit geologischen Versatzstücken zu tun, die in Celans Gedicht schließlich ihrerseits übrigbleiben und als quasi-geologische Fundstücke gelten können. Diese bilden zuerst, in den Notizen, selbst eine Art Wort- und Schriftlandschaft, wie Peter Waterhouse in seinem Buch *Im Genesis-Gelände* eindrücklich

39 Vgl. ebd., 36–48.

40 Das *Schweizerische Idiotikon* hält für »Blesse« noch weitere Bedeutungen fest, so die der Stirn selbst oder der »Hautschürfung«, wobei die Konnotation der Verletzung, der Blessur, der Wunde auch direkt aus dem Französischen hergeleitet werden kann: »blesser« – »verletzen«. Vgl. *Schweizerisches Idiotikon*, Bd. 5, 151.

41 Vgl. hierzu näher den Kommentar zum Gedicht in: Lehmann (Hrsg.), *Kommentar zu Paul Celans »Sprachgitter«*, 354 und 357.

42 Auf die Assoziation von Tierstirn und Schnee- bzw. Eisfeld könnte man etwa beim Anblick einer Abbildung in Lotze, *Geologie*, 33, kommen, die als »Stirn eines Gletschers« bezeichnet wird.

gezeigt hat.⁴³ In der Endfassung schließlich bringen diese Fundstücke den Entwurfscharakter dieser Landschaft immerhin noch im erst später dazukommenden Titel zur Geltung, der eben »Entwurf einer Landschaft« heißt.

ENTWURF EINER LANDSCHAFT

Rundgräber, unten.

Im Viertakt der Jahresschritt auf
den Steilstufen rings.

Laven, Basalte, weltherz-
durchglühtes Gestein. Quelltuff,
wo uns das Licht wuchs, vor
dem Atem.

Ölgrün, meerdurchstäubt die
unbetretbare Stunde. Gegen
die Mitte zu, grau, ein Steinsattel, drauf,
gebeult und verkohlt,
die Tierstirn mit
der strahligen Blesse.⁴⁴

Wer von diesem Gedicht zuerst nur den Titel kennt, wird vermutlich überrascht von dem, was auf ihn folgt. Der Titel weckt eine Erwartung, die durch das, was tatsächlich folgt, konterkariert wird. Traditionellerweise lässt man den Beginn der Landschaftsdichtung in den westlichen Literaturen mit Petrarca beginnen: Dieser steigt auf den Mont Ventoux, und in der Höhe, durch die Anstrengung und das Abgehobensein von den Bedrängnissen des Alltags, fühlt er sich nicht nur Gott nahe, sondern vor allem sich selbst: Der Höhe des Berges entspricht eine gefühlte Erhöhung des eigenen Intellekts, aus der heraus wiederum Natur, distanziert, aber emphatisch, als ›Landschaft‹ wahrnehmbar wird.

43 Vgl. Waterhouse, *Im Genesis-Gelände*, bes. 23–33. In den Notizen zum *Meridian* spricht Celan selbst von »Gedichte[n] als Wortlandschaften.« *Meridian*, TCA, [Nr. 221] 102.

44 GW 1, 184.

Zum ersten Mal wird, Joachim Ritter zufolge, bei Petrarca die Landschaft betrachtet, bedichtet, als eigenständige Größe wahrgenommen, nicht als Nutzland, als Grund und Boden für die Ernährung oder zur Fortbewegung im Raum, sondern als das, was sich zu zeigen gibt. Diese Haltung setzt ihrerseits voraus, dass der Betrachter sich einem unmittelbar gebrauchsorientierten Zugang zur Natur enthoben fühlt, dass er Muße hat, Zeit zum Nachdenken und Betrachten. Ritter kann deshalb bündig formulieren: »Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.«⁴⁵

Celans Gedicht scheint mit seinem Titel dieses Konzept von Landschaft zunächst zu evozieren, obschon es mit dem ersten Wort – »Entwurf« – höherfliegende Erwartungen bereits zurücknimmt. Doch was in dem Gedicht tatsächlich folgt und geschieht, ist etwas ganz anderes: Das Gedicht geht in die Tiefe, aber nicht in jene Tiefe, die in der Literatur am Paradigma des Bergbaus zu einer tiefensemantischen Aufladung des Geistes (in der Klassik) oder des Unbewussten (in der Romantik) führte, sondern in eine Tiefe, die ihrerseits Oberfläche bleibt, weil sie eher einer archäologischen Fundstätte gleicht. Ein Versprechen auf Transzendenz wird man darin höchstens in Schwundstufen noch ausmachen können.

Die Materialien sind im Wesentlichen tot, zugleich aber sind sie Indizien von Leben, vom Beginn des Lebens oder, genauer, von Vorstufen des Lebens: »durchglühtes Gestein«, »wo uns das Licht wuchs, vor / dem Atem«. Diese Verbindung zwischen der Möglichkeit von Leben aufgrund der Sichtung von totem oder scheinbar totem Material gewinnt in dem *Sprachgitter*-Band insgesamt vorbildlichen Charakter für die Konzeption und Realisation einer Dichtung, die *nach* der systematischen Vernichtung von Leben unter dem Nationalsozialismus den Versuch unternimmt, eine Sprache für die Möglichkeit des Überlebens bzw. des Noch-Leben-Könnens zu finden: eine Sprache, in der es keine Suggestion von Lebendigkeit in dem Sinne gibt, dass sie zugleich als Deckmantel für zeitgleich stattfindende Vernichtung genommen werden könnte (zu denken ist hier beispielsweise an das Genre des Heimatfilms).

Die »Rundgräber, unten«, von denen gleich in der ersten Zeile nach der Titelzeile die Rede ist, geben die Richtung vor, die das

45 Ritter, »Landschaft«, 146.

Gedicht nimmt. Dabei können die »Rundgräber, unten« ebenso als erste Station in der Bewegung des titelgebenden Entwurfs (einer Landschaft) gelesen werden wie als Hinweis darauf, unter welchem Gesichtspunkt womöglich auch diejenigen Elemente, die in dem Gedicht »unten« (auch zeilentopographisch) erst noch folgen, zu lesen sind: als Grabstätten, Überreste vergangenen Lebens oder einst glühender Prozesse – »umrundet« von anderen Zeugnissen (»den Steilstufen rings«), von zentrifugal ausgeworfenen und porös erkalteten Ursprungsstoffen (»Quelltuff«) oder von »strahlig« um eine jeweilige »Mitte« versammelten Lebensrudimenten (»Tierstirn«, »Blesse«).

Liest man das Gedicht so, dann wird man sich nicht zu entscheiden haben zwischen einer Interpretation, die in den »Rundgräber[n]« eine Erinnerung (doch in welcher Weise genau?) an die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager⁴⁶ oder aber, ganz anders, an antike Grabungsstätten (etwa Mykene⁴⁷) erkennt. Sondern deutlich würde dann, dass das Gedicht überhaupt die Frage aufwirft, woran vergangenes Leben sich noch ablesen lässt – und was leblose Materie, und das Graben darin, zutage fördern kann.⁴⁸ Stärker als das vorhin zitierte Gedicht »Zuversicht«,

46 Vgl. hierzu (bereits kritisch, aber indirekt doch weit referenzierend) Baer, *Traumadeutung*, 238–256, sowie Richter, »Topographies of the Self«, 96–102.

47 Die möglichen Bezüge der ersten Strophe zu den Grabanlagen in Mykene erhellt der Aufsatz des Archäologen Matthias Steinhart, »Paul Celans Entwurf einer Landschaft und die Bedeutung der Archäologie für seine Lyrik«. Das Wort »Rundgräber« verweist womöglich zurück auf den Ausdruck »Gräberbund«, der sich in Friedrich Behns *Kultur der Urzeit* findet (vgl. Liste der Bücher aus Celans Bibliothek oben sowie auch den Kommentar von Barbara Wiedemann in: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, 660).

48 Auf weitere mögliche Anspielungen des Gedichts auf andere Texte – wie auf Hölderlins »Patmos« und Carl Einsteins gleichnamiges Gedicht »Entwurf einer Landschaft« – sei hier nur hingewiesen. Vgl. hierzu den Kommentar von Karl Manger in: Lehmann (Hrsg.), *Kommentar zu Paul Celans »Sprachgitter«*, 351–352. Weitere Forschungsliteratur: Ihrig, »Landschaftsentwürfe«; Pöggeler, *Die Frage nach der Kunst*, 342–346; Samuels, *Holocaust Visions*, 43–44; Schellenberger-Diederich, »Von Gletscherstuben und Meermühlen«; Tobias, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan*, 36–41. Hingewiesen sei an dieser Stelle allerdings darauf, dass die Ausführungen in diesem Kapitel nicht so sehr an der Interpretation des Gedichtes interessiert sind als vielmehr an der Interpretation der Spuren des Schreibprozesses, der mehr und anderes umfasst als das, was das gedruckte Gedicht schließlich zu lesen gibt (so wie umgekehrt das gedruckte Gedicht mehr und anderes umfasst als das, wovon die Spuren des Schreibprozesses in ihrer Chronologie Auskunft geben).

ebenfalls aus dem *Sprachgitter*-Band (»als gäb es, weil Stein ist, noch Brüder«), verbleibt »Entwurf« einer Landschaft im Modus der nüchternen Schilderung, der Skizze, der zurückhaltenden Evokation, des Entwurfs eben.

Die Sprache ist hier, mit Celans eigenen Worten aus einem anderen Zusammenhang, »nüchterner, faktischer geworden, sie misstraut dem ›Schönen‹.«⁴⁹ Es handelt sich, um 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.«⁵⁰ Die Sprache in »Entwurf einer Landschaft« besteht aus schlaglichtartigen Notationen, aus hart gefügten Reihungen von Bildeindrücken – sogar das Adjektiv »grau« kommt vor – Celan ersetzt damit das Adjektiv »weiß« (vgl. Abb. 3). Nur an einer Stelle kommt eine dynamische, gleichsam organische Bewegung ins Spiel, unterstrichen durch das einzige finite Verb im Gedicht: in der Zeile »Wo uns das Licht wuchs«. Das ist, je nach Zählung, ziemlich genau in der Mitte des Gedichts.

Mit der erstarrten, einstmals flüssigen Lava dieser Vulkanlandschaft bringt das Gedicht auch in seiner thematischen Ausrichtung einen Anfang ins Spiel, in diesem Fall den Anfang jener Bewegungen auf der Erde, die noch *vor* dem organischen Leben – noch »vor dem Atem« – stattgefunden haben. Das Gedicht zeigt aber auch, dass der Versuch einer Rückkehr zu den ›Ursprüngen« seinen Anfang vor allem anderen in der Sichtung des *gegenwärtigen*

49 GW 3, 167–168, hier 167. Es handelt sich hier erneut um einen Auszug aus der Antwort Celans auf die Schriftsteller-Umfrage der Pariser Librairie Flinker von 1958. Sie stammt aus demselben Jahr wie die Arbeit an »Entwurf einer Landschaft«.

50 Ebd. – Das ganze Zitat: »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.«

Schuttes, der Gräber, Überreste, Spuren, Knochen, Versteinerungen und ihren Implikaten nehmen muss.⁵¹

In diesem Gegenwartsakzent liegt die Verwandtschaft der impliziten Geschichtskonzeption zur Archäologie, und dieser Gegenwartsakzent ist es auch, der die Archäologie als Modell für so unterschiedliche Zeit- bzw. Geschichtskonzeptionen wie jene von Freud, Benjamin und Husserl bis hin zu jenen von Adorno und Foucault – und Celan eben – so attraktiv gemacht hat.⁵² Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Konzeptionen liegt darin, dass sie den Anfang ihrer jeweiligen Geschichte(n) nicht in einer Vergangenheit situieren, die sich »von selbst« erklären würde, sondern in einer Gegenwart, die den – prinzipiell problematischen – Bezug zu dem, was vom Vergangenen noch übriggeblieben ist, erst ausfindig machen muss.⁵³

Auch Celans Gedicht »Entwurf einer Landschaft« ist auf der Suche nach einem derartigen Anfang, der allerdings nicht bloß in der Vergangenheit liegt (»wo uns das Licht wuchs«), sondern insgesamt ein Milieu umreißt, das auf eine mögliche Zukunft und eine entsprechende Gemeinschaft hin (weiterhin: »uns«) offen ist. Allerdings bleibt vollkommen undefiniert, worin genau eine solche Zukunft (zumal für »uns«) bestehen könnte. Denn die Verwerfungen in diesem »Entwurf einer Landschaft« sind auch zeitlicher Art (»Viertakt«, »Jahresschritt«, »vor / dem Atem«). Die »unbetretbare Stunde« der letzten Strophe markiert in dem vom Gedicht her skizzierten Bereich möglicher Begegnungen eine Reserve, einen Vorbehalt, eine Unzugänglichkeit, die für jede mögliche Begegnung (und also auch für »uns«) zu gelten scheint: Es gibt in all dem, was diesen »Entwurf einer Landschaft« auszeichnet, Zonen und Zeiten, die unzugänglich, undurchdringlich bleiben: so undurchdringlich wie

51 Zu denken ist hier wieder an den »Grundsatz des Aktualismus«. Vgl. Anm. 28.

52 Vgl. hierzu näher die Beiträge in Ebeling/Altekamp (Hrsg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*.

53 Die von Michel Foucault in seiner *Archéologie du savoir* getroffene Unterscheidung zwischen dem »Dokument« und dem »Monument« setzt genau an diesem Punkt an: Während das »Dokument« die Suggestion befördert, das Überlieferte »lehre« einen von sich aus etwas über das Vergangene, sei transparent diesem gegenüber, ist das »Monument« durch die Undurchdringlichkeit und also auch die Unselbstverständlichkeit der Materie selbst gekennzeichnet. Vgl. Foucault, *L'Archéologie du savoir*, 182.

das Gestein, die anorganische oder anorganisch anmutende Welt, von der das Gedicht, zurückhaltend, einen Eindruck vermittelt.

An anderer Stelle hielt Celan fest: »Gedichte schreiben: ein illusionsloses Beginnen.«⁵⁴ Das Gedicht »Entwurf einer Landschaft« zeugt von einer entsprechenden Illusionslosigkeit. Und doch *bleibt* das Gedicht ein »Entwurf« – mithin ein Anfang also und ein »Beginnen«. Denn sofern das Gedicht als »Entwurf einer Landschaft« *gelesen* wird, hat dieser Entwurf sich bereits als ein »Beginnen« erwiesen. Das Lesen des Gedichts beginnt mit dem Nachdenken darüber, was aus einer so steinigen, brüchigen, leblosen, aber doch von vergangenem Leben zeugenden Landschaft, wie sie im Gedicht entworfen wird, noch entstehen, hervorgehen, nachleben kann. Zu diesem Nachleben gehört die Frage selbst, was sich aufgrund des Gegebenen, Überlieferten, Toten überhaupt noch anfangen lässt.

Das Gedicht *proviziert* diese Frage in dem Maße, wie es sich selbst als »Entwurf« ausgibt und wie die entworfene »Landschaft« eine Landschaft des vergangenen Lebens, der versteinerten Überreste und des Todes ist. Das Zusteuern auf diese Provokation lässt sich bereits in den ersten Entwürfen bemerken, die aus den Lektürenotizen hervorgegangen sind. Die Notizen selbst, die ersten Ansätze zum Gedicht, die Elemente der erwähnten Wortlandschaft und ihrer Darstellungsform waren bereits Entwürfe im einfachsten, im rudimentärsten Sinne. Ihr Entwurfscharakter war aber noch so bestimmt, dass das Geschriebene – in seiner Anfänglichkeit – nicht als druckbares Gedicht durchgehen konnte (Abb. 1), zumindest für Celan nicht (Peter Waterhouse sähe das vielleicht anders). Und so scheint es sich am Ende tatsächlich so zu verhalten, dass die *nachträgliche* Ergänzung des Titels »Landschaft« (Abb. 2) zu »Entwurf [!] einer Landschaft« (Abb. 3) dem Vorsatz folgte, den materialiter zu diesem Zeitpunkt gerade *nicht* mehr wirklich sichtbaren Entwurfscharakter des Geschriebenen – in seiner Vorläufigkeit – in eine druck- und publizierbare Version des Geschriebenen und Gedachten hinüberzuretten.

54 *Meridian*, TCA, [Nr. 317] 63.

Toposforschung

*Ich habe einen fünfeinhalbjährigen Sohn,
er interessiert sich, wie sein Vater, für
das Irdische: er besitzt einen Globus.*

Paul Celan¹

Celans Gedichte privilegieren den Modus der Ansprache: Sie sind an ein Du – oder an mehrere mögliche ›Dus‹ oder ›Ichs‹ – gerichtet.² Folgt man den in den Gedichten selbst ebenso wie in den korrespondierenden Reden Celans formulierten Prämissen dichterischer Kommunikation qua Ansprache, zeichnet sich folgendes Dilemma ab: So sehr für das Gedicht (das heißt für jedes Gedicht, das der Prämisse der Ansprache folgt) ein (wie auch immer fiktionales oder reales) Du nötig ist,³ damit der Vorgang der sprachlichen Artikulation zustande kommen kann, so wenig kann vorausgesetzt werden, dass das Du seinerseits (wer oder was auch immer *in concreto* damit gemeint ist oder gemeint sein kann) das Gedicht nötig hat: Von einer künftigen oder gar einer schon bestehenden *gegenseitigen* Zuwendung oder nur schon einem ›Interesse‹ im Wortsinn (›Zwischensein‹) kann also nicht einfach ausgegangen werden. Die Ansprache selbst ist das Medium, in dem ein solches Interesse zustande kommen (können) soll: Darauf liegen die Hoffnungen, die Celan mit seinem Projekt, das er insgesamt ›Dichtung‹ nennt, verbindet.

Diese Hoffnungen setzen darauf, dass der Ort, an dem Du (b)ist, der Ort also eines Gegenübers oder Anderen zwar prinzipiell (zumal im Medium gedruckter Literatur) unbestimmt und nicht antizipierbar ist, doch eben deshalb, zumindest in Ansätzen,

1 *Meridian*, TCA, [Nr. 100] 82.

2 Das vorliegende Kapitel erschien zuerst als Aufsatz mit dem Titel ›Orte/Worte – Erde/Rede. Celans Geopoetik‹, in: Sylvia Sasse und Magdalena Marszałek (Hrsg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, Berlin: Kadmos 2010, 115–131. Für die vorliegende Publikation wurde der Text überarbeitet und erweitert. Mit freundlicher Genehmigung des Kulturverlages Kadmos, Berlin.

3 GW 3, 198: ›Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber.‹

bestimmbar bleibt – und das Gedicht wäre seinerseits der Ort, von dem ausgehend eine solche Bestimmung, Celan zufolge, *möglich* scheint, und zwar wechselseitig. Man hat es dementsprechend in der Auseinandersetzung mit Celans Gedichten stets mit mindestens zwei Orten zu tun: jenem (variablen) des Gedichts – und jenem (mindestens so variablen) des von ihm Angesprochenen, des Genannten und auf diese Weise Adressierten, womit im Einzelfall sowohl Personen wie geographische Orte, Leerstellen, Fragen oder weitere Worte gemeint sein können. Mit diesem Spannungsverhältnis arbeitet Celans Dichtung. Sie setzt voraus, dass es zwischen dem in Schriftform Überlieferten – dem Gedicht in diesem Sinne: abgebrochen und offengehalten mit jedem Zeilenumbruch – und seinem Anderen eine Differenz gibt, die vom Gedicht her in Anspruch genommen werden kann, ja in Anspruch genommen muss, wenn mit ihm etwas erreicht werden soll.

Der Ort des Anderen zeigt oder entzieht sich demzufolge in oder ausgehend von Celans Gedichten in vielfachen Variationen und Brechungen. Dabei handelt es sich prinzipiell um angesprochene, um evozierte und in diesem Sinne um adressierte Orte: Sie erfahren ihre je spezifische Bestimmung in erster Linie vom Gedicht her. Selbst wenn es sich, wie etwa in den Gedichten »Zürich, zum Storchen«,⁴ »Tübingen, Jänner«⁵ oder »Todtnauberg«,⁶ um reale Orte handelt, so sind diese doch stets *durch* das Gedicht bestimmt, in ihrer wörtlichen Gestalt und Stoßrichtung zugespitzt auf eine jeweils bestimmte Situation. Die Orte sind als genannte Orte Spitzen, die Erinnerungen auslösen, Bezüge verdichten, Orientierung stiften – oder durcheinanderbringen.

Im Band *Unterwegs zur Sprache*, den Heidegger 1959 publiziert und im November desselben Jahres mit einer Widmung an Celan schickt, findet sich der Hinweis: »Ursprünglich bedeutet der Name ›Ort‹ die Spitze des Speers. In ihr läuft alles zusammen. Der Ort versammelt zu sich ins Höchste und Äußerste.«⁷ Das »Äußerste« dieser Spitzen – dieser Lanzen – erweist sich in Celans

4 GW 1, 214–215.

5 GW 1, 226.

6 GW 2, 255–256.

7 Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, 37 (erste Seite des Aufsatzes »Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht«). Zur Widmung und Datierung vgl. *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 385.

Gedichten allerdings als ein Abgrund. Denn im Feld der Sprache werden Orte – als Worte – zu Zeichen, in denen der Bezug zwischen einem sprachlichen Signifikanten und einem entsprechenden geographisch oder allgemein topologisch zu denkenden Signifikat stets problematisch ist, da der Bezug seinerseits auf keinem festen Grund steht. Celans Arbeit am Gedicht berücksichtigt dies. Sie folgt entsprechend oft der explizit formulierten Programmatik: »Freilegung – Entdeckung – des Abgrunds zwischen Zeichen und Bezeichnetem«.⁸

Dieser Abgrund markiert in Celans Poetik die Stelle, an der inmitten topologischer Metaphorik die Zeitlichkeit ins Spiel kommt: Diese wird spätestens dann bestimmend, wenn Orte zu Worten werden, wenn eine Topologie zur Tropologie, wenn Erde zu Rede wird. Im Feld der Sprache, und besonders der Schrift, erhalten Orte als Worte mit einem jeweils spezifischen Wortkörper die Möglichkeit, Erinnerungen und Erwartungen auszulösen, die über ihre eigene topologische Situierung ebenso wie über den Moment ihrer Aussprache hinausreichen – oder diese(n) durchkreuzen. Diese Teilhabe bildet den Einsatzpunkt von Celans Geopoetik, die sich in einer eigenartigen Form von »Toposforschung«⁹ artikuliert. Die aus den Wortkörpern und ihren Implikationen heraus formulierte Toposforschung entspringt allerdings keiner poetischen Laune, sie ist vielmehr einer verheerenden Politik geschuldet, die *auch* eine Geopolitik war: Ganze Landstriche wurden ›gesäubert‹ und, wie Celan in der *Bremer Rede* sagte, der »Geschichtslosigkeit«¹⁰ ausgeliefert.

Celan war dieser Politik direkt ausgesetzt: Nachdem er 1942 bis Anfang 1944 »in sogenannten Arbeitslagern in Rumänien«¹¹ festgehalten und zu Zwangsarbeit im Straßenbau verpflichtet worden war (Rumänien stand im Zweiten Weltkrieg unter Ion Antonescu auf der Seite des Deutschen Reiches), während seine Eltern zur gleichen Zeit in einem Lager in Transnistrien umkamen, kehrte er

Eine Brücke von Heideggers Ort, Spitze und Speer zur Lanze und zu Celan schlägt bereits: Schestag, *buk*, 14, und ders., *Mantisrelikte*, 139.

8 *Meridian*, TCA, [Nr. 158] 93.

9 GW 3, 199.

10 GW 3, 185.

11 Celan in seinem Brief an Erich Kahler vom 25. April 1962, zitiert nach: »*etwas ganz und gar Persönliches*«. *Die Briefe 1934–1970*, [Nr. 439] 589. Vgl. auch die Informationen in: Colin/Silbermann (Hrsg.), *Paul Celan – Edith Silbermann*, 15–16.

im August 1944 in seine durch die Rote Armee ›befreite‹ Heimatstadt Czernowitz in der Bukowina zurück. Die ›Befreiung‹ durch die neuen Besatzer ging jedoch Hand in Hand mit einer nun auch von stalinistischer Seite her betriebenen antisemitischen Politik, die ein Leben in der einst bis zu einem Drittel von Juden bewohnten Bukowina zunehmend unerträglich machte. Diese katastrophalen biographischen Ausgangsbedingungen zwangen nach Kriegsende den damals fünfundzwanzigjährigen Celan zur Flucht über Bukarest nach Wien. Ab 1948 bis zu seinem Tod 1970 lebte Celan in Paris. In seine ›Heimat‹, die keine mehr sein konnte und die zudem über den Eisernen Vorhang von der westlichen Welt abgeschnitten war, kehrte Celan nie mehr zurück.¹²

Nun wäre es verkehrt, diese biographischen Daten in eine direkte Beziehung zur Dichtung zu setzen. Celan selbst hielt in einer seiner im Nachlass überlieferten Notizen fest:

Echte Dichtung ist antibiographisch. Die Heimat des Dichters ist sein Gedicht, sie wechselt von einem Gedicht zum andern. Die Entfernungen sind die alten, ewigen: unendlich wie der Weltenraum, in dem jedes Gedicht sich zu behaupten sucht als – winziges Gestirn –. Unendlich auch wie die Entfernung zwischen seinem Ich und seinem Du: von beiden Seiten, beiden Polen her wird die Brücke geschlagen: in der Mitte, auf halbem Weg, da, wo der tragende Pfeiler erwartet wird, von oben her oder von unten her, ist der Ort des Gedichts. Von oben her: unsichtbar und ungewiss. Von unten her: aus dem Abgrund der Hoffnung auf den fernen, den zukunftsfernen Nächsten.¹³

Indirekt, über die »Umwege«¹⁴ und Versuche, »Richtung zu gewinnen«, die Celan in seinen beiden Reden anlässlich von Preisverleihungen – 1958 in der *Bremer Rede*¹⁵ und 1960 im *Meridian*¹⁶ – thematisiert, erhellt sich jedoch der gleichwohl bestehende und von Celan

12 Vgl. hierzu auch folgende Überlegungen Celans zur Heimat – in Notizform: »Die Heimatvertriebenen (Der Verband der Weltvertriebenen wäre wohl noch ins Leben zu rufen...) / Im Gedanken, dass und was und wie sie vertrieben wurden, ist die eigentliche Heimat.« *Meridian*, TCA, [Nr. 853] 200.

13 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 156] 95.

14 GW 3, 201.

15 GW 3, 185–186.

16 GW 3, 187–202.

auch immer wieder in Erinnerung gerufene Bezug zwischen Biographie und Poetologie, der gerade über die in *beiden* Feldern *unselbstverständlich* gewordenen Orientierungspunkte verläuft, nach denen man das jeweilige Vorhaben, Leben oder Dichtung, ausrichten könnte.¹⁷ Auch der als Folge der Vernichtungspolitik herbeigeführte Verlust von geographischen Bezugspunkten, die im Sinne einer affirmativen Rückvergewisserung über die eigene Herkunft womöglich hätten orientierungsstiftend sein können, gewinnt somit sowohl biographisch als auch, in dieser Hinsicht ununterschieden davon, poetologisch seine primär negativ bestimmte Bedeutung.

Die Transformation von Orten in Worte ist schlicht *auch* dem Umstand geschuldet, dass es, wie Celan im *Meridian* schreibt, eine ganze Reihe von Orten, die zuweilen in den Gedichten aufgesucht werden, nicht mehr gibt. Nur in der Sprache kann es sie noch geben.¹⁸ Dabei kann es nicht darum gehen, diese Orte in der Sprache einfach, qua Imagination, wiederauferstehen zu lassen (das wäre bloße Nostalgie im Dienst faktischer Verkennung geschichtlicher Tatsachen). Es muss auch stets mitartikuliert werden, dass der Verlust sich durch Sprache nicht kitten lässt. Im *Meridian* spricht Celan deshalb davon, dass das Gedicht seinerseits der »Ort« sei, »wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.«¹⁹

17 Vgl. zu diesem Bezug die Ausführungen im Kapitel »antibiographisch«.

18 Das gilt insbesondere für die Bukowina. Dass die Bukowina – aus deutschsprachiger Perspektive – fast nur noch *in* der Literatur bzw. *als* Literatur existiert, ist direkte Folge der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, die allerdings vor dem Hintergrund eines ausgeprägten Antisemitismus bei großen Teilen der rumänischen Bevölkerung auf Unterstützung setzen konnte. Als nachträglicher Effekt dieser Politik kam es *nach* dem Zweiten Weltkrieg mitunter auch zu einer Idealisierung der deutschsprachigen Kultur in der Bukowina *vor* dem Ersten Weltkrieg und – als diese Kultur bereits unter dem Zeichen der Repression stand und sich entsprechend verstärkt artikulierte – in der Zwischenkriegszeit. Einen präzisen Einblick in die kulturellen Spannungen gibt Menninghaus, »Czernowitz/Bukowina: als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur«. Weitere Einblicke in die Bukowina als Kulturlandschaft und die Vielsprachigkeit von Czernowitz geben insbesondere folgende Publikationen: Corbea-Hoişie/Astner (Hrsg.), *Kulturlandschaft Bukowina*; Corbea-Hoişie (Hrsg.), *Czernowitz. Jüdisches Städtebild*; Werner (Hrsg.), *Fäden ins Nichts gesponnen*; Kublitz-Kramer, »Czernowitz, die ›himmlische Stadt‹«; Corbea-Hoişie/Rubel (Hrsg.), »Czernowitz bei Sadagora«. Spezifisch zu Celan: Gellhaus (Bearb.), *Marbacher Magazin* 90 (2000); Rychlo, »Der slawische Meridian im Werk Paul Celans«. Weitere Ausblicke finden sich in: Corbea-Hoişie/Lihaciu (Hrsg.), *Toposforschung (...) im Lichte der U-topie. Literarische Erörterungen in/aus Mittel Osteuropa*.

19 GW 3, 199.

Denn nur mit einer solchen Ad-absurdum-Führung kann es Celan zufolge gelingen, die Referenz- und Präsenzsuggestionen, die mit jedem niedergeschriebenen oder ausgesprochenen Wort ins Spiel kommen, immer wieder zu unterbrechen, um auf diese Weise ein den Verlusten eingedenk bleibendes Erinnern ebenso wie ein kritischen Nachdenken zu ermöglichen und zu befördern. Ob es unter den Bedingungen einer solchen Ad-absurdum-Führung von Tropen und Metaphern noch »Toposforschung« geben könne oder solle, fragt Celan gleich nach der zitierten Stelle, und die Antwort lautet: »Gewiss! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der Utopie.«²⁰

Damit schlägt Celan eine ganz andere Richtung ein als der Romanist Ernst Robert Curtius, der den Begriff der »Toposforschung« geprägt hatte:

Die Toposforschung gleicht der »Kunstgeschichte ohne Namen« im Gegensatz zur Geschichte der einzelnen Meister. Sie kann bis zu den unpersönlichen Stilformen vordringen. In diesen unpersönlichen Stilelementen aber berühren wir eine Schicht historischen Lebens, die tiefer gelagert ist als die des individuellen Erfindens. [...] Die Toposforschung stellt [...] empirisch gewonnene Ordnungsschemata zur Verfügung, welche es erlauben, den historischen Stoff sinnvoll zu gliedern.²¹

Dass Celan die literaturwissenschaftliche Methode der »Toposforschung«, die Curtius in seinem Standardwerk *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*²² von 1948 dann schlicht »Topik« nennt, kannte, steht außer Frage.²³

20 Ebd.

21 Curtius, »Zur Literarästhetik des Mittelalters II«, 139.

22 Celan besaß das Buch in seiner Bibliothek. Als »folgenreichste Entwicklung innerhalb der Geschichte der alten Rhetorik« bezeichnet Curtius den Umstand, dass die »Poesie rhetorisiert wurde«: »Das bedeutet nichts anderes, als dass die Rhetorik ihren ursprünglichen Sinn und Daseinszweck verlor. Dafür drang sie in alle Literaturgattungen ein.« Die im Mittelalter stattfindende Rhetorisierung der Poesie führte Curtius zufolge dazu, dass auch »die *topoi* eine neue Funktion« (im Unterschied zum antiken rhetorischen Sinn) erhalten: »Sie werden Klischees, die literarisch allgemein verwendbar sind, sie breiten sich über alle Gebiete des literarisch erfassten und geformten Lebens aus.« Curtius, *Europäische Literatur*, 79–80.

23 Eine ausführliche, geradezu emphatische Darstellung der Toposforschung, ausgehend von Curtius, gibt Otto Pöggeler 1960 in einem Aufsatz, den er Celan persönlich als Sonderdruck zukommen ließ: Pöggeler, »Dichtungstheorie und

Während im literaturwissenschaftlichen Diskurs der Begriff der »Toposforschung« in den vergangenen vierzig Jahren – wohl nicht zuletzt als Folge des immer dominanter gewordenen Intertextualitätsbegriffs – zunehmend an Attraktivität eingebüßt hat, fällt an Celans – ein paar Jahre vor der beginnenden Intertextualitätsdiskussion zuwege gebrachten – Formulierungen im *Meridian* auf, dass in ihnen die »Toposforschung« eine gegenüber den traditionellen Prägungen²⁴ ganz neue Bestimmung erfährt: »im Lichte der Utopie«. Die korrespondierenden Un- oder Nichtorte sind hier nicht bloß im Sinne des literarischen Genres der Utopien seit Thomas Morus oder als »absurde« Kehrseiten jener vielleicht nur scheinbar in »empirisch gewonnene Ordnungsschemata« eingliederbaren Stilelemente der Literatur zu verstehen. Auch die zerstörten und nur noch in der Erinnerung oder der Vorstellung existierenden Orte sind Unorte. Diese sucht Celan im weiteren Verlauf der *Meridian*-Rede gedanklich und sprachlich, ja ihren sprachlichen Verkörperungen entlang auf. Im Unterschied zu Curtius' »Toposforschung« verläuft Celans Version davon in deziert persönlichen Bahnen, die zudem auf sehr konkrete geogra-

Toposforschung« (vgl. *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 511). Pöggeler verfasste in der Folge wiederum eine Reihe von Studien, in denen er das von ihm verfochtene Verfahren der Toposforschung auf Celans Gedichte anzuwenden trachtete. Weit nach Celans Tod kam es diesbezüglich zu einer Kontroverse zwischen Gadamer – »Man komme mir nicht mit vergleichender Topik. [...] Nichts gegen Topos-Forschung. Aber jedes Gedicht ist ein eigener Topos, was sage ich: eine eigene Welt« (Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, 140–141) – und Pöggeler: »Celan hatte in seiner *Meridian*-Rede die Toposforschung durchaus zugelassen, wenn auch zugleich mit Landauer das Licht der Utopie gefordert« (Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug*, 97). Zu kurz greift jedoch Pöggelers Bestimmung des Utopischen, weil dieses sich seinerseits – im Kontext von Celans Dichtung – nur unzureichend topologisch bestimmen lässt. Vgl. hierzu bereits kritisch: Risthaus, »Vor dem Stein: ein Leben«, Gadamer hingegen schüttet, um ein schiefes Bild zu verwenden, mit dem Bad (der Toposforschung) auch gleich noch das Kind (der Utopie ebenso wie der Geschichte) aus.

24 Mit seiner Kritik an der traditionellen Toposforschung zielte Celan insbesondere auch auf das literaturwissenschaftliche Identifikationsbegehren und eine entsprechende Didaktik, die im Gelesenen immer schon etwas anderes – einen bekannten Topos oder eine vertraute Metapher – sehen möchte. In einer *Meridian*-Notiz hält Celan entsprechend zum »Auge« im Gedicht »Mandorla« (GW 1, 244) fest: »Keine seminarfähige, irgendwelche Toposforschung fördernde Metapher«. *Meridian*, TCA, [Nr. 400] 128. Bezeugt ist auch Celans Abneigung gegenüber dem Curtius-Schüler Gustav René Hocke, der Celan (so Pöggeler) »zum Manieristen und damit zum Altmetaphernhändler« erklären wollte. Vgl. Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug*, 179.

phische Orte bezogen sind. Zugleich aber weisen die Beziehungen zwischen diesen Orten auf mögliche utopische, überindividuelle (wenn auch gänzlich unsichere) Gemeinsamkeiten hin, die Celan wiederum mit dem Bild des kreisförmigen Meridians zu beschreiben versucht.²⁵

Zum Schluss der Rede führt Celan ganz konkret vor, was es heißen könnte, entlang eines Meridians und zugleich im Lichte der Utopie »Toposforschung« zu betreiben. Zuerst kommt er auf Jakob Michael Reinhold Lenz zu sprechen, dessen Biographie die Vorlage für Georg Büchners *Lenz* bildete. Dann geht er näher auf einen vielsagenden Entzifferungsfehler des ersten Herausgebers der Büchner'schen Schriften, Karl Emil Franzos, ein – der von Celan als »Landsmann« bezeichnete Franzos liest in *Leonce und Lena* das »Commode« als das »Kommende«, also gleichsam unter einem utopischen Vorzeichen.²⁶ Schließlich bemerkt Celan, dass sowohl der Herkunftsort von Lenz (Seßwegen, Livland, heute Cesvaine, Lettland) als auch jener von Franzos (Czortkow, Galizien, heute Čortkiv/Чортків, Ukraine) auf der Nord-Süd-Meridian-Linie liegen, auf der sich auch sein eigener Heimatort (Czernowitz, Bukowina, heute Černivci/Чернівці, Ukraine) befindet:

Von hier aus, also vom »Commoden« her, aber auch im Lichte der Utopie, unternehme ich – jetzt – Toposforschung:

Ich suche die Gegend, aus der Reinhold Lenz und Karl Emil Franzos, die mir auf dem Weg hierher und bei Georg Büchner Begegneten, kommen. Ich suche auch, denn ich bin ja wieder da, wo ich begonnen habe, den Ort meiner eigenen Herkunft.

Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muss.

25 Wie demnach Toponyme zu Utopien werden können, ist eine Grundfrage, die Celans Auseinandersetzung mit Räumen insgesamt bestimmt. Vgl. hierzu – mit weiteren Belegen: Hirano, *Toponym als U-topie bei Paul Celan*. Dass diese Utopien wiederum auch in den Anklängen zum Wortkörper der *Lanze* – vom *Landsmann* (Franzos) und den erinnerten *Landschaften* bis zu *Lenz* und *Leonce* (und *Lena* vokalisch wie *Celan*) – zu vernehmen sind, verdeutlicht Thomas Schestag. Vgl. Schestag, *buk*, 15.

26 Vgl. hierzu das Kapitel »Kommendes«.

Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müsste, und ... ich finde etwas!

Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein. Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.²⁷

Celan sucht also diese Orte auf, aber ebenso unmissverständlich hält er fest: »Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht«, es sind eben Un- oder Nichtorte. Die Suche auf der »Kinder-Landkarte« kann im Zusammenhang der Rede bedeuten, dass Celan den geographischen Raum seiner Kindheit – und damit auch: die vergangene Lebendigkeit dieses Raums – wieder aufzufinden sucht. Sie kann aber auch bedeuten, dass Celan, wie ein Kind, das eine Karte zu zeichnen versucht, ganz am Anfang einer Suche steht, die zudem kaum aussichtsreich ist, weil die gesuchten Orte Teil einer vergangenen und zerstörten Geschichte sind. Die Orte haben mit jedem Wechsel im Regime zudem auch ihre Namen gewechselt. Nur eins wird Celan klar: Bewegt man sich nur weit genug von der Erde weg, dürfte erkennbar werden, dass die gesuchten Orte in etwa auf *einer* Linie, auf *einem* Meridian liegen.

Tatsächlich befinden sich die gesuchten Orte alle mit je einem knappen halben Grad Abweichung auf dem 26. östlichen Längengrad, der in Nord-Süd-Ausrichtung quer durch Ostmitteleuropa verläuft (Černivci 48° 18' N, 25° 56' O; Čortkiv 49° 01' N, 25° 47' O; Cevaine 56° 58' N, 26° 18' O). Führt man die Linie weiter nach Süden, dann durchquert dieser »Meridian« – mit einer weiteren Durchgangsstation in Bukarest (44° 26' N, 26° 06' O) – auch die geographischen Tropen in Zentralafrika. Das bringt Celan auf den Scherz mit den »Tropen«, auf die er in der Rede zuvor nicht im geographischen, sondern im rhetorischen Sinne zu sprechen kam

27 GW 3, 202.

(Tropen als rhetorische Figuren der Ersetzung eines eigentlichen durch ein uneigentliches Wort). Dass der von ihm aufgefundene Meridian »heitererweise« auch die »Tropen« durchkreuzt, macht erneut auf die stets reflektierte Verquickung von Geographie und Sprache aufmerksam, die Celan betreibt, wenn er Orte als Worte und Wortkörper ins Spiel bringt. In dem Maße, so könnte man Celans Gedankengang kommentieren, wie die realen Orte ihre Zugänglichkeit verloren haben und ihre Bewohner vernichtet oder gewaltsam vertrieben wurden, in dem Maße bleibt auch jede Auseinandersetzung mit diesen Orten im Medium der Sprache darauf verpflichtet, den realen Verlust nicht rhetorisch zu beschönigen.

Die Rede vom »Meridian« erlaubt es Celan, sowohl eine sehr konkrete Zone historischer und geopolitischer Katastrophen und Konflikte zu adressieren als auch deutlich zu machen, dass eine solche Adressierung im Medium der Sprache stets darum bemüht sein sollte, eine Rhetorik, die das Verlorene umstandslos (qua Tropen) ersetzen zu können glaubt, zu vermeiden oder zu durchkreuzen. Der »Meridian« erhält für Celan allerdings auch eine utopische Qualität dadurch, dass er – trotz allem – als Modell für »das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende« entworfen wird: Was geographisch seinen Ausgangspunkt im 26. östlichen Längengrad nimmt, wird poetologisch zum Modell eines Verbindungsdenkens, das gerade diejenigen Orte und Personen zu adressieren und/oder in Erinnerung zu rufen hofft, die durch jedes, auch geographische, Muster oder, mit Curtius gesprochen, durch alle »Ordnungsschemata« durchzufallen drohen.²⁸ Damit rückt der Meridian als Modell in die Nähe des Datums, das in Celans Poetologie von besonderer Bedeutung ist: So wie das Datum prinzipiell

28 Auf Celans Kritik am Paradigma der totalen Verortbarkeit geht Thomas Schestag näher ein, indem er die spezifische Uneindeutigkeit des Wortes »Meridian« bei Celan offenlegt. Schestag hebt hervor, dass es neben den (geographisch festgelegten) Erdmeridianen auch die (vom Standort des Betrachters abhängigen und entsprechend wandernden) Himmelsmeridiane gibt, die bei Celan ebenfalls eine Rolle spielen (»wandern die Meridiane«, GW 1, 290). Darüber hinaus weist Schestag auf eine Reihe von Parallel- und Gegentexten hin, in denen ebenfalls – jeweils an prominenter Stelle – von einem »Meridian« die Rede ist: Martin Heideggers Schrift *Zur Seinsfrage* (als Antwort auf Ernst Jüngers *Über die Linie*), Carl Schmitts *Der Nomos der Erde*, Joseph Conrads *The Secret Agent*, schließlich der Brief von Nelly Sachs an Celan vom 28. Oktober 1959 und Celans Wiederaufnahme der Wendung vom »Meridian des Schmerzes« in einem Briefentwurf an Nelly Sachs vom 6. Mai 1960. Vgl. Schestag, *buk*, 5–9.

im Zeichen der Datierung eines – durch bloße Ziffern – Undatierbaren steht, so steht der Meridian für eine Kartierung des – durch bloße Grad- und Ortsangaben – Unkartierbaren.

In beiden Fällen geht es darum, die durch numerische Ordnungen systematisierten Orientierungsmodelle zugleich in Anspruch zu nehmen *und* in ihrer jeweiligen Aussagekraft in Frage zu stellen – um auf diese Weise die Schwierigkeiten einer Bezugnahme auf konkrete Orte und historische Ereignisse, vor allem wenn diese weitgehend im Dunkeln bleiben, kenntlich machen zu können. Dieses gespaltene Verhältnis zu den kulturell instituierten Parametern von Ort und Zeit findet übrigens ein Pendant in der Art und Weise, wie Celan in der konkreten Arbeit an seinen Gedichten mit Orts- und Zeitangaben umgeht: So vermerkt er in den ersten Entwürfen zu einem Gedicht meist noch Ort und Datum der Niederschrift, erst in der Endfassung eines Gedichtes lässt er die Angaben in der Regel dann weg, bringt sie also wieder zum Verschwinden. Berücksichtigt man, dass Celan die Entwürfe zu seinen Gedichten akribisch aufbewahrte, dann folgt dieses Zum-Verschwinden-Bringen allerdings einer doppelten Logik: Die Angaben bleiben ja in den Entwürfen lesbar, da er diese nicht vernichtet, gleichzeitig machen die erhalten gebliebenen Stationen auf dem Weg zu einem schließlich gedruckten Gedicht deutlich, dass die Arbeit an einem Gedicht in der Regel eine Dynamik gewinnt, die auch die konkreten Daten und Orte hinter sich lässt. Räumlichkeit und Zeitlichkeit werden dann zu Parametern einer *im* Gedicht entworfenen – oder verworfenen – Ordnung, und so erstaunt es auch nicht, dass Celan zuweilen die Geographie ins Allerwörtlichste verlegt: »Gedichte als Wortlandschaften«.²⁹

Eine ähnliche Bewegung der Transposition räumlicher Gegebenheiten und Orientierungsmuster findet, auf der Ebene der Poetologie, statt, wenn Celan in der *Meridian*-Rede das *Modell* des Meridians zunächst im ganz präzisen, geographischen Sinne verwendet, es dann aber entwendet, um mit ihm eine dialogische Kreisbewegung zu beschreiben, die schließlich in eine »Art Heimkehr«³⁰ münden soll. Dabei wäre es verkehrt zu sagen, die

29 *Meridian*, TCA, [Nr. 221] 102. Vgl. hierzu die Ausführungen zum Gedicht »Entwurf einer Landschaft« im vorangegangenen Kapitel »Anfangen«.

30 GW 3, 201.

Entfernungen, die Celan seinerseits gegenüber den einigermaßen präzise bestimmten Ordnungssystemen jeweils zurücklegt, seien Kennzeichen einer dichterischen Autonomie, die sich von den Realien löst. In gewisser Hinsicht ist das Gegenteil wahr: Die Loslösung von den konkreten Orten und Daten, soweit man sie überhaupt kennen kann, erfolgt vielmehr mit dem Anspruch, sie gerade dadurch nicht dem Vergessen preiszugeben, dass sie nicht *bloß* genannt und eingeordnet werden, sondern selbst und gerade dort, wo ihre Bewegung des Verschwindens und der Transformation nachgezeichnet wird, in ihrem spezifischen, im Medium der Sprache aber prinzipiell problematischen Seinsstatus kenntlich gemacht werden.

Das Problem liegt darin, dass der Akt der Benennung – von Orten durch Worte – seinerseits stets *auch* ein Akt der Vernichtung ist, und zwar insofern, als eine jede Benennung das Benannte im (mindestens) doppelten Hegel'schen Sinne ›aufhebt‹: zerstört und (nur als Zerstörtes, seiner Lebendigkeit Entledigtes) aufbewahrt. Der von Celan überaus geschätzte französische Schriftsteller und Literaturtheoretiker Maurice Blanchot hat diese insbesondere an Mallarmés Dichtung diskutierte Hegel'sche Gedankenfigur unter dem Stichwort der ›Vernichtung der Welt‹ prominent aufgegriffen.³¹ Spuren dieser Gedankenfigur finden sich, allerdings in einer Radikalisierung, auch bei Celan selbst, so etwa in zwei Zeilen aus einem Gedicht des Bandes *Fadensonnen* von 1968: »Mach den Ort aus, machs Wort aus. / Lösch. Miss.«³² Das Verb ›ausmachen‹ wird hier von Celan explizit in seiner Doppeldeutigkeit – ›löschen‹ und ›ausmessen‹ – eingesetzt und somit als eine noch abgründigere Version der Hegel'schen ›Aufhebung‹ ins Spiel gebracht. Denn noch bevor es zu so etwas wie einer Aufhebung kommen kann, das heißt: bereits in der Bezugnahme, der Adressierung, der Ausmessung und Ermessung in diesem Sinne, stehen sowohl der ›Ort‹ als

31 Vgl. Hegel, »Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse«, 52: »Die Sprache ist die höchste Macht unter den Menschen. – Adam, heißt es, gab allen Dingen (Tieren) ihren Namen. – Die Sprache ist Ertötung der sinnlichen Welt in ihrem unmittelbaren Dasein, das Aufgehobenwerden derselben zu einem Dasein, welches ein Aufruf ist, der in allen vorstellenden Wesen widerklingt.« Zur Weltvernichtung durch Sprache bei Mallarmé, Hegel und Blanchot vgl. ausführlich Gelhard, *Das Denken des Unmöglichen*, 47–127, bes. 78–88. Zu Celans Wertschätzung von Blanchot vgl. Cameron, »Erinnerungen an Paul Celan«, 339.

32 GW 2, 123 (»Deine Augen im Arm«).

auch das »Wort« unter dem Imperativ der Zerstörung. Will man die Anweisung (»Lösch. Miss.«) nicht ihrer manifesten Komplikationen berauben (etwa indem man das Löschen einfach auf den »Ort«, das Messen aufs »Wort« bezieht), dann besteht kein Zweifel darüber, dass bei Celan auch das Wort als bedrohtes Wort zu gelten hat.³³

Die im *Meridian* angesprochene Ad-absurdum-Führung aller Tropen und Metaphern im Gedicht nimmt diese sprachkritische Wende vorweg. Diese bliebe allerdings unterbestimmt, wenn man sie als *Fazit* der Auseinandersetzung Celans mit Orten und Worten – und mit ihrem Verhältnis – begriffe. Tatsächlich markiert die von Celan gerade auch in den Gedichten immer wieder von Neuem entfachte Sprachkritik jeweils nur den *Beginn* einer dichterischen Auseinandersetzung, die unter dem Vorsatz steht, *gleichwohl* zu schreiben, also Worte zu verwenden – »trotz allem«³⁴ – und dabei auch sehr konkrete Adressierungen von Orten vorzunehmen. Zu diesen sehr konkret adressierten Orten gehören die bereits erwähnten ostmitteleuropäischen Städte, die Celan in der *Meridian*-Rede mit dem geographischen »Meridian« im Sinne des 26. östlichen Längengrads durchkreuzt, wobei hier die Adressierung – über den Scherz mit den »Tropen« – das Problem der Möglichkeit einer sprachlichen Bezugnahme, das heißt, der Benennung, bereits offenlegt.

Neben dieser Nord-Süd-Achse quer durch Ostmitteleuropa (und bis weit über die »Tropen« Zentralafrikas hinaus) gibt es in Celans Poetologie und Dichtung eine weitere, quer dazu verlaufende Achse, die immer wieder thematisch wird: die Bewegung von Ost nach West – und umgekehrt. An dieser Achse zeichnet sich zum einen wiederum eine biographische Komponente ab (Celans Flucht über Bukarest und Wien nach Paris), zum anderen ist sie poetologisch von Belang (durch direkte Bezugnahmen in Gedichten, zu erwähnen ist auch Celans Übersetzertätigkeit, die Übersetzungen vom Russischen und Rumänischen ins Deutsche, auch

33 Eine ausführlichere Interpretation des gesamten Gedichtes »Deine Augen im Arm« gibt Anja Lemke in ihrer Dissertation: Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, 456–459. Vgl. zudem Menninghaus, *Paul Celan. Magie der Form*, 64–65, sowie Schestag, *buk*, 7–8.

34 GW 3, 185.

vom Französischen ins Deutsche – das Deutsche dabei als unheimliche ›Mitte‹). Am stärksten ausgeprägt erscheint diese Ost-West-Achse in Celans Gedichtband *Die Niemandsrose* von 1963, dessen Gedichte auch auffallend viele Toponyme enthalten: Tarussa, Czernowitz, Zürich, Tübingen, Paris.³⁵ Bereits die Widmung »Dem Andenken Ossip Mandelstamms« zu Beginn des Bandes deutet auf ein west-östliches Gespräch hin, das Celan in Gang zu setzen versucht. Doch auch in einer Reihe von Gedichten wird diese Bewegung von Ost nach West – und umgekehrt – thematisch. So etwa in einer eigens eingerückten Strophe des Gedichtes »La Contre-scarpe«:

Über Krakau
bist du gekommen, am Anhalter
Bahnhof
floss deinen Blicken ein Rauch zu,
der war schon von morgen. Unter
Paulownien
sahst du die Messer stehn, wieder,
scharf von Entfernung. Es wurde
getanzt. (Quatorze
juillets. Et plus de neuf autres.)³⁶

Die Strophe trägt Züge einer dichterischen Selbstanrede. Denn nach Frankreich »gekommen« ist auch Celan sein erstes Mal – im November 1938 – über »Krakau« und den »Anhalter / Bahnhof« in Berlin, als er in Tours einen Vorbereitungskurs für ein Medizinstudium absolvierte. Im Sommer darauf kehrte Celan wieder nach Czernowitz zurück. Die Durchfahrt des Zuges durch Berlin auf der Hinfahrt erfolgte vermutlich am 9. November, also direkt vor der sogenannten ›Reichskristallnacht‹, in der die SA erstmals gezielt zur Zerstörung jüdischer Häuser und zur Brandstiftung an Synagogen aufrief.³⁷ In der Erinnerung des Gedichtes wird der »Rauch«

35 GW 1, 287, 229, 214, 226, 220 (in der Reihenfolge der genannten Orte).

36 GW 1, 283 (hier sind nur die ersten zehn Zeilen dieser eingerückten Strophe wiedergegeben, es folgen in der Originalfassung noch acht weitere Zeilen).

37 Die hier und im Folgenden verwendeten Angaben stammen aus folgenden Publikationen: Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, 77–80; Emmerich, *Paul Celan*, 36–37; Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*, 34; Winkler,

– der Lokomotive, der Schornsteine, der brennenden Häuser: die Kette der Assoziationen bleibt unheimlich offen bis hin – zu jenem »Rauch«, der »schon von morgen war«: »dann steigt ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng.«³⁸

1948, die Heimat ist inzwischen zerstört, kommt Celan schließlich wieder nach Frankreich, diesmal, um sich definitiv in Paris niederzulassen. Geschrieben wird das Gedicht 1962. »Quatorze / juillet« – also wörtlich »vierzehn Julis« – liegen zwischen dem Zeitpunkt der Niederschrift des Gedichtes und der Übersiedelung nach Paris. »Et plus de neuf autres« – und mehr als neun weitere (Julis) –

»La Contrescarpe«; *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, 710–711. Während die genannten Arbeiten von einer Ankunft des Zuges in Berlin am Morgen des 10. Novembers – also direkt *nach* der »Reichskristallnacht« – ausgehen, hält Barbara Wiedemann in der *Kommentierten Gesamtausgabe in einem Band* fest, dass Celans Zug Berlin unmittelbar *vor* der Reichskristallnacht durchquerte. Diese Feststellung ist plausibel, zumal sie sich mit den Aussagen von Celans Jugendfreundin Edith Silbermann trifft, wobei die nachträgliche Assoziation mit der »Reichskristallnacht« dadurch nicht irrelevant wird (auch deshalb nicht, weil Celan das Gedicht, viel später, im Wissen um die »Reichskristallnacht« und die eigenen vorzeitigen Ahnungen vom Mord an den Juden schreibt). Silbermann erinnert sich an einen (verschollenen) Brief, den Celan (damals noch Paul Antschel) ihr während der Zugreise am 9. November 1938 schrieb und dessen Wortlaut sie aus dem Gedächtnis wie folgt rekonstruiert: »Ich fahre nun durch einen deutschen Birkenwald. Wie sehr ich mich nach dem Anblick dieser Landschaft gesehnt habe, weißt Du, Edith; doch wenn ich über den Wipfeln die dichten Rauchschwaden sehe, graut es mir; denn ich frage mich, ob dort wohl Synagogen brennen oder gar Menschen...« Zitiert nach: Colin/Silbermann (Hrsg.), *Paul Celan – Edith Silbermann*, 38.

³⁸ GW 1, 42 (»Todesfuge«). Die Anspielung auf die Vernichtungslager ist offenkundig. Der Hinweis von Winkler, die Angabe »über Krakau« lasse sich »möglichlicherweise als Anspielung auf die Lokalisierung des KZs Auschwitz verstehen«, das »auf der Landkarte über Krakau zu sehen« sei, erweist sich hingegen nicht als triftig: Auschwitz liegt klar westlich und nicht nördlich von Krakau. Vgl. Winkler, »La Contrescarpe«, 336. In welcher Weise hingegen Celan sich tatsächlich – im Sinne einer Spurensuche – in die Topographie der Vernichtungslager hineinbegibt, zeigen seine Übersetzung von Jean Cayrols *Nuit et Brouillard / Nacht und Nebel* (der Anfang dieses Kommentars zum gleichnamigen Film von Alain Resnais von 1956 in Celans Übersetzung: »Auch ruhiges Land / auch ein Feld mit ein paar Raben drüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern, / auch eine Straße für Fuhrwerke, Bauern und Liebespaare, / auch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm kann zu einem Konzentrationslager hinführen. // Struthof, Oranienburg, Auschwitz, Ravensbrück, Dachau, Neuengamme, Bergen-Belsen: / das waren einmal Namen wie andere, Namen auf Landkarten und in Reiseführern«, GW 4, 77) sowie das Langgedicht »Engführung« aus dem Band *Sprachgitter* von 1959 (»Verbracht ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur«, GW 1, 197).

sind vergangen, seit Celan 1938 zum ersten Mal nach Frankreich reiste. Darüber hinaus spielen die »Quatorze / juillet« auf den französischen Nationalfeiertag – in Erinnerung an die Stürmung der Bastille vom 14. Juli 1789: »Es wurde / getanzt« – an, der wiederum gleichzeitig den Tag bezeichnet, an dem Celan 1948 seinen ersten Tag in Paris verbrachte. Ebenso verschränkt sind die Assoziationen zu den »Paulownien«, die zum einen eine von Celan geschätzte Baumart (mit messerförmigen Fruchtständen) bezeichnen, zum anderen aber – über die Verbindung des eigenen Vornamens »Paul« mit der slawischen Endung »-ownia«³⁹ – die im Gedicht zuvor bereits thematisierte Ost-West-Achse als Richtungsvektor existentieller Art mit aufrufen.

Weitere Korrespondenzen – *correspondances* im Sinne Baudelaire's, allerdings traumatisch aufgeladen – verdichten sich in dem auch hier auf das disparate Bedeutungsfeld der »Lanze« zurückweisenden Verwundungspotential der Schärfe: von den stehenden »Messer[n]« (möglicherweise Bajonette auf den Gewehren von Wachpersonal oder Polizei) und ihrer Nähe zu den messerförmigen Fruchtständen der »Paulownien« bis hin zur optischen Schärfe (»scharf von Entfernung«) – möglicherweise auch den scharf geladenen Gewehren aus der jüngeren Vergangenheit – und zurück zum Titel des Gedichts »La Contrescarpe«, der nicht nur einen Platz in der Nähe von Celans Arbeitsort bezeichnet (»Place de la Contrescarpe«), sondern neben seiner lexikalischen Semantik (»Außenwall, »Außenböschung«) auch – wörtlich – »Gegenschärfe« bedeutet.

Das dichte Assoziationsnetz ist Teil eines im Gedicht ausgestellten Erinnerungskomplexes, der durch geographische Faktoren strukturiert wird. Das Gedicht zeichnet, mit Ortsangaben, eine Bewegung von Ost nach West nach, die quer zum Nord-Süd-Meridian aus der *Meridian*-Rede verläuft, aber ebenso wie das Meridian-Modell die Geographie – und darin liegt die *geopoetische* Dimension von Celans dichterischer Arbeit – durch biographische Anhaltspunkte und das Aufrufen historischer Problemkonstellationen durchkreuzt. In einer Notiz zur *Meridian*-Rede bezeichnete Celan die aus einer solchen Durchkreuzung resultierende »Räumlichkeit« des Gedichts als eine »komplexe« Räumlichkeit:

39 Der Baum ist nach der russischen Großfürstin Anna Pawlowna – der Tochter des russischen Zaren Paul I. und späteren Königin der Niederlande – benannt.

das Gedicht hat [...] Räumlichkeit, [...] und zwar eine komplexe: die Räumlichkeit und Tektonik dessen, der es sich abfordert; und die Räumlichkeit seiner eigenen Sprache, d.h. [...] nicht der Sprache schlechthin, sondern der sich unter dem besonderen Neigungswinkel des Sprechenden konfigurierenden und aktualisierenden Sprache [...].⁴⁰

Celan recurriert hier auf zwei Raummodelle und lässt diese in ein drittes Modell übergehen. Zum einen geht es um die Räumlichkeit dessen, der sich das Gedicht »abfordert«, wie Celan schreibt. Es geht also um den Dichter in seiner Individualität, der nicht nur äußerlich, zu Fuß oder mit Verkehrsmitteln, tatsächlich unterschiedliche Räume durchquert, sondern auch – und darauf dürfte mit dem Hinweis auf die »Tektonik« angespielt sein – über Wahrnehmung und Gedächtnis mit unterschiedlichen Überlagerungen von mentalen Räumen konfrontiert ist. Zum anderen geht es um diejenige Räumlichkeit, die durch Sprache prinzipiell evoziert *und* in Anspruch genommen wird, sofern man wie Celan davon ausgeht, dass Sprache ihrem »Wesen nach dialogisch«⁴¹ organisiert ist und sich zwischen Worten und Dingen ebenso wie zwischen Schreibern und Lesern oder Sprechern und Hörern je unterschiedlich strukturierte Zeit- und Raumverhältnisse etablieren bzw. eröffnen (hier nun wiederum im Sinne eines Entwurfs). Mit dem »besonderen Neigungswinkel des Sprechenden« ist schließlich auf eine Konvergenz dieser beiden Modelle angespielt, sofern man sie im Modell einer komplexen Räumlichkeit von Sprache zusammendenkt: Sprache aktualisiert sich demzufolge nur dann, wenn sie geschieht, indem sie ein Individuum *passiert*, durch es hindurchgeht und von ihm zugleich auf eine spezifische Weise artikuliert wird.

Die von Celan in der Endfassung der Rede schließlich wieder aufgenommene Wendung vom »Neigungswinkel«⁴² bleibt

40 *Meridian*, TCA, [Nr. 340] 118.

41 GW 3, 186.

42 GW 3, 197: »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. / 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

erklärungsbedürftig, sie erhellt sich aber dadurch, dass Celan sie zur genaueren Umschreibung einer individuellen Artikulationsweise in ihrem Verhältnis zu einem auf Allgemeinheit setzenden Zeichensystem wie jenem der Sprache einführt: Der Grad der Abweichung wäre demzufolge Indiz einer im Medium der Sprache – gleichwohl – angestrebten Singularität in der Artikulationsweise. An den beiden Achsen Nord-Süd und Ost-West kann gezeigt werden, was unter einem solchen »Neigungswinkel« *in concreto* verstanden werden kann: Die Bewegungen, die diese Achsen jeweils in einem bestimmten Winkel schneiden, können als historisch und biographisch je spezifische Durchkreuzungen dieser Achsen gelesen werden.

Beschreibung und sprachliche Hervorbringung von Territorien, die auf der Erde genau oder ungefähr lokalisiert werden können, fallen in dem in den letzten Jahren vermehrt verwendeten Begriff der Geopoetik zusammen.⁴³ Geopoetik hat es stets mit Vergewärtigungen von Territorien zu tun, wobei der Akt der Vergewärtigung zwischen dem Anspruch auf Beschreibung und dem Anspruch auf sprachliche Hervorbringung (und Schöpfung in diesem Sinne) pendeln kann. Celan selbst hätte im Hinblick auf seine dichterische Arbeit wohl nie von ›Geopoetik‹ gesprochen: Die handwerkliche Dimension seines Arbeitens (im Sinne der *poiesis*) wollte er nicht in den Vordergrund gestellt wissen, zudem hegte er insgesamt ein kritisches Verhältnis gegenüber dem Anspruch auf ›Machbarkeit‹ von Dichtung.⁴⁴

Gleichwohl bringt auch Celan im Schreiben seiner Gedichte etwas *hervor*, wobei der problematische Bezug zu ganz bestimmten Territorien, Gegenden und Landschaften oft deutlich markiert ist. Darüber hinaus gibt es – zu zeigen an den unterschiedlichen

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.«

43 Vgl. hierzu die Beiträge insgesamt in dem Band, in dem auch die erste Version des vorliegenden Kapitels erschien: Sasse/Marszałek (Hrsg.), *Geopoetiken*.

44 Vgl. hierzu Celans Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960: »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.« GW 3, 177.

Verfahren der Durchkreuzung – sich wiederholende Muster, *wie* Celan mit dem *Problem* des Bezugs von Sprache und Territorium, Ort und Wort, Erde und Rede umgeht. Für das tatsächliche Vorgehen Celans erweist sich dann die ungewöhnliche Verwendung des Begriffs der (dichterischen) »Toposforschung« als präziser als der mögliche Über- oder Parallelbegriff der »Geopoetik«. »Toposforschung« in Celans Sinne akzentuiert weniger den Anteil der Konstruktion, der Hervorbringung im dichterischen Akt der Er(w)örterung, sondern mehr die Umstände, auch die Hindernisse der t(r)opologischen Suche, der Erforschung eben, die auch das Vergehen und die Zukunftsoffenheit der Zeit mitdenkt.

In der *Bremer Rede* bezeichnet Celan seine eigenen Hinweise auf die Landschaft seiner Herkunft als eine »topographische Skizze«. ⁴⁵ Im *Meridian* verwandelt sich diese »topographische Skizze« in eine »Kinder-Landkarte«. In den Gedichten schließlich wird das Projekt einer poetischen Kartierung weitergeführt, indem Celan Ortsnamen als Gedächtnisspuren von Ereignissen einführt, die durch ihre bloße Nennung gerade *nicht* als bereits lokalisiert und begriffen gelten können, sondern im Medium des Gedichts auf ihre wortkörperliche Komplexität hin geöffnet werden. Die Lektüre von Celans Gedichten und ihrer Topographie bedeutet den Eintritt in diese Komplexität.

Neben den bereits erwähnten Achsen (Nord-Süd und Ost-West), die Celan in seinen Gedichten und poetologischen Stellungnahmen immer wieder zum Einsatzpunkt sprachlicher Durchkreuzungen nimmt, gibt es eine weitere, gleichermaßen quer zu den beiden anderen stehende Achse, die in Celans Gedichten immer wieder thematisch wird und die hier am Ende dieses Kapitels wenigstens erwähnt werden soll: Es ist die Achse, die senkrecht in die Erde hineinreicht und nach oben in den Sternenhimmel weist.

Diese vertikale Dimension bildet zusammen mit den beiden anderen Achsen ein dreidimensionales Koordinatensystem, das im Kontext von Celans Dichtung allerdings nur den Einsatzpunkt für jeweils spezifische Durchkreuzungen bildet, die im Einzelnen ausführlicher untersucht werden müssten. Gleichwohl

45 GW 3, 186.

bildet die vertikale Achse von oben nach unten und umgekehrt ein dominantes Orientierungsmuster in Celans Dichtung. Die eine Richtung dieser Achse weist in die Erde hinein und somit in den Bereich der Geologie, die andere Richtung öffnet sich dem Bereich der Astronomie. Während die astronomischen Figurationen in Celans Dichtung erst wenig erforscht sind,⁴⁶ liegen zum Stellenwert der Geologie in Celans Dichtung bereits umfangreiche Studien vor.⁴⁷ Vor allem Celans Beschäftigung mit Ossip Mandelstamm seit den späten Fünfzigerjahren und die zeitgleich einsetzende Lektüre von geologischen Fachbüchern führten zu einer »vertieften« Auseinandersetzung mit der Struktur von Gesteinsformationen und Materialablagerungen, deren gleichsam archäologische Erforschung Celan zum Modell eines Sprachdenkens nahm, das es ihm ermöglichte, »Katastrophen, Erschütterungen, Verwerfungen im Innern der Sprache«⁴⁸ zu beschreiben.

Die Verknüpfung von Erde und Rede – eine Assoziation, die Celan des Öfteren ins Spiel bringt: »dass eine Rede gehe, von Erde«⁴⁹ / »Vertraut ist mir der Erde Rede«⁵⁰ – verläuft dabei ähnlich spannungsvoll wie die Verknüpfungen von Orten und Worten in den eher geographisch als geologisch orientierten Gedichten. In beiden Fällen geht es jedoch darum, die jeweiligen Ordnungsfelder einerseits zu zitieren, auf sie zu rekurrieren, andererseits den sprachlichen Bezug zu ihnen als Feld einer problemorientierten Auseinandersetzung kenntlich zu machen. Im extremsten Fall führt eine solche Bezugnahme zu einer Umkehrung der topologischen Parameter, zu einer Verdrehung des Koordinatensystems bis hin zu dem Punkt, an dem die kulturell eingeübten Orientierungsmuster versagen: »...nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehen konnte«, so lautet ein Zitat aus

46 Vgl. Lemke, »– kein Himmel ist, keine Erde, und beider Gedächtnis gelöscht« (zu »À la pointe acérée«); Zanetti, »zeitoffen«, 140–148 (zu »Singbarer Rest«), 171–176 (zu »Sprich auch du«, »Auge der Zeit«, »Es ist gekommen die Zeit«), 193–207 (zum »Gespräch im Gebirg« und zu »Schliere«).

47 Vgl. hierzu das vorangegangene Kapitel »Anfangen« und die dort in Anm. 14 genannten Titel.

48 *Meridian*, TCA, [Nr. 465] 137.

49 GW 3, 92 (»Kleines Wurzelgeträum«).

50 GW 5, 217 (Übertragung eines Verses von Sergej Jessenin aus dem Gedicht »Die schwere Seele träumt von Himmeln« – im Original ohne anagrammatische Pointe: »Ponjaten mne zemli glagol«).

Toposforschung

Büchners *Lenz* im *Meridian*, und Celan kommentiert bekanntlich:
»Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem
Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.«⁵¹

51 GW 3, 195.

Lanzentraum

Noch bevor Celan 1948 in Wien zusammen mit Edgar Jené den programmatischen Text »EINE LANZE« schreibt, sind die »Lanzen« in einem Gedicht präsent, das Celan Anfang der 1940er-Jahre – vermutlich im Jahr 1941 – zu Papier bringt:

Notturmo

Schlaf nicht. Sei auf der Hut.
Die Pappeln mit singendem Schritt
ziehn mit dem Kriegsvolk mit.
Die Teiche sind alle dein Blut.

Drin grüne Gerippe tanzen.
Eins reißt die Wolke fort, dreist:
verwittert, verstümmelt, vereist,
blutet dein Traum von den Lanzen.

Die Welt ist ein kreißendes Tier,
das kahl in die Mondnacht schlich.
Gott ist sein Heulen. Ich
fürchte mich und frier.¹

1 GW 6, 54 (bzw. *Gedichte 1938–1944*, 56). Zur Datierung vgl. ebd., 146. Es handelt sich, soweit sich dies rekonstruieren lässt, um den frühesten Beleg von »Lanzen« in Celans Dichtung. Wenig später findet sich in dem Gedicht »Irrsals« aus dem Jahr 1943 die – mit Blick auf die vielfach bezeugten Inversionen in Celans Frühwerk besonders sprechende – Zeile »Nun tröstet mein Blut die Lanzenstiche im Schild« (GW 3, 130, bzw. GW 6, 125, bzw. *Gedichte 1938–1944*). Im selben Jahr (1943) schreibt Celan das Gedicht »Das Fenster im Südturm« mit der Zeile »und von der Lanze blutig noch mein Knie –« (GW 6, 123, bzw. *Gedichte 1938–1944*, 118). In dem bereits in Bukarest (also wiederum später, aber noch vor »EINE LANZE«) geschriebenen Gedicht »Der Stein aus dem Meer« wiederholt sich die für »Notturmo« leitende Verbindung von »Lanzen« und »Traum«: »Sie tragen ihm Lanzen voran, so trugen wir Traum« (GW 6, 184). Vgl. dazu näher: Günther, *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*, 263. Bei all diesen Belegen handelt es sich um frühe Texte Celans, ja um Texte, die noch nicht oder gerade erst mit dem Autornamen Celan geschrieben worden sind. Die mit dem programmatischen Text »EINE LANZE« (vgl. hierzu das »Auftakt«-Kapitel) dann offensichtlich werdende anagrammatische Verkörperung und Verwandlung der Lanze (LANCE) im

Das Gedicht gehört zu den 97 Gedichten aus den Jahren 1938 bis 1944, die der damalige Paul Antschel 1944 (erst ab 1947 nennt er sich Paul Celan)² feinsäuberlich mit Tinte in ein schönes ledergebundenes Notizbuch schreibt und seiner Jugendfreundin Ruth Lackner (später Ruth Kraft) schenkt.

Paul Antschel lernt Ruth Lackner im Sommer 1940 kennen, also mit zwanzig Jahren. Lackner ist zu dieser Zeit Schauspielerin an dem von der russischen Besatzungsmacht eingerichteten jiddischen Staatstheater in Czernowitz. Antschel studiert in diesem Jahr Romanistik (zuvor Medizin ohne Abschluss). Einzelne Gedichte der Sammlung von 1944 schenkt er seiner Freundin bereits vorher auf losen Blättern. Bekannt wurden diese Gedichte jedoch größtenteils erst 1985, als der Suhrkamp Verlag unter dem Titel *PAUL CELAN. GEDICHTE 1938–1944* eine hochwertige, auf 1000 nummerierte Exemplare beschränkte Faksimile-Ausgabe des Büchleins zusammen mit einer Transkription der Handschrift (mit einem Vorwort sowie Anmerkungen von Ruth Kraft) herausbrachte. Erst in späteren, auflagenstärkeren Editionen³ wurden diese Gedichte wiederum einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich. Aus diesem Grund sowie zur einfacheren Orientierung werden im Folgenden die Namen Paul Celan und Ruth Kraft (statt Paul Antschel und Ruth Lackner) beibehalten.

Ruth Kraft datiert »Notturmo« auf das Jahr 1941. Zum historischen Kontext der in dieser Zeit insgesamt entstandenen Gedichte schreibt sie:

Namen Celan (CELAN) lässt die Vermutung zu, dass das Assoziationsspektrum der frühen »Lanze(n)« in und mit diesem Namen fortlebt.

2 Zuvor nennt er sich gelegentlich schon – in rumänischer Transkription, das spätere Anagramm Celan vorbereitend – Paul Ancel). Vgl. hierzu Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, 146–148; Rychlo, »In der Fremdsprache lügt der Dichter«, 25; Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, 36, 76. Diesen Publikationen sowie den Bemerkungen von Ruth Kraft in *Gedichte 1938–1944* entnehme ich hier und im Folgenden wichtige Informationen.

3 Vgl. GW 6, 9–144 (ergänzt um weitere Gedichte vor Bukarest und Wien). Die Gedichte der Sammlung von 1944 (*Gedichte 1938–1944*) sind zudem abgedruckt in: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, 371–426 (wie in GW 6); *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, 315–356 (auf diesen Seiten der zu Lebzeiten unpublizierte Teil der Sammlung von 1938–1944); *Frühe Gedichte*, BCA 1.1, 11–125.

Im Juni 1941 zogen sich die sowjetrussischen Truppen aus Czernowitz zurück, nachdem sie die Deportierungen nach Sibirien durchgeführt hatten. Paul Celan verlor teilweise Freunde und Bekannte. Einen Monat später, im Juli 1941, zogen wieder die Rumänen, diesmal unter deutschem Kommando, ein. Es folgten: organisierter Mord, Getto, Deportierungen.⁴

Im Juli 1942 meldet sich Celan, wozu Ruth Kraft ihm rät, zum Arbeitsdienst im rumänischen Arbeitslager Tăbărași. Die dort verrichtete Zwangsarbeit bewahrt ihn, bei allem Elend, vor der Ermordung. Seine Eltern kommen bereits wenige Monate später im Lager Michailowka um. 1941 liegt vor dieser Zeit. Aber mit dem Einfall der deutschen Wehrmacht in Czernowitz (»unter deutschem Kommando«) stehen alle Zeichen bereits auf Alarm: Der Zweite Weltkrieg tobt, Hitlerdeutschland befindet sich auf dem Durchmarsch Richtung Osten, Rumänien – zu dem Czernowitz zwischen 1941 und 1944 (wieder) gehört (bis zur erneuten Besetzung durch die Sowjetunion 1944) – verbündet sich in dieser Zeit mit dem Deutschen Reich, Pogrome gegen die jüdische Bevölkerung sind Alltag.

»Notturmo« ist ein Zeugnis dieser Zeit. Der Titel greift einen musikalischen Begriff auf, der für gewöhnlich mit einer leicht melancholischen Stimmung assoziiert wird: »Notturmo« oder auf Französisch »Nocturne« – wörtlich: »nächtlich« – ist eine musikalische Gattung, die vor allem in der Romantik, in Form von Klaviermusik (Chopin, Liszt, Schumann), Verbreitung fand. Diese »Nachtstücke«, so die deutsche Bezeichnung, sind darauf aus, eine bedächtige, wehmütige, träumerische, dabei aber gleichwohl auch unterhaltende Nachtstimmung zu evozieren.⁵ Celans Gedicht ruft diese Tradition mit dem Titel auf – und konterkariert sie in den folgenden Zeilen geradezu brutal: Die Tradition selbst erscheint aus der Perspektive des schließlich Geschilderten pervertiert – was im Titel verheißungsvoll anklingt, wird in eine Schreckensvision überführt.

Die erste Zeile ist ein doppelter Aufruf zur Wachsamkeit: »Schlaf nicht. Sei auf der Hut.« Celan wird in den folgenden Jahren immer wieder auf die Notwendigkeit der Wachsamkeit, der

4 *Gedichte 1938–1944*, 136.

5 Vgl. Krueger, *Das Nachtstück*, 3–27, und Wagenheim, *John Field and the Nocturne*, 11–26.

Vigilie (Nachwache) und der damit verbundenen Aufmerksamkeit zurückkommen, ja diese Eigenschaften sogar ›dem Gedicht‹ selbst zuschreiben. Im *Meridian* etwa spricht er vom »wacheren Sinn« des Gedichts (›für die Ellipse«, also für das, was fehlt, zunächst vielleicht nicht auffällt), und eine der Notizen zum *Meridian* hält schlicht fest: »Das Gedicht als Vigilie«. ⁶ Auch auf dem Titelbild des vorliegenden Buches findet sich eine Bemerkung zur Wachsamkeit, sie stammt aus dem Umkreis der Mandelstamm-Aufzeichnungen: »Einer: dieser Eine kann jeder von uns sein. ›Einer muss da sein[.], schreibt Kafka, ›einer muss wachen.«⁷

Durch den doppelten Imperativ der ersten Zeile von »Notturno«, der allerdings durch die fehlenden Ausrufzeichen auf eine eigenartige Vakanz stößt, wird etwas von der Notwendigkeit spürbar, die Kafka am Wachen (und Celan später an Kafkas Wachen) hervorhebt. Ohne Wachen scheint es kein Überleben geben zu können: »Sei auf der Hut«, denn was da gerade passiert, ist alles andere als schön und stimmungsvoll – die Nacht, die der Titel aufruft, kann sich als Zeitraum von Mord und Totschlag erweisen. Das Wachen bezieht sich auf jene »Welt« im Krieg und im Untergang (›verwittert, verstümmelt, vereist«), die in den folgenden Zeilen des Gedichts in düsteren Bildern evoziert wird.

In der Forschung wurde bereits bemerkt, dass das Gedicht einerseits Versatzstücke aus der Lyrik der Romantik (Eichendorffs Gedichte »Mondnacht« und »Zwielicht« im Besonderen) aufgreift, diese allerdings (wie beim Titel) durch apokalyptische Assoziationen und Visionen konterkariert. ⁸ Andererseits, so wurde gesagt, gibt es expressionistisch anmutende Bilder und Stilmerkmale (archai-

6 *Der Meridian*, TCA, [Nr. 139] 90. In einer weiteren Notiz hält Celan fest: »ich möchte hier auf keinen Fall den onirischen Qualitäten des Gedichtes das Wort reden; Gedichte sind zweifellos das Ergebnis von Vigilien; es gibt auch noch ›nüchterne Räusche.« Ebd., [Nr. 597] 159.

7 *Mikrolithen sinds*, 844 (bzw. *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 292). Bei Kafka steht (in einem Konvolut mit Aufzeichnungen aus dem Jahr 1920): »Einer muss wachen, heißt es. Einer muss dasein«. Kafka, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, 261.

8 Grundlegend: Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, 54–58. Zudem: Liska, *Die Nacht der Hymnen*, 18–20. Die Parallelen und Unterschiede der folgenden Erörterungen zu den Ergebnissen dieser beiden Studien werden nachfolgend nicht im Einzelnen dargelegt. Insgesamt teile ich deren Einschätzungen, vor allem im Hinblick auf die kritische Bezugnahme von Celans Gedicht auf die romantischen Vorlagen. Ich lege den Akzent allerdings stärker auf

sche Bilder, Traumelemente, Zeichen von Krieg und Vernichtung, Imperative, Prägnanz), die wiederum auch im Kontext der »bukowinischen Auseinandersetzung zwischen Expressionismus und (Neo-) Romantik«⁹ gelesen werden können. Im Folgenden wird noch zu zeigen sein, dass die Spuren, die in den Barock zurückführen, ebenfalls deutlich erkennbar sind, wodurch sich die Möglichkeit einer diachronen Lektüre ergibt, in denen die Epochen und deren fragliche Grenzen selbst als Bezugsmomente des Gedichts lesbar werden.

Celans Frühwerk bis zu den Bänden *Der Sand aus den Urnen* (1948, kurz nach Erscheinen größtenteils eingestampft), *Mohn und Gedächtnis* (1952) und (bereits weniger deutlich, wie der Titel schon andeuten mag) *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) zeichnet sich insgesamt durch eine Bildlichkeit aus, die ihren Bezug zur Tradition – vom Surrealismus zurück zum Expressionismus und zur Romantik und rückwärts noch über diese hinaus – nicht leugnet. Auch die Form der Gedichte ist meist noch konventionell in dem Sinne, dass es regelmäßig gebaute Strophen gibt, ein oft klar durchgehaltenes Reimschema sowie eine vergleichsweise (gegenüber den späteren Gedichten) deutlich artikulierte Metrik. Im Falle von »Notturmo« sind es drei Strophen mit jeweils demselben Reimschema (umarmende Reime: ABBA / CDDC / EFFE) sowie ein zumindest teilweise erkennbarer Daktylus (Celans bevorzugtes Versmaß).

Entscheidend ist nun allerdings, wie Celan mit diesen offenkundigen Anleihen aus der Tradition der Lyrik umgeht, um sich – später – allmählich davon abzusetzen: nicht um die Tradition zu vergessen, sondern um in eine nüchternere, reflektierte, auch kritische Beziehung zu ihr zu treten. In »Notturmo« lässt sich diese Bewegung allenfalls an den irritierenden Momenten, die das Gedicht durchziehen, bereits erahnen. Die Irritationen ergeben sich zunächst, wie bereits erläutert, durch den provozierten Bruch der Erwartungen nach dem stimmungsvollen Titel. Sie zeigen sich

eine poetologische Lektüre, die das im Gedicht zu bedenken gegebene Verhältnis von Krieg und Sprache ins Zentrum rückt.

9 Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, 54. Besonders erhellend sind in diesem Zusammenhang die von Wiedemann-Wolf aufgewiesenen Gemeinsamkeiten und (vor allem) Unterschiede von Celans »Notturmo« zum gleichnamigen (expressionistischen) Gedicht von Max Hermann-Neisse (vgl. ebd., 57). Endet das Gedicht von Hermann-Neisse noch in Gottvertrauen (»Gott ist mir gut«), fehlt es in Celans Gedicht an einem solchen Vertrauen (zumindest in eine entsprechende Güte) gänzlich.

im Weiteren darin, dass dieser Bruch, der durch die brutalen und makabren Bilder zustande kommt, in diesen selbst eine Fortsetzung findet, und zwar insofern, als sie *unter sich* kaum zusammenpassen wollen, es sei denn auf der Ebene ihrer Düsternis: die schreitenden Pappeln, das Kriegsvolk, die Blutteiche, die Gerippe, die Welt als Tier, dessen Heulen als Gott, die Mondnacht und, ja, die Rede vom blutenden Traum und den Lanzen.

Was hat es mit diesem Traum auf sich? Zunächst einmal mag es sich anbieten, den genannten »Traum« insgesamt als Hinweis darauf zu lesen, dass es sich bei den im imaginären Mondlicht erscheinenden Bildern in der nächtlichen Szenerie des Gedichtes schlicht um Traumbilder (und also auch um eine entsprechende, ihrerseits traditionsreiche Form von Literatur) handelt. Allerdings gibt es im Gedicht zwei Formulierungen oder Bestimmungen, die dieses naheliegende Deutungsangebot infrage stellen oder zumindest verkomplizieren.

Die erste Komplikation ergibt sich aus der bereits erörterten ersten Zeile: »Schlaf nicht. Sei auf der Hut.« Wenn diese Zeile als Vorspann zu den folgenden Zeilen gelesen werden soll, wird man dieses Folgende kaum als Traum gelten lassen wollen, sondern vielmehr als die Szenerie, die den Grund dafür angibt, *warum* gewacht, warum *nicht* geschlafen und ergo *nicht* geträumt werden soll. Der Gedanke liegt deshalb nah, dass das bildreich Geschilderte gerade kein Traum ist, kein gewöhnlicher Traum jedenfalls, sondern eine Form von Realität, die Wachsamkeit verlangt. Das schließt die Einsicht nicht aus, dass diese Realität selbst (Alb-)Traumcharakter hat (und eben darauf würde sich dann die Wachsamkeit richten können). Aber unselbstverständlich würde in jedem Fall die Annahme, dass es sich bei dem Gedicht insgesamt und dem darin vorkommenden »Traum« *bloß* um einen Traum – im Sinne einer Träumerei, einer Flucht vor der Realität, einer Fiktion oder einer entsprechenden Form (schöner?) Literatur – handelt.

Diese erste Komplikation findet eine Fortsetzung in der zweiten, dem Umstand, dass es von dem genannten »Traum« heißt, es sei »dein« Traum – und er blute: Es »blutet dein Traum von den Lanzen.« Bezieht man das implizite Du (»dein Traum«) zurück auf die beiden Imperative der ersten Zeile (»Schlaf nicht. Sei auf der Hut«), so wird man nicht nur zurückgeführt auf den gerade erörterten Zusammenhang zwischen Wachsamkeit und Traumhaftigkeit –

also dem, was einem allenfalls (im Wachzustand) als »Traum« *vor-*
kommen mag. Die Du-Adressierung macht auch deutlich, dass das
Gedicht selbst insgesamt nicht einen Standpunkt *innerhalb* eines
etwaigen Traumgeschehens einnimmt und verkörpert, sondern
eine Stimme, die von einem wie auch immer zu denkenden Außen
zu diesem Du und dessen »Traum« *hinspricht*. Dass »dein Traum«
– im Gedicht – »blutet«, reißt diesen »Traum« ebenfalls aus der
etwaigen Sphäre einer (Traum-)Immanenz heraus und öffnet, ja
verletzt diesen Traum auf eine Weise, die ihn auf die zuvor bereits
aufgerufene Welt aus »Kriegsvolk« und »Blut« zurückführt.

Die genannten »Lanzen« gehören ebenfalls zum Wortfeld des
Krieges. Wer von einer Lanze getroffen wird, blutet, wird verletzt,
stirbt gegebenenfalls. Die Zeile »blutet dein Traum von den Lan-
zen« nimmt diese Dimension der Verletzung auf, lässt allerdings
offen, ob es der »Traum von den Lanzen« (im Sinne von: der Traum
mit den Lanzen als Thema oder Inhalt) ist, der (weshalb auch
immer) »blutet«, oder ob es von den (wie auch immer bestimmten)
»Lanzen« herkommt (also *wegen* der Lanzen ist), dass der »Traum«
(welchen Inhalts auch immer) »blutet«? Eine dritte Möglichkeit
besteht darin, dass man beide Interpretationen zusammenführt
und schlussfolgert, dass der »Traum von den Lanzen« der Traum
ist, der blutet, weil *dessen* (geträumte, aber *nicht nur* geträumte)
Lanzen ihn zum Bluten bringen. Damit wäre der Inhalt des Traums
zugleich *als* dessen Verletzungsursache bestimmt (»von den Lan-
zen«).

Der Vorzug dieser dritten Interpretation liegt darin, dass sie
das Verhältnis von Traum und Inhalt als ein gefährliches Ver-
hältnis lesbar macht und damit auch – poetologisch – Aufschluss
darüber geben kann, wie die am Anfang des Gedichts ange-
mahnte Wachsamkeit im Verbund mit der Du-Adressierung auf
das Gedicht selbst und somit auch auf die Situation der Lektüre
(»dein Traum«) zu beziehen ist: Von welchen Verletzungen spricht
das Gedicht? Und wie verhält sich der gelesene oder anders wahr-
genommene oder wahrzunehmende Traum – »dein Traum« – zu
den Verletzungen, die ihn offenbar, dem Gedicht zufolge, lebens-
gefährlich bedrohen? Wie hängen diese Verletzungen mit den im
Gedicht insgesamt evozierten Blutszenen zusammen (»Die Teiche
sind alle dein Blut«)? Inwiefern ist »dein Traum« (und somit auch
das Gedicht) *nicht* loszulösen von den kriegerischen Handlungen,

die in ihm aufgerufen, ja »wachgehalten« werden? Wie kann oder sollte man, aus der Perspektive des Gedichts, lesend, aber auch über die Lektüre hinaus, Wache halten angesichts einer Welt, in denen »dein Traum« sich als verletzt, als »Trauma« erweist?

Diese Fragen wird man wohl allesamt nicht nur auf *eine* Weise beantworten können. Aber dass sie sich überhaupt stellen, dafür sorgen die spezifischen Ambivalenzen, die das Gedicht erkennbar offenlässt. Festhalten kann man bei alledem, dass der Traum, von dem im Gedicht die Rede ist, »dein Traum«, ein verletzter Traum ist (er »blutet«), und in den »Lanzen« verdichten sich alle Hinweise darauf, dass Krieg und Verletzung nicht nur Thema des Gedichtes sind, sondern ihrerseits eine Verletzung der Sprache auf der Ebene ihrer traumhaften und zugleich Wachsamkeit einfordernden Bildlichkeit (im Kontrast zur verhältnismäßig konventionellen Form) nach sich ziehen.¹⁰

Aufschlussreich ist an dieser Stelle ein Blick in die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte des Gedichts, denn der erste überlieferte Entwurf (Abb. 4) zeigt, dass die ganze mittlere Strophe – diejenige mit den Lanzen – nicht schon am Anfang feststand, sondern erst in einem zweiten Schritt hinzukam. Es handelt sich bei diesem Entwurf¹¹ um den ersten von insgesamt vier handschriftlichen Textzeugen, wobei alle folgenden Textstadien praktisch unverändert die eingangs zitierte Fassung aus der Reinschrift von 1944 wiedergeben, die Celan Ruth Kraft überreichte.

Celan ergänzt auf dem hier abgebildeten frühen Manuskript nicht nur die mittlere Strophe, sondern bringt auch an der ersten und dritten (vormals zweiten) Strophe kleinere Änderungen¹² an:

10 Eine Verletzung ist bei den »Lanzen« auch auf der Ebene der Reimstruktur zu erkennen: »Lanzen« und »tanzen« sind die einzigen Reime des Gedichts mit weiblicher Kadenz, alle anderen sind männlich (auf der Endsilbe betont): Die beiden Reime »tanzen« somit auch metrisch aus der Reihe.

11 Vgl. hierzu die Dokumentation in: *Frühe Gedichte*, BCA 1.2, 141. Abb. mit freundlicher Genehmigung von Bertrand Badiou und Eric Celan sowie des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

12 Die Hinzufügung der mittleren Strophe sowie die beiden Textänderungen in der Anfangs- und Schlussstrophe sind in derselben grünlich-dunklen Tinte geschrieben (worin die »grünen Gerippe« somit auch in graphischer Hinsicht »tanzen«). Die Farbdifferenz dieser Tinte gegenüber der deutlich bläulicher erscheinenden Vorlage lässt im Verbund mit den entsprechenden Platzierungen der handschriftlichen Eingriffe und ihrer Zeichen, Überschreibungen und

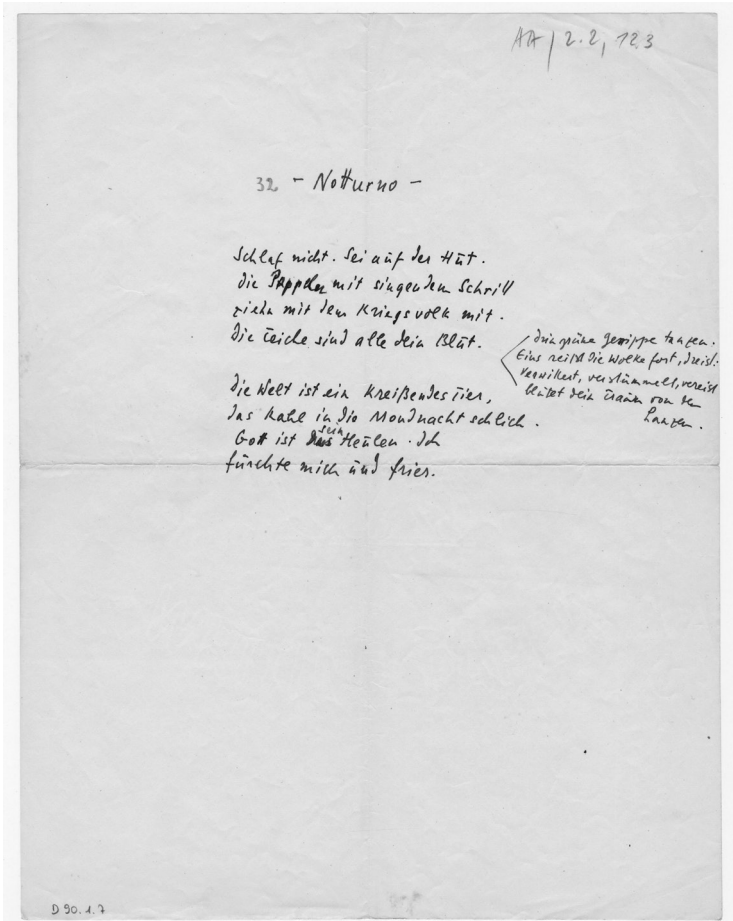


Abb. 4: Erster überlieferter Entwurf von »Noturno« (vermutlich 1941) (DLA Archivzugangsnummer D90.1.7, Signatur AA 2.2, 123).

Aus »Die Sterne mit singendem Schritt«¹³ (zweite Zeile) wird »Die Pappeln mit singendem Schritt«, wodurch die ganze Szenerie deziert ins Irdische geholt wird,¹⁴ und aus dem Hinweis »Gott ist das Heulen« (vorletzte Zeile) wird »Gott ist sein Heulen«, wodurch die (ebenfalls im Irdischen verankerten) Binnenbezüge zum vorher genannten »Tier«, ja der Welt als Tier oder dem Tier als Welt verstärkt werden. Am auffälligsten bleibt allerdings die Einfügung der mittleren Strophe. Die Zeilen dieser Strophe mit den »Lanzen« intervenieren gewissermaßen von außen in den ersten überlieferten Entwurf des Gedichtes, seinen Wortkörper.

Das Einfügungszeichen < lässt dabei den einzufügenden Textteil oder Textkeil, die künftige mittlere der drei Strophen, selbst – vom Schriftbild her – als Lanze begreifbar werden. Diese Lanze mit den wörtlich enthaltenen »Lanzen« steht zunächst unter dem Vorzeichen (<) einer schreibpraktischen Intervention, wobei diese in der folgenden (End-)Fassung des Gedichts bereits integriert, ja inkorporiert ist: Die »Lanzen« und die Lanzenstrophe insgesamt dringen auf diese Weise ins Zentrum, um nicht zu sagen ins Herz des (vormaligen) Gedichts, in die Nähe damit auch zum »Blut« der Teiche, mit denen die erste Strophe endet. Die Lanzenstrophe mit dem Lanzentraum bricht die vergleichsweise schwerfällige, wenn auch nicht bewegungslose Bilderfolge der ersten und dritten Strophe auf und verleiht dem Gedicht insgesamt einen »Stich« ins Barock-Manieristische.

Zum einen geschieht dies auf der Ebene der Bilder: durch den Totentanz (die tanzenden »Gerippe«), die Vanitas-Bezeugungen (»verwittert, verstümmelt, vereist«) und nicht zuletzt die Altertüm-

Durchstreichungen kaum einen anderen Schluss zu als den, dass es sich bei der mittleren Strophe ebenso wie bei den Textänderungen um *spätere* Hinzufügungen handelt.

13 Transkription hier und im Folgenden gemäß: *Frühe Gedichte*, BCA 1.2, 141.

14 Zwar erscheinen die Pappeln, da als schreitend und singend apostrophiert, vom Boden wiederum entwurzelt, aber sie bleiben doch, als Pappeln eben (und selbst noch mit dem Schritt und dem Singen) dem Irdischen verbunden. Ihre poetisch hergestellte Nähe zu einer Armee, dem (singenden) »Kriegsvolk« der folgenden Zeile, erscheint zudem motiviert durch die volksetymologische Nähe von »Pappeln« (lat. *populus*, fem.) und »Volk« (lat. *populus*, mask.), worauf Wiedemann-Wolf aufmerksam macht. Vgl. Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, 59 (zudem, mit vergleichsweise weitreichenden Schlussfolgerungen: Werner, *Textgräber*, 19–20, zur »Pappel« noch in anderen Celan-Texten: 17–52).

lichkeit der evozierten Waffen (»Lanzen«, nicht Gewehre). Zum anderen geschieht es auf der Ebene der eigensinnigen Kombinatorik und Theatralik der Bilder (»Eins reißt die Wolke fort, dreist«), die zugleich als Spiegelungen (»Drin« im »Teich« aus »Blut«) und somit als Reflexionen und Ausweis eines poetischen ›Scharfsinns‹ gelesen werden können, den Baltasar Gracián als *agudeza*¹⁵ bezeichnete und der im blutenden »Traum von den Lanzen« seine Zuspitzung ebenso wie seinen poetisch-existentiellen Kollaps erfährt (denn die ›Schärfe‹ dieser »Lanzen« ist tödlich).

Diese Volten sind poetologisch folgenreich, weil sie das Gedicht damit insgesamt als ein (durch die geschilderten Vorgänge) affiziertes und affizierendes (›dein Traum‹) kenntlich machen. Die »Lanzen« erscheinen in diesem Prozess als das Medium und als Verkörperung einer Verbindung, die zwischen der kriegerischen Szenerie *und* ihren Folgen verläuft, wobei die Folgen wiederum zugleich als reale Folgen (Tod durch Krieg) *und* als Folgen gelesen werden können, die sich auf der Ebene der Poetik für das Gedicht und dessen Lektüre abzeichnen (sollten): sich dem Geschilderten und Evozierten gegenüber nicht gleichgültig zu verhalten.¹⁶

Liest man das Gedicht von seiner Endfassung in der Reinschrift von 1944 her, dann zeichnen sich diese Volten in der ersten Strophe erst dadurch ab, dass sie mit dem erörterten doppelten Imperativ *beginnt*. Die kriegerische Szenerie der ersten Strophe bildet dann den Hintergrund für alles, was folgt. Die Verwandlung der Landschaft – der »Pappeln« in Reih und Glied, wie man sie von Alleen her kennt – in eine Armee (›mit singendem Schritt«, »Kriegsvolk‹) unterstreicht bereits die Untrennbarkeit von (poetischem) Naturbild und historischem Schrecken, der schließlich in der Gleichsetzung von »Teiche« und »Blut« mündet (die Teiche »sind« Blut, also nicht einfach eine Metapher für etwas irgendwie Schreckliches).¹⁷

15 Vgl. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), sowie einführend: Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*.

16 Zum Verhältnis von (abgestumpfter) Gleichgültigkeit und (emphatisch verstandener) ›gleicher‹ Gültigkeit (›Indifferenz‹ dann im Sinne eines ›In-der-Differenz-Seins‹) vgl. die entsprechenden Ausführungen am Anfang und Ende des Kapitels »Indifferenz«.

17 Fast zwanzig Jahre später, im *Meridian* (1960), wird Celan auf die Frage, was die »Bilder« eines »wirklichen« Gedichtes »wären«, antworten: »Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und

Die mittlere Strophe greift diese Untrennbarkeit auf und spitzt sie im Bild der »Lanzen« zu: Diese sind *zugleich* als Waffen und als ein Wortkörper zu lesen, der – auf eine sehr eigenartige Weise – eine Verbindung zwischen der Kriegswelt und ihrem Niederschlag auf der Ebene von Traum, Gedicht und Lektüre (»dein Traum«) herstellt. Man könnte deshalb das Gedicht insgesamt als ›Wundmal lesen, und zwar als eines, das selbst darüber Auskunft gibt, wie es als *sprachliches* Wundmal¹⁸ – zeugend von kriegesischen Vernichtungen, die *auch* zu ihm geführt haben (werden) – zu lesen ist.¹⁹ In der *Bremer Rede* wird Celan für diese Art der Verwundung, die *in* die Sprache der Sprechenden eingeht, das Adjektiv »wirklichkeitswund« verwenden.²⁰

Liest man die erste und zweite Strophe als Reflexion und zugleich als Inszenierung eines möglichen *Verhältnisses* von Krieg

Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.« GW 3, 199. Vgl. hierzu den Anfang des Kapitels »Toposforschung« und die hinteren Passagen des Kapitels »Du und ich«. Die Gleichsetzung von »Teiche« und »Blut« – und später von »Welt« und »Tier«, »Gott« und »Heulen« – im Gedicht »Notturmo« macht deutlich, dass es sich um Bilder in eben jenem (starken) Sinne handelt, den Celan im *Meridian* zu verdeutlichen versucht: Sie sind »immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier« wahrzunehmen, weil sie auf kein stabiles Bezugssystem rekurrieren, das einem die Mittel an die Hand gäbe, sie ein für alle Mal zu »klären«.

18 Die Wunde ist schon in den frühen Gedichten Celans ein wiederkehrendes Thema – oder eben eine wiederkehrende Wunde: ein ›Trauma‹ im Wortsinn (τραῦμα). Das Gedicht »Winter« etwa, ein Trauergedicht auf die ermordete Mutter aus dem Jahr 1942 oder 1943, endet mit der Frage: »Was wär es, Mutter: Wachstum oder Wunde – / versänk ich mit im Schneewehn der Ukraine?« – *Gedichte 1938–1944*, 112; *Frühe Gedichte*, BCA 1.1, 106; GW 6, 68. Wachstum und Wunde verweisen dabei, wie Axel Schmitt darlegt, auch auf ein »poetisches Wachstum« des jungen Dichters, das allerdings die »Wunde« nie vergisst (weshalb im Gedicht die Frage als offene Frage bestehen bleibt). Vgl. Schmitt, »Geste der Verabschiedung«. Sieht man in der Wunde den gesamten Komplex der ›Beschneidung‹ (hebr. milāh: מילה) mitimpliziert, dann zeichnet sich (worauf auch Schmitt aufmerksam macht) eine Korrespondenz zum ›Wort‹ ab, das im Hebräischen gleich lautet (und fast gleich geschrieben wird: מלה). Diese Verbindung – von Beschneidung und Wort – wird später im Gedicht »Einem, der vor der Tür stand« wichtig: »beschneide das Wort« (GW 1, 242). Vgl. hierzu: Derrida, *Schibboleth*, 101–108, »Un témoignage donné«, 79, »Circonfessions«, 85–86.

19 Im Gedicht »Mit wechselndem Schlüssel« aus dem Band *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) bestimmt das Verwundetsein schließlich auch den Akt der »erschließenden« Lektüre: »Mit wechselndem Schlüssel / schließt Du das Haus auf [...]. / Je nach dem Blut, das dir quillt / aus Aug oder Mund oder Ohr, / wechselt dein Schlüssel.« GW 1, 112.

20 GW 3, 186.

und Sprache (das in der ›Lanze‹ eine buchstäbliche Verkörperung und zudem in der ›Lance‹ im Namen ›Ance‹ bzw. ›Celan‹ eine Vorlage bzw. eine weitere Verkörperung oder Versehrung findet), dann lässt sich die dritte Strophe als eine Art Resümee, Kommentar oder Fazit begreifen: Die ›Welt‹ sieht nun, im fahlen ›Mondlicht‹, anders aus. In der dritten Strophe meldet sich zudem zum ersten (und letzten) Mal im Gedicht ein Ich zu Wort (während das Du in den Imperativen – sowie beim ›Blut‹ – der ersten und beim ›Traum‹ der zweiten Strophe allenfalls indirekt *auch* als ein Ich zu lesen war). Der Kommentar der dritten Strophe, der entfernt an die *subscriptio* der barocken Emblemik erinnert,²¹ ist insgesamt subjektiv in dem Sinne, dass am Ende eben ein Ich spricht (›Ich / fürchte mich und frier‹). Zugleich ist der Kommentar poetisch-expressiv in dem Sinne, dass die gesamte Strophe erneut mit starken, ja brachialen und archaischen, zugleich aber auch merkwürdig entblößten Bildern operiert: ›Die Welt ist ein kreißendes Tier, / das kahl in die Mondnacht schlich. / Gott ist sein Heulen.«

›Kreißen‹ ist ein Verb, das heutzutage (falls überhaupt noch) synonym mit ›gebären‹ verwendet wird, dabei aber immer noch ans Schreien erinnert, in dem es, auch etymologisch und womöglich onomatopoesisch, seinen Ursprung hat.²² In ›Notturmo‹ wird die ›Welt‹ insgesamt als ein ›kreißendes Tier‹ bezeichnet, wobei offenbleibt, ob damit (auch) ein Geburtsvorgang (aber wovon genau?) impliziert ist (Anspielung demnach auch auf den Topos der ›Mutter Erde‹) oder ob das Kreißen vor allem das Schreien, das Klagen und Wehen selbst *ist*. Für letzteres spricht, dass im Folgesatz ›Gott ist sein Heulen‹ der Akzent ganz auf dem Lautlichen, dem Heulen (des Tiers und somit der Welt) liegt,²³ wobei dieses Heulen in einer bemerkenswerten Form von These mit Gott identifiziert wird. Daraus ergibt sich eine Art Doppelidentität (mehr als

21 Analog dazu wäre dann die erste Strophe als *inscriptio* und die zweite als *pictura* bzw. als poetologische Reflexion dieses Musters zu lesen.

22 Vgl. den Eintrag ›KREISZEN‹ in: Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, Sp. 2164–2166. Am geläufigsten dürfte heute noch der Begriff des ›Kreißsaals‹ sein, außerdem das verwandte Verb ›kreischen‹.

23 Neben der auffälligen Bildlichkeit zeichnet sich somit im Gedicht auch eine klangliche Dimension ab, die vom (musikalischen) Titel über den ›singenden‹ Schritt der Pappeln bis zum Kreißen und Heulen der letzten Strophe reicht. Die damit angezeigte Bewegung ließe sich insgesamt als Tonzerfall oder als ›Demusikalisierung‹ beschreiben.

eine bloße Gleichung) einerseits von Welt \equiv Tier und andererseits von dem, was dieses Welttier oder diese Tierwelt *von sich gibt*: Gott \equiv Heulen.

Der Effekt dieser poetischen Operation besteht darin, dass die involvierten Wörter durch ihre Identifikation mit dem jeweils anderen eine Verschiebung ihrer Bedeutung erfahren: durch *gegenseitige* semantische Affektion (die Welt ist nicht mehr nur Welt, sondern zugleich Tier und *vice versa*; Gott ist nicht mehr nur Gott, was oder wer auch immer das ist oder gewesen sein mag, sondern das Heulen der Tierwelt / des Welttiers und umgekehrt). Welches (Un-)Wesen hier am Ende des Gedichts auch immer auftritt: Es erscheint dabei – wie das offenbar im Kontrast dazu stehende sprechende Ich (»Ich / fürchte mich und frier«) – reduziert auf die nackte Existenz, das bloße Leben (»kahl« in der »Mondnacht«).

Doch was hat es mit diesem Heulen, dem Kreißen – und dem dann doch in artikulierter Rede *sprechenden* Ich auf sich? Im Feld der Sprachphilosophie und den damit verbundenen Sprachursprungstheorien gibt es die bereits in der Frühgeschichte der mesopotamischen Hochkultur bezeugte Idee einer »Klage der Natur.«²⁴ Diese wird im Mittelalter zum stehenden Begriff,²⁵ im 18. Jahrhundert dann wiederum u.a. durch Étienne Bonnot de Condillac²⁶ und Jean-Jacques Rousseau²⁷ sowie im deutschsprachigen Raum durch Johann Gottfried Herder²⁸ weiter reflektiert und im 20. Jahrhundert etwa von Walter Benjamin²⁹ prominent aufgegriffen.³⁰ Es spielt an dieser Stelle keine Rolle, was Celan von diesen Theorien zu Beginn der 1940er-Jahre schon gekannt haben mag (allenfalls Rousseau vielleicht und Herder, Benjamin wohl noch nicht). Wich-

24 Vgl. Jaques, »Metaphern als Kommunikationsstrategie in den mesopotamischen Bußgebeten«, 15.

25 Vgl. Alanus ab Insulis, *De Planctu Naturae. Die Klage der Natur* (Ende des 12. Jahrhunderts).

26 Vgl. Condillac, »Essai sur l'origine des connoissances humaines«, bes. 61 und 64.

27 Vgl. Rousseau, »Essai sur l'origine des langues«, 380–381, sowie ders., »Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes«, bes. 148 (mit explizitem Bezug auf Condillac: 146).

28 Vgl. Herder, »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, bes. 700–715.

29 Vgl. Benjamin, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, bes. 155.

30 Ich folge hier zu einem guten Stück den konzisen Erörterungen in: Prade, »Klage der Natur«.

tiger ist die Frage, was die letzte Strophe von »Notturmo« selbst für eine Konzeption von (rudimentärer) Sprache (Kreischen, Heulen) entwirft, und ob sich diese Konzeption auf eine erhellende Weise in Beziehung setzen lässt zur erwähnten Idee einer ›Klage der Natur‹, so wie sie besonders prägnant in der Anfangspassage aus Herders preisgekrönter »Abhandlung über den Ursprung der Sprache« aus dem Jahr 1769 zum Ausdruck kommt:

Schon als Tier hat der Mensch Sprache. Alle heftigen und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers, alle starken Leidenschaften seiner Seele äußern sich unmittelbar in Geschrei, in Töne, in wilde, unartikulierte Laute. Ein leidendes Tier sowohl, als der Held Philoktet, wenn es der Schmerz anfället, wird wimmern! wird ächzen! und wäre es gleich verlassen, auf einer wüsten Insel, ohne Anblick, Spur und Hoffnung eines hülfreichen Nebenschöpfes – Es ist, als obs freier atmete, indem es dem brennenden, geängstigten Hauche Luft giebt: es ist, als obs einen Teil seines Schmerzes verseufzte, und aus dem leeren Luftraum wenigstens neue Kräfte zum Verschmerzen in sich zöge, indem es die tauben Winde mit Ächzen füllet. So wenig hat uns die Natur, als abgesonderte Steinfelsen, als egoistische Monaden geschaffen! Selbst die feinsten Saiten des tierischen Gefühls [...] sind in ihrem ganzen Spiele, auch ohne das Bewusstsein fremder Sympathie zu einer Äußerung auf andre Geschöpfe gerichtet. Die geschlagne Saite tut ihre Naturpflicht: – sie kling! sie ruft einer gleichfühlenden Echo: selbst wenn keine da ist, selbst wenn sie nicht hoffet und wartet, dass ihr eine antworte.³¹

Man muss diese Passage mehrmals lesen, um das Gerüst der Argumentation sowie die darin platzierten Thesen ebenso wie ihre Komplikationen nachvollziehen zu können. Entscheidend ist, dass für Herder Sprache – egal ob bei einem Tier oder bei einem Menschen (als Tier) – mit einer Körperempfindung, einem Affekt beginnt, und zwar mit dem Schmerz. Das von Herder primär historisch (phylogenetisch) und weniger individuell (ontogenetisch) hergeleitete oder, richtiger, das retrospektiv imaginierte und behauptete, ja sogar mit einem Zukunftsakzent versehene Wimmern und

31 Herder, »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, 697.

Ächzen (»wird wimmern! wird ächzen!«) – die Klage eben oder, in der Terminologie von Celans Gedicht, das (ebenfalls schmerzbedingte) Kreißen oder Heulen – enthält für Herder zumindest die Hoffnung auf ein freieres Atmen, ein schmerzlinderndes ›Verseufzen‹ bzw. ein ›Verschmerzen‹, wie er es nennt, wobei der Hypothesencharakter dieser Überlegungen mit einem doppelten ›Als-ob‹ klar markiert ist.

Herder geht in seiner Hypothese davon aus, dass der gesamte Vorgang des Wimmerns und Ächzens – die »Heul- und Klagetöne«,³² wie er kurz darauf explizit schreibt – sogar in der größten Einsamkeit (»verlassen, auf einer wüsten Insel«) noch mit einer gewissen Funktion (der Entlastung eben) verbunden sei. Gleichzeitig gesteht Herder jeder »Äußerung« zu, dass sie zumindest der Möglichkeit nach »auf andre Geschöpfe gerichtet« bleibt, und zwar – im Sinne einer angenommenen »Naturpflicht« – selbst dann, wenn keine Hoffnung besteht, dass jemand zuhört oder gar antwortet. Auf eine ähnliche Situation trifft man in Celans Gedicht mit der Welt als kreißendem Tier, »das kahl in die Mondnacht schlich«. Wird man dessen Heulen hören? Wird man also, folgt man der Identitätsbehauptung des Gedichts, »Gott« hören?

Das ist keineswegs klar. Im unmittelbaren Kontext des Gedichtes ist es sogar unwahrscheinlich. Denn das Gedicht *nennt* zwar das »Heulen« und leitet es somit auf diese (nennende) Weise auch (mit Herders Worten) an »andre Geschöpfe« (die Leserinnen und Leser des Gedichts) weiter. Aber die Weiterleitung geschieht im Gedicht doch stumm: im Medium der Schrift. Auch klanglich gibt es an dieser Stelle des Gedichts keinen Hinweis darauf, dass das Heulen *im* oder *durch* das Gedicht stattfindet – es sei denn eben stumm, aufgerufen durch das, was schriftlich dasteht. Das genannte Heulen steht somit in einem gewissen Kontrast zur Sprache des Ichs, die zwar in der Schriftform des Gedichts ebenfalls stumm, aber doch klar (in Worten) artikuliert ist (»Ich / fürchte mich und frier«).³³

32 Ebd., 701.

33 Zur Frage nach der Stummheit der Klage bereits bei Herder vgl. ebenfalls Prade, »Klage der Natur«, 23. Im Hinblick auf Celans »Notturmo« ist außerdem Herders Hinweis aufschlussreich, dass die Klage nicht von sich aus dazu bestimmt sei, einen Unterschied zwischen seelischen und körperlichen Leiden zu machen – und dass sie außerdem (synästhetisch) zur visuellen Prägnanz – zum »Gemälde« in diesem Sinne – »hinrufe: »Ob der Klage-ton über die Wunden der Seele oder des

Wie also, so kann nun gefragt werden, hängen in Celans »Notturmo« das »Heulen« der Welt bzw. des Tiers und die Ich-Rede, die ja *auch* eine Klage ist, zusammen? Ich möchte abschließend vorschlagen, das in der dritten und letzten Strophe des Gedichts vorgeführte Verhältnis von (stummem, bloß genanntem) »Heulen« (»Gott« in diesem Sinne) und (artikulierter) Ich-Rede als ein für Celans Dichtung auch der folgenden Jahre leitendes Sprachmodell zu lesen: Neben, im Umkreis oder als Begleitung des tatsächlich Gesagten, des sprachlich (schriftlich oder mündlich) Artikulierten gibt es immer auch noch eine elementarere, affektbezogene, archaischere und zugleich zeitdurchgreifende, dialogische und in diesem Sinne geschichtliche Dimension von Sprache, die *mit* dem Gesagten zusammen das Bestimmungsfeld der Ansprache eines Gedichtes bildet.³⁴

Die stumm (ohne Ausrufezeichen) endenden Imperative der ersten Zeile von »Notturmo« lassen sich bereits als Indizien einer solchen »Mitsprache« lesen, die in einem weiteren Sinne auch ein dialogisches Mitsprechen und Antworten vonseiten eines Gegenübers des Gedichts zulässt.³⁵ Das stumme, aber doch eigens markierte »Heulen« zum Schluss nimmt diesen Faden auf. Die Ich-Rede bleibt von diesem eigens genannten und damit auch hervorgehobenen Heulen begleitet, auch wenn Celan noch wenig dafür unternimmt, diese – vom Standpunkt der Artikulation her betrachtet »sprachlose« – Dimension der Sprache *in* der Artikulation selbst deutlich werden zu lassen: etwa durch Pausen, Abbrüche, Formverletzungen, wie sie in den späteren Gedichten von Celan immer wichtiger werden.

Körpers wimmern? ob dieses Geschrei von Furcht oder von Schmerz ausgepresst werde? [...] solche Unterschiede zu bestimmen, war diese Sprache nicht da. Sie sollte zum Gemälde hinrufen«. Herder, »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, 700.

34 Diese Dimension von Sprache trifft sich mit dem, was Celan später »Sinn« nennt, das Gesagte mit dem, was Celan (gedichtseitig) »Gestalt« (auch »Schrift« als »Gestalt«) nennt. Diesen sehr spezifischen Zusammenhang von »Sinn«, »Gestalt« und »Schrift« in Celans Poetologie und Dichtung habe ich in den gleichnamigen Kapiteln meines Celan-Buches von 2006 ausführlich erörtert. Vgl. Zanetti, »zeit-offen«, 47–72, 73–114, 115–148.

35 Vgl. hierzu die entsprechenden Passagen am Anfang des Kapitels »Du und Ich«.

Es zeichnet sich an dieser Stelle eine Nähe zu jener Konzeption von Sprache ab, die Walter Benjamin in seinem frühen Sprachaufsatz »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« von 1916 entwickelte. Im Unterschied zu Herder geht Benjamin davon aus, dass die Natur gerade über *keine* Sprache verfüge und dass ihre »Klage«, von der er durchaus ausgeht, stumm und unartikuliert sei, dabei aber doch auf Sprache im Sinne einer artikulierten Sprache *bezogen* bleibe:

Nach dem Sündenfall aber ändert sich mit Gottes Wort, das den Acker verflucht, das Ansehen der Natur im tiefsten. Nun beginnt ihre andere Stummheit, die wir mit der tiefen Traurigkeit der Natur meinen. Es ist eine metaphysische Wahrheit, dass alle Natur zu klagen begönne, wenn Sprache ihr verliehen würde. (Wobei »Sprache verleihen« allerdings mehr ist als »machen, dass sie sprechen kann«.) Dieser Satz hat einen doppelten Sinn. Er bedeutet zuerst: sie würde über die Sprache selbst klagen. Sprachlosigkeit: Das ist das große Leid der Natur (und um ihrer Erlösung willen ist Leben und Sprache des *Menschen* in der Natur, nicht allein, wie man vermutet, des Dichters). Zweitens aber sagt dieser Satz: sie würde klagen. Die Klage ist aber der undifferenzierteste, ohnmächtigste Ausdruck der Sprache, sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch; und wo auch nur Pflanzen rauschen, klingt immer eine Klage mit. Weil sie stumm ist, trauert die Natur. Doch noch tiefer führt in das Wesen der Natur die Umkehrung dieses Satzes ein: die Traurigkeit der Natur macht sie verstummen. Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit, und das ist unendlich viel mehr als Unfähigkeit oder Unlust zur Mitteilung. Das Traurige fühlt sich so durch und durch erkannt vom Unerkennbaren. Benannt zu sein – selbst wenn der Nennende ein Göttergleicher und Seliger ist – bleibt vielleicht immer eine Ahnung von Trauer.³⁶

Ohne das Zitat hier ausführlich kommentieren zu können,³⁷ fällt auf, dass das in Celans »Notturmo« in einem ersten Entwurf erkennbar werdende Sprachmodell, das sich in der dritten Strophe zwischen einem unartikulierten und in diesem Sinne stummen, gleichwohl aber benannten und also auch benennbaren »Heulen« und einer

36 Benjamin, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, 155.

37 Vgl. hierzu wiederum: Prade, »Klage der Natur«, 28–29.

artikulierten und ihrerseits nennenden Ich-Rede abzeichnet, den Erlösungsgedanken (»um ihrer Erlösung willen«) oder, mit Herder gesprochen, das »Verschmerzen« zugunsten eines freieren Atmens allenfalls in einer Schwundstufe noch gelten lässt: indem die Klage, auch des Ichs, immerhin vernehmbar wird.³⁸

Was in Celans Gedicht als »Gott« und »Heulen« *zugleich* benannt ist, spielt wohl an auf »Gottes Wort«, wie Benjamin es mit Rekurs auf den Sündenfall in Genesis 3 in Erinnerung ruft, zugleich aber auch auf den Logos (λόγος) der antiken Philosophie und dessen Transformationen beispielsweise im Johannesevangelium³⁹ oder in der berühmten Übersetzungsszene von Goethes *Faust*, in der Faust den griechischen Logos zuerst mit »Wort«, dann mit »Sinn« und »Kraft« und schließlich mit »Tat« übersetzt.⁴⁰ Das »Heulen« in Celans »Notturno« steht allerdings zugleich in einer unerhörten Distanz zu den gerade genannten Stationen eines religiösen, philosophischen und literarischen Nachdenkens »über Sprache überhaupt«: deren Affektivität, Effektivität oder Logik, je nachdem.

Gerade weil das »Heulen« in Celans »Notturno« mit »Gott« als identisch ausgewiesen wird und dieses Heulen bzw. dieser Gott wiederum von der »Welt« (und nicht vom Himmel) ausgeht und diese Welt wiederum als »Tier« – Inbegriff der leiblichen Verfassung auch noch des Menschen – benannt wird, ergibt sich eine prinzipiell neue Ausgangssituation: Im Zustand »transzendentaler Obdachlosigkeit«,⁴¹ wie man mit Georg Lukács sagen könnte, ist die »Welt« in Celans Gedicht und ist »Gott« selbst ins Irdische (»kahl« in der »Mondnacht«) zurückgenommen – und damit auch ins Geschichtliche. Eben davon handeln die vorangegangenen Strophen – die evozierten Katastrophen: Krieg, Vernichtung von Leben, vor allem aber auch die Gefahr, die anhält und Wachsamkeit einfordert.

38 Im Gedicht »Die Silbe Schmerz« (GW 1, 280–281) aus dem Band *Die Niemandsrose* (1963) zeichnet sich eine Fortsetzung von Celans Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Verbindung von Schmerz und sprachlicher Artikulation (»Silbe«) ab. Die möglichen Fortsetzungen dieser Auseinandersetzung wiederum im Bereich der Philosophie (bei Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, beide im Blick auf Celan) zeichnet nach: Schäfer, *Schmerz zum Mitsein*.

39 »Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott.« Johannes 1, 1 (*Die Bibel*, NT, 114).

40 Goethe, *Faust*, Bd. 1, 61 (Verse 1224–1237).

41 Lukács, *Die Theorie des Romans*, 21.

Die Lanzen sind in Celans Gedicht die Stacheln oder Spitzen der Erinnerung. Denn das Gedicht zeugt zwar von Tod und Vernichtung, aber auch davon, dass nicht alles tot und vernichtet ist: Noch gibt es ein sprechendes Ich, gibt es Wahrnehmung und Erinnerung. Die Imperative am Anfang begleiten all dies. Sie führen dazu, dass am Ende auch das Heulen der Welt, obschon als ein stummes, vernehmbar oder zumindest erahnbar wird. Wie das »Ich« im Gedicht aus der geschilderten Szenerie womöglich herauskommt, worin allenfalls seine Zukunft liegt, sein Sprechen *mit* dem Heulen, der Klage, dem Anspruch im Hintergrund, wird im Gedicht selbst in keiner Weise beantwortet. Aber in den Gedichten, die Celan *nach* »Notturmo« schreibt (oder die man *nach* »Notturmo« liest), wird man, wachsam, darauf achten können, wie sich jeweils das Gesagte zum mitschwingenden Ungesagten, das jeweilige Gebilde aus Worten zu seinem mit aufgerufenen Anspruch, die Schrift zu ihrem mitgesagten – oftmals unheimlichen – Sinn verhält.

Spitze

Das Gedicht »À la pointe acérée« stammt aus dem Band *Die Niemandrose* (1963) und bildet dort das Abschlussgedicht des zweiten Zyklus. Im Titel legt es eine »scharfe Spitze« (frz. »pointe acérée«) frei, die eine Irritation mit sich bringt: Wie kommt es, dass das ansonsten deutschsprachige Gedicht mit einem französischen Titel beginnt? Was ist die ›Pointe‹ daran? Handelt es sich um ein Zitat? Und welchen Weg hat dieses Zitat, wenn es eins ist, zurückgelegt?

À LA POINTE ACÉRÉE

Es liegen die Erze bloß, die Kristalle,
die Drusen.
Ungeschriebenes, zu
Sprache verhärtet, legt
einen Himmel frei.

(Nach oben verworfen, zutage,
überquer, so
liegen auch wir.

Tür du davor einst, Tafel
mit dem getöteten
Kreidestern drauf:
ihn
hat nun ein – lesendes? – Aug.)

Wege dorthin.
Waldstunde an
der blubbernden Radspur entlang.
Auf-
gelesene
kleine, klaffende
Buchecker: schwärzliches
Offen, von
Fingergedanken befragt
nach – –
wonach?

Spitze

Nach
dem Unwiederholbaren, nach
ihm, nach
allem.

Blubbernde Wege dorthin.

Etwas, das gehen kann, grußlos
Wie Herzgewordenes,
kommt.¹

Es braucht nicht viel Recherche, um herauszufinden, dass die »pointe acérée« tatsächlich ein Zitat ist: Im Prosagedicht »*Le Confiteur de l'artiste*« der posthum erschienenen Sammlung *Spleen de Paris* (1869) von Charles Baudelaire findet sich die Aussage, dass es »keine schärfere Spitze als die des Unendlichen« gebe (»il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini«).² Den Blick in die Unermesslichkeit des Himmels oder des Meers nennt Baudelaire als Beispiel. Hugo von Hofmannsthal wiederum bezieht sich einige Jahrzehnte später mehrfach auf diese »Spitze« bei Baudelaire. In ihr sieht Hofmannsthal die Grunderfahrung des Dichters, ja geradezu dessen Definition auf den Punkt gebracht: getroffen zu sein von etwas, das er nicht bewältigen kann und das ihn gleichwohl, oder eben deshalb, antreibt.³

Celan schließlich rekurriert seinerseits mehrfach – insbesondere im Zuge seiner Vorarbeiten zur *Meridian*-Rede – auf die entsprechende Wendung bei Baudelaire, vermittelt über Hofmannsthal. Am ausführlichsten geschieht dies in der folgenden Notiz:

1 GW 1, 251–152.

2 Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, 278.

3 In den Aufzeichnungen aus dem Jahr 1917 hält Hofmannsthal das (leicht verkürzte) Zitat auf Französisch fest: »Il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est pas de pointe plus acérée que l'Infini.« (Baudelaire)«. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*, 181–182. Im Romanfragment »Andreas« sowie in der »Erinnerung« von 1924 rekurriert Hofmannsthal ebenfalls auf dieses Zitat. Vgl. Hofmannsthal, »Andreas«, 204, bzw. »Erinnerung«, 206. Weitere Belege und Bezüge finden sich in: Nienhaus, »Die ›scharfe Spitze der Unendlichkeit«.

In der Verendlichung spüren wir das Infinitivische, spüren wir jene – von Hofmannsthal oft beschworene – »scharfe Spitze des Unendlichen« Baudelaires. Es ist, wo Welt gebannt werden will; der uralte Traum: gleichz. weltfrei zu werden –⁴

Der Celan-Forschung wiederum ist es nicht entgangen, dass im Gedicht »À la pointe acérée« schließlich nicht nur das Unendliche (»l'Infini«), das für Baudelaire und Hofmannsthal noch leitend war, weggelassen, gekappt, abgeschnitten ist.⁵ Auch die merkwürdige Ortsangabe »À« in der Titelzeile »À LA POINTE ACÉRÉE« (oder ist es eine Zeitangabe oder etwas ganz anderes?) zeugt von einem Eingriff Celans, der mehr und anderes ist als ein zitierendes Wiederholen dessen, was man bereits bei Baudelaire oder Hofmannsthal vorfindet.⁶ Bei diesen steht die »Spitze« für die Empfindung und Erfahrung des Künstlers oder des Dichters – angesichts der Unendlichkeit, der er sich in seiner eigenen endlichen Existenz und beschränkten Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber sieht. Hofmannsthal schreibt in seiner »Erinnerung« von 1924 – die »Spitze der Unendlichkeit« explizit mit der »Spitze einer Lanze« vergleichend:

Die vage Drohung, mit der die Atmosphäre sich erfüllt hat, verdichtet sich; jeder fühlt sie scharf und hart werden und, wie die Spitze einer Lanze, sein Herz suchen. Aber indem sie dieses trifft, geht die Drohung jäh über in eine Erfüllung von fast unerträglicher Herrlichkeit,

4 *Meridian*, TCA, [Nr. 389] 126. Weitere Belege: ebd., [Nr. 137] 90; [Nr. 797] 191; [Nr. 805] 192 (»Hofmannsthal: Die Spitze[,] mit der sich das Unendliche in die Seele gräbt«); [Nr. 876] 203; Lesespuren sind verzeichnet in: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, 811. Dietlind Meinecke berichtet davon, dass Celan selbst sie – im Hinblick auf das Gedicht »À la pointe acérée« – auf das Baudelaire- und Hofmannsthal-Zitat aufmerksam gemacht habe, ebenso darauf, dass der Titel als Anspielung auf Hiob gelesen werden könne: »Denn die Pfeile des Allmächtigen sind in mir, mein Geist trinkt ihr Gift, die Schrecken Gottes greifen mich an.« Hiob 6, 4 (*Die Bibel*, AT, 633). Vgl. Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, 229. Celans Beschäftigung mit Hofmannsthal ist insgesamt gründlich aufgearbeitet in: Vilain, »Celan und Hofmannsthal«.

5 Vgl. Lemke, » – kein Himmel ist, keine Erde, und beider Gedächtnis gelöscht«, 73.

6 Martin Stern schlägt vor, dieses »À« – neben seinem lokalen Sinn – als Indiz einer Widmung (»an- oder -für-) zu lesen, und zwar an die »Erinnerungsfähigkeit von Kunst«. Vgl. Stern, »Wege dorthin«, 465.

und wen sie, ›die scharfe Spitze der Unendlichkeit, in diesem geisterhaften Morgenkampf getroffen hat, dem hat in dem langen Kampf, der nun anhebt, der Richter den höchsten Kranz weder zu geben noch zu weigern. Er trägt ihn. – Unverdient? – um welchen Blutpreis erkaufte? – das ist sein Geheimnis.⁷

Ob der Dichter die Auszeichnung zum Dichter (den Kranz) verdient oder unverdient trägt, erscheint angesichts der anzunehmenden Vehemenz jenes Getroffenseins durch die lanzenhafte »Spitze« im Grunde irrelevant.⁸ Die Frage nach dem »Blutpreis« ist schon bei Hofmannsthal unverblümt gestellt. Im Hinblick auf Celan und dessen Dichtung wird man jedoch kaum davon abstrahieren können, dass die Verletzungen, die in sie eingegangen sind, nicht nur individueller Art sind, sondern Zeichen einer historischen, jedenfalls überindividuellen Katastrophe.⁹ Jeder Heroismus, wie er bei Hofmannsthal noch in der gequälten Empfindung aufscheint (im Hinweis auf jene »Erfüllung von fast unerträglicher Herrlichkeit«), wäre bei Celan fehl am Platz.

Es verwundert deshalb auch nicht, dass Celans Gedicht ›an der‹ scharfen oder ›für die‹ scharfe Spitze – »À la pointe acérée« – eine ganz andere Szene eröffnet als die für Baudelaire und Hofmannsthal so bestimmende Innerlichkeit eines Subjekts, das sich in seinen überfordernden Empfindungen ergeht. Stattdessen rückt in Celans Gedicht gleich in der ersten Strophe eine nach außen gekehrte (ehemalige) Innenwelt in den Blick, die fern von menschlichen Regungen ist: »Es liegen die Erze bloß, die Kristalle, / die Drusen.« Erstaunlich an dieser geologischen ›Nachaußenkehrung‹, die auf einen gewaltsamen Eingriff, einen Umbruch

7 Hofmannsthal, »Erinnerung«, 206.

8 In dieser Verabsolutierung des Getroffenseins unterscheidet sich das Hofmannsthal'sche Modell im Übrigen von der Problemlage, die noch für Hölderlin – beispielhaft in seiner (abgebrochenen) Arbeit an der Feiertagshymne – bestimmend war: Ist der Dichter, der mit »selbgeschlagener Wunde« (jenem »anderen Pfeile«) verletzt ist, würdig, mit seinem Gesang anzuheben, seinen ›Beruf‹ auszuüben? Diese Frage erörtert ausführlich: Szondi, *Der andere Pfeil*. Mit Blick auf Celan wiederum wäre die Vehemenz des Getroffenseins nicht von den geschichtlichen Hintergründen zu lösen, die für sie bestimmend gewesen sein werden.

9 Vgl. zu den Verletzungen und ihren sprachlichen Implikationen bereits in den ganz frühen Gedichten Celans der 1940er-Jahre das vorangegangene Kapitel »Lanzentrum«.

oder eine Spaltung – mit einem spitzen Gerät? – schließen lässt, ist die Bestimmung, die im Nachsatz kommt: »Ungeschriebenes, zu / Sprache verhärtet, legt / einen Himmel frei.« Bezieht man das Ungeschriebene auf die zuvor genannten »Erze«, »Kristalle«, »Drusen«, die ja tatsächlich (extrem) hart und ihrerseits aus vielen Spitzen bestehen,¹⁰ ergibt sich aus der ganzen Szene eine Leseszene, die allerdings in einem gespannten Bezug zum Geschriebenen steht. Denn das Lesen trifft auf »Ungeschriebenes«. Gleichwohl wird von diesem gesagt, es sei »Sprache«.

Wie liest man »Ungeschriebenes«? Werner Hamacher schlug vor, das Ungeschriebene auf das Weiß der Seite zu beziehen und die darin erkennbare Leere gleichzeitig als »zur Schrift kontrahiert« in den Buchstaben des Gedichts selbst verkörpert zu sehen.¹¹ Das ist möglich, es liegt jedoch mindestens so nahe, das Ungeschriebene auf die genannten »Erze«, »Kristalle«, »Drusen« zu beziehen, die – auf der Ebene ihrer Semantik, nicht ihrer wörtlichen Verkörperung – nicht nur tatsächlich ungeschrieben, sondern wie erwähnt auch durch massive Härte gekennzeichnet sind. Dabei lässt der

10 Die Begriffe stammen erneut aus (oder kommen zumindest alle vor in): Brinkmann, *Abriss der Geologie* (»Erze«, 118; »Kristalle«, u.a. 111, 219; »Drusen«, 198). Vgl. zu diesem Buch sowie zur Geologie bei Celan insgesamt das Kapitel »Anfangen«. Barbara Wiedemann verweist außerdem darauf, dass bereits Brigitta Eisenreich das Wort »Drusen« in einem ihrer Gedichte verwendete – und dass Celan ihr daraufhin (wohl halb im Scherz) sagte: »Drusen – ich getraue mich nicht mehr, es zu gebrauchen.« *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, 811.

11 Vgl. Hamacher, »Die Sekunde der Inversion«, 117. Zu Recht weist Hamacher darauf hin, dass in den Aufzeichnungen Hofmannsthals direkt über dem Baudelaire-Zitat ein Zitat aus Paul Claudels *Les Muses* steht: »O mon âme! Le poème n'est point fait de ces lettres que je plante comme des clous, mais du blanc qui reste sur le papier.« Zitiert ebd. [Auf Deutsch: »Oh meine Seele! Das Gedicht ist nicht aus diesen Buchstaben gemacht, die ich wie Nägel einschlage, sondern aus dem Weiß, das auf dem Papier bleibt.«] – Und Hamacher weiter: »Hofmannsthal fügt dem die Bemerkung hinzu: ›Hier ist jene Vorstellung des Leeren, die mich verfolgt.« [...] In Celans Gedicht ist [...] es das ›Ungeschriebene‹, das sich zu Sprache verhärtet, gemäß jenem anderen Satz Hofmannsthals, dem Schlusswort des Todes aus *Der Tor und der Tod*, wonach die Menschen jene Wese sind, ›Die, was nicht deutbar, dennoch deuten, / Was nie geschrieben wurde, lesen.« In den Eingangsversen liest Celan nach der Vorgabe Hofmannsthals die ›pointe acérée de l'Infini‹, von der Baudelaire spricht, als die ›clous plantés de ces lettres‹, von denen Claudel spricht; gegen dessen Intention also als die Spitze, in der sich das Ungeschriebene, statt außerhalb der Schrift zu bleiben, zur Schrift kontrahiert. [...] Die unendliche Leere, die sich zur Sprache kristallisiert, bleibt in ihr und durch sie als intermittierende Bewegung der Entblößung und Freilegung wirksam.« Ebd., 117–118.

Hinweis »zu / Sprache verhärtet« den Schluss zu, dass im Gedicht selbst eine Bestimmung dessen vorgenommen wird, was »Sprache« ist, auch jenseits geläufiger Vorstellungen.¹² »Ungeschriebenes« ist allerdings – als Wort – durchaus geschrieben. Die Vorsilbe »Un-« kann deshalb auch so gelesen werden, dass sie aus dem Geschriebenen *heraus* und von ihm *weg* auf Ungeschriebenes verweist. Dies umso mehr, als das Geschriebene qua Negation ja im Wort »Ungeschriebenes« durchaus mit aufgerufen ist. Das Gedicht selbst, so gelesen, zeichnet einen möglichen Weg vom Geschriebenen des Gedichts zum Ungeschriebenen dessen, wovon es handelt, vor.

Es ist *diese* Leseszene, aus der heraus in der ersten Strophe die Freilegung eines Himmels nachvollziehbar wird (»legt / einen Himmel frei«): bei Baudelaire noch Indiz eines Unendlichen, dessen scharfe Spitze – in der Empfindung des Künstlers oder Dichters – ins Endliche ragt, bei Celan höchstens umgekehrt ein Unendliches, das durch die jeweilige Spitze der irdischen Sprachverhärtungen angezeigt und auf diese Weise freigelegt wird. Dabei lässt das Gedicht offen, ob die erwähnte Freilegung »eines« Himmels – also nicht *des* Himmels schlechthin, sondern *eines* Himmels, wohl unter oder neben anderen, vielleicht eines Himmels als Abgrund¹³ – eines Lesens überhaupt bedarf. Offen bleibt ebenso, ob die genannte »Sprache« einer Lektüre zugänglich ist. Mit den entsprechenden Fragen *konfrontiert* ist allerdings das Lesen des Gedichts. Denn die geschilderte Szene mit ihren Verweisen auf »Sprache« und »Ungeschriebenes« ist in jedem Fall *auch* eine Leseszene: eine Szene, deren Elemente ihrerseits bloßliegen, wodurch sie einer Lektüre zumindest offenstehen. Aber welcher Lektüre? Welcher Art von Lektüre?

12 Auf dieser Ebene ergibt sich wiederum eine Nähe zu Hofmannsthal, auch zu Baudelaire: zu dem, was diese als (stumme) Sprache der Dinge – in Korrespondenz untereinander sowie zur Sprache der Dichtung – konzipiert haben. Das Denken in Korrespondenzen macht es (zumindest im Sinne eines Versprechens) möglich, die Unfassbarkeit des Unendlichen und die damit verbundenen poetologischen Probleme in diesseitige Relationen zu verlagern. Vgl. hierzu weiterführend: Nienhaus, »Die ›scharfe Spitze der Unendlichkeit«.

13 In der *Meridian*-Rede, die Celan nur wenige Monate vor dem Beginn seiner Arbeit an »À la pointe acérée« hält, findet sich der berühmte Kommentar Celans zu Büchners »Lenz«: »wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.« GW 3, 195.

Ich werde im Folgenden die zahlreichen bereits vorliegenden Lektüren und Interpretationen dieses Gedichtes nicht zusammenfassen oder im Einzelnen vorstellen,¹⁴ sondern die Beobachtung ins Zentrum stellen, dass das Gedicht »À la pointe acérée« von Anfang an – zumindest eben *auch* – von Leseprozessen handelt, diese auf eine bestimmte Weise provoziert, involviert, teils auch thematisiert, erörtert, mit Fragen konfrontiert. Die These lautet, dass das Gedicht selbst drei (mit dem anspielungsreichen Titel wohl sogar vier) Leseszenen *entwirft* und im weiteren Verlauf die Frage aufwirft, was in einem Lesen, das den zuvor ausgelegten Spuren folgt, passieren kann (und womöglich soll).

Die zweite und dritte Strophe des Gedichtes sind gemeinsam eingeklammert, sie bilden somit eine Einheit, eine Art Doppel-Insel. Diese enthält allerdings einen klaren Rückverweis zur ersten Strophe: Das sprechende Wir stellt einen Vergleich zum wörtlich wiederholten »liegen« – dem Bloßliegen der Erze etc. – der ersten Strophe her (»Nach oben verworfen, zutage, / überquer, so / liegen auch wir«). Retrospektiv erscheinen damit auch die bloßliegenden Elemente der ersten Strophe als Verwerfungen. Wer oder was immer hier spricht: Die Reduktion dieser (toten?) Liegenden auf ihr entblößtes Liegen »überquer«, nach »oben verworfen« (in ein Draußen »zutage«), erzeugt wiederum eine Szene. Die Lektüre dieser Szene hat es allerdings nur mit Indizien zu tun. Die »Tür« nach der Leerzeile scheint zunächst – wiederum retrospektiv – einen Zugang zu dieser Szene zu versprechen. Aber wohin diese Tür führt, was allenfalls hinter dieser Tür liegt, bleibt ungesagt. Denn anvisiert wird mit der Ansprache an ein Du (»Tür du davor einst,

14 Folgende Arbeiten sind (in alphabetischer Reihenfolge) zu nennen: Derrida, *Schibboleth*, 11–16 (als Auftakt zur gesamten Studie); Fóti, »Paul Celan's Challenges to Heidegger's Poetics«, 187–190; Gellhaus, »Das Datum des Gedichts«, 186–187; Hamacher, »Die Sekunde der Inversion«; Hirano, *Toponym als U-topie bei Paul Celan*, 51–64; Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, 137–138; Lartillot, »À la pointe acérée«; Lyon, »Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache«, 249–253; Perez, *Offene Gedichte*, 141–154; Pöggeler, *Die Frage nach der Kunst*, 367–368 (nur *en passant*); Pöggeler, *Spur des Worts*, 300–334; Schulz, »À la pointe acérée« (Kommentar), 208–213 (mit weiteren Nennungen im Index); Stern, »Wege dorthin«; Vilain, »Celan und Hofmannsthal«, 192–195; Voswinkel, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt*, 65; Werner, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, 178–184.

Tafel«) ein Bereich *vor* dieser Tür (oder die Tür oder die Tafel selbst als Du und Davor).

Merkwürdig dabei ist die Zeitlichkeit: Wer oder was auch immer vor dieser Tür (oder mit dieser Tür davor) gewesen sein wird, es wird »einst« gewesen sein. Die »Tafel«, die selbst als Du infrage kommt, unabhängig davon aber auch als Teil oder Anhängsel der Tür – gewissermaßen als Türhüter¹⁵ – gelten kann, trägt auf sich ein Zeichen, das die Zeit überdauert und »nun«, vielleicht, gelesen werden kann (die »Tafel / mit dem getöteten / Kreidestern drauf: / ihn / hat nun ein – lesendes? – Aug«). Die zweite Leseszene des Gedichts ist mindestens so prekär wie die erste mit dem Ungeschriebenen der Anfangsstrophe: Das »Aug«, das genannt ist und »nun« die Szene betritt, wird zwar explizit als »lesendes« in Erwägung gezogen, aber als lesendes nur mit einem Fragezeichen. Ist dieses »Aug« wirklich ein »lesendes?« – Und was hieße hier und »nun« Lesen?

Was auch immer das genannte »Aug« erblicken oder lesen mag: Es »hat« – dem Gedicht zufolge – nur den »getöteten Kreidestern« auf der »Tafel« vor sich. Liest man den Kreidestern als Judensterne und somit (auch) als stigmatisierendes Zeichen, das zu Tod und Vernichtung geführt hat, so fällt auf, dass im Gedicht das Zeichen selbst als getötetes erscheint. Das Zeichen, der »Kreidestern«, ist somit selbst zum toten Zeichen geworden. Was daraus für dessen etwaige Lektüre folgt, ist vom Gedicht her allerdings erkennbar offengelassen.¹⁶ Ob es überhaupt etwas zu lesen gibt, und wenn ja, worin genau dieses Lesen bestehen könnte oder sollte, bleibt ebenfalls unausgeführt. Aber *dass* da etwas ist, das die *Frage* nach seiner Lesbarkeit aufwirft, das scheint doch außer Frage zu stehen: deshalb das Fragezeichen, deshalb die Hinweise, die gesetzt, aber nicht ausgeführt sind, deshalb die »Tafel«, die zum Lesen verleitet, dieses Lesen aber zugleich aufhält, deshalb die »Tür«, die einen

15 Vgl. Kafka, »Vor dem Gesetz«. Das Davorsein führt in Celans Gedicht jedoch nicht zur Anstachelung eines Hintersinns – oder sollte es zumindest nicht, wie noch zu zeigen sein wird. Die Tafel enthält nicht, wie die Gesetzestafeln bei Moses, ein Gesetz, sondern allenfalls dessen Zerfall.

16 Barbara Wiedemann verweist in ihrem Kommentar zum Gedicht noch auf einen biographischen Bezug: darauf, dass Celan gelegentlich einen Kreidestern bei Brigitta Eisenreich an die Tür malte, wenn diese nicht da war. Vgl. *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, 812. Inwiefern dieser Bezug für die Lektüre des Gedichtes weiterführend ist, wäre allerdings erst noch zu erweisen.

Zugang zum (auch zuvor schon) Gesagten verspricht, aber diesen Zugang zugleich durch ein »davor« trennt oder hemmt.

Das Lesen, von dem in diesem Gedicht direkt oder indirekt die Rede ist, sieht sich offenbar mit Schwierigkeiten konfrontiert. Nachvollziehbar werden diese Schwierigkeiten allerdings durchaus – und zwar in der Lektüre des Gedichts. Das Gedicht, so die vorläufig hier festzuhaltende Einsicht, ist ein Gedicht, das nicht nur – thematisch – von der Schwierigkeit des Lesens handelt, sondern es ist selbst auf eine bestimmte, erkennbare Weise schwierig zu lesen, wodurch sich die Möglichkeit ergibt, die eine Schwierigkeit mit der anderen, immerhin, in Verbindung zu bringen: einen Zugang (eine Tür?) zur Schwierigkeit des im Gedicht explizit oder implizit aufgerufenen Lesens *durch* ein erkennbar erschwertes Lesen zu gewinnen.

Diese vorläufige Einsicht mag pessimistisch klingen und dabei auch zu schnell vergessen lassen, dass sich einiges an dem Gedicht – vom Titel über die Szene der ersten Strophe bis zu jener der eingeklammerten zweiten und dritten Strophe – ja durchaus erschließen lässt: In den Szenen des Gedichts tritt ständig etwas »zutage«, wird etwas freigelegt, liegt etwas vor oder »bloß«, zeigt sich etwas mit einer Spitze, die ins Offene weist. Und obschon im Gedicht die »Tür« und alles, was »davor« (oder mit ihr als Davor) platziert sein mag, die Frage nach einem Dahinter provozieren mag: Ein solches Dahinter gibt es in diesem Gedicht nicht. Das, wovon die Rede ist, liegt in seiner ganzen Äußerlichkeit und Blöße vor: »Nach oben verworfen, zutage, / überquer, so / liegen auch wir.« Die Vorläufigkeit der Einsicht in die Schwierigkeit der Lektüre kann einen deshalb auch an den Punkt – die Pointe – führen, den eigenen Lektüremodus zu befragen: Wodurch kann oder soll sich denn eine Lektüre dieses Gedichtes auszeichnen?

Wie auch immer man diese Frage beantworten möchte, wichtig ist an dieser Stelle zunächst dies, dass diese Frage sich – und zwar motiviert durch die Signale des Gedichts – überhaupt stellt. Die Frage verweist gleichzeitig zurück auf eine ganze Reihe von Notizen Celans zum *Meridian*, die hier nicht deshalb Erwähnung finden sollen, weil sich mit ihnen (aber auch nur mutmaßlich) »Celan durch Celan« erklären lässt, sondern um deutlich zu machen, dass Celan in »À la pointe acérée« eine *Auseinandersetzung* mit der Frage nach der Lesbarkeit von Gedichten betreibt, die bereits

in diesen Notizen *beginnt*. In einer dieser Notizen hält Celan fest: »Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit der Gedichte: Anschauung kein Durchschauen –: das Gedicht ist schon das Dahinter«. ¹⁷ Und in einer anderen Notiz: »Wer es schon durchschaut hat, ehe er es wahrnimmt und anschaut, dem steht das Gedicht mit seiner ganzen – auch im geologischen Sinne zu verstehenden – Mächtigkeit entgegen.« ¹⁸ Oder: »Mächtigkeit: vom Geologischen, also von den leisen Katastrophen und den furchtbaren Verwerfungen der Sprache her zu verstehen – – –«. ¹⁹

Liest man diese Notizen aus dem Jahr 1960 zusammen mit dem Gedicht »À la pointe acérée«, dessen erster umfassender Entwurf auf den 16. Juni 1961 (Joyces Bloomsday...) datiert ist, ²⁰ dann erhärtet sich der Verdacht, dass Celan in dem Gedicht tatsächlich eine Fortsetzung der in den Notizen sich abzeichnenden Auseinandersetzung mit dem Problem des Durchschauens, mit der Suggestion eines Dahinters sowie mit der (angenommenen) Präferenz des Gedichts, »erratisch« zu sein, ²¹ betreibt. Die Frustration des Lesens – d.h. einer bestimmten Art von Lektüre – im Blick auf das Gedicht »À la pointe acérée« hätte demnach einen vergleichsweise klar rekonstruierbaren Sinn: nicht im Lektüremodus des ›Durchschauens- und ›Dahinterblicken-‹ Wollens befangen zu bleiben und stattdessen mögliche alternative Formen der Lektüre, beruhend auf Anschauung, Wahrnehmung und Gegenständlichkeit, zu skizzieren und zu motivieren. Dabei kann das Gedicht selbstredend nicht darüber verfügen, wie es gelesen werden soll. Aber es kann Wege aufzeigen, die – nach der provozierten Frustration – womöglich weiterführend sind. ²²

Solche »Wege«, so die These der folgenden Überlegungen, zeigt das Gedicht auf und zeichnet es mit der vierten Strophe vor: »Wege dorthin.« Auch mit dieser Strophe rekurriert das Gedicht zunächst zurück auf etwas, wovon zuvor die Rede war. Dabei kann sich der

17 *Meridian*, TCA, [Nr. 190] 97.

18 *Ebd.*, [Nr. 184] 96.

19 *Ebd.*, [Nr. 186] 97.

20 Vgl. *Die Niemandrose*, TCA, 76.

21 *Meridian*, TCA, [Nr. 187] 97.

22 Dass Celans Gedichte oftmals eine jeweils bestimmte Lektüre ihrer selbst provozieren, bringt in literaturtheoretischer Hinsicht einige Komplikationen mit sich. Vgl. hierzu die Bemerkungen zur ›Zickzackbewegung‹ gegen Ende des Kapitels »Du und Ich«.

Hinweis auf den Ort ›dort‹, den Weg ›dorthin‹, im Grunde auf alle Szenen beziehen, die zuvor im Gedicht freigelegt und zudem als miteinander (durch die Vergleichspartikel »auch«) verbunden aufgewiesen worden sind. Die »Wege dorthin« sind entsprechend auch als die Wege zu lesen, in denen sich wiederum die Frage nach der Lesbarkeit dessen stellt, was auf diesen Wegen wahrnehmbar werden mag.

Das Lesen, das in der vierten Strophe tatsächlich thematisch wird, ist ein Auflesen: Die an den skizzierten Wegen der »Waldstunde« entlang der »blubbernden Radspur« *aufgelesene* »kleine, klaffende / Buchecker« ist im Gedicht Gegenstand einer sehr spezifischen Lektüre. Als »Auf- / gelesene« ist die genannte »Buchecker«, die neben ihrem biologischen Sinn auch auf die Welt des Buches und somit der Schrift – aber auch auf die Bukowina (Buchenland), auf Bukarest, auf Buchenwald, auf ...) ²³ verweist, schon vom aufgespaltenen Wort her ein Gegenstand, der im Lesen zu einer doppelten Aufmerksamkeit anhält: Gelesen werden kann das Wort, als Wortkörper, die »Buchecker« mit all den genannten Assoziationen, gelesen werden kann aber auch die Art und Weise, wie das, wofür dieses Wort *im* Gedicht steht, seinerseits als ›Aufgelesenes‹ in den Blick kommt. Welche Art von Lektüre wird auf dieser Ebene vorgeführt?

Die »kleine, klaffende / Buchecker« liegt offen zutage wie zuvor die »Erze«, »Kristalle«, »Drusen« – und »auch« das liegende Wir der zweiten Strophe. Hier nun aber, und da führen die »Wege« hin, führt das Gedicht vor, was Lektüre *auch* heißen kann: Auflesen, Wahrnehmen, nicht nur mit den Gedanken im Kopf, sondern »von / Fingergedanken befragt«. Diese Art von Lektüre trifft dem Gedicht zufolge auf ein »schwärzliches / Offen«. Das lässt sich so lesen, dass der Ansatzpunkt dieser Lektüre zunächst einmal nur darin liegt, *dass* etwas wahrnehmbar wird, in diesem Fall haptisch, aber auch visuell: etwas, das zugleich als geöffnet, bloßliegend, aufgeplatzt erscheint – »schwärzliches / Offen«. Was hier vorliegt, ist erneut, wenn man an die Form einer klaffenden Buchecker denkt, spitzförmig: vierfach in Spitzen auslaufend und an den einzelnen Ausläufern des Fruchtbechers wiederum mit kleinen Stacheln versehen.

23 Vgl. hierzu Stern, »Wege dorthin«, 463, sowie zum Silbenraum von ›buc‹ / ›buch‹ / ›buk‹ bei Celan diametral: Schestag, *buk*.

Entscheidend aber ist, dass die genannte »Buchecker«, von »Fingergedanken befragt«, nicht einfach aus einer Frucht (der Nuss) besteht, sondern einen Bereich freilegt, der aufgrund seiner *im Konkreten* freigelegten schematischen *Abstraktion* – »schwärzliches / Offen« – auch als Hinweis fürs Lesen *anderer* offenstehender Gebilde, Dinge, Wörter oder Spitzen infrage kommt: des vorliegende Gedichtes in seiner schwarzen und offenen Schrift nicht zuletzt. Weiter führt das Gedicht vor, was es heißen kann, ein derartiges Offenes zu *lesen*: Lesen kann heißen, es zu befragen, mit allen möglichen Sinnen, und zwar so, dass es nicht bereits als ›durchschaut‹, als begriffen, als immer schon verstanden gilt. Die Befragung der Buchecker durch die Fingergedanken läuft im Gedicht konsequenterweise darauf hinaus, dass die Frage selbst offenbleibt: »befragt / nach – – / wonach?«

Die folgende fünfte Strophe gibt eine Antwort auf die Frage nach dem Gegenstand, dem Ziel oder der Pointe der Frage: »Nach / dem Unwiederholbaren, nach / ihm, nach / allem.« Das Unwiederholbare ist das, was nicht nach einem seinerseits wiederholbaren Schema begriffen, verstanden – oder eben: gelesen – werden kann. Im Bereich der Sprache, die (wie auch das Gedicht, teils wörtlich) auf Wiederholungen beruht, mag das als unmöglich gelten. Diese Unmöglichkeit wird vom Gedicht aber durchaus anvisiert: nach ihr wird gefragt. Die Ergänzung »nach allem« mag dabei deutlich machen, dass von der Art, *wie* die »Wege dorthin« besritten werden, »alles« – alles Weitere – abhängt.

Die folgende sechste Strophe *wiederholt* nun – ausgerechnet! – die »Wege«, die Richtung »dorthin« und das ›Blubbern‹, das vorhin die »Radspur« kennzeichnete: »Blubbernde Wege dorthin.« Die »Radspur« der vierten Strophe wird damit retrospektiv wiederum als *pars pro toto*, vielleicht als Vorbild des Weges selbst *lesbar*. Außerdem provoziert diese sechste Strophe, die aus nur einer Zeile besteht und somit selbst eine Art Wegspur bildet, ein Nachdenken darüber, wie die Wiederholungen, aus denen sie selbst gebildet ist, sich zum Unwiederholbaren verhalten,²⁴ von dem in der

24 Diese Frage bildet den unablässig umkreisten (und also auch wiederholten) Bezugspunkt der Überlegungen Derridas in seiner *Schibboleth*-Studie zu Celan. Die Struktur des Datums (der »20. Jänner« in Celans *Meridian*) sowie der Komplex der Beschneidung bilden dazu den argumentativen Hintergrund. In einer

Strophe zuvor die Rede war. Das Bild von den blubbernden Wegen sowie der blubbernden Radspur vorab (dort im Verbund mit der »Waldstunde«) ist vergleichsweise gut nachvollziehbar: Wer, beispielsweise, nach einem Regen mit einem Rad oder Wagen einen Waldweg entlangfährt, hinterlässt eine blubbernde Spur – in der feuchten Radspur bilden sich Luftblasen. Die Luftblasen machen zugleich deutlich, dass die Spur nichts Statisches ist, sondern selbst (wenn auch anders als das, wovon sie zeugt) eine materielle Dynamik aufweist. Dazu kommt, dass ›blubbern‹ auch ›undeutlich sprechen‹ bedeutet, wodurch wiederum eine zugleich vorhandene und beeinträchtigte Beziehung zum Bereich der Sprache angedeutet wäre.

Die blubbernden Wege verweisen auf etwas, das nicht mehr da ist, aber eben – vergleichbar dem »Kreidestern« auf der Tafel der dritten Strophe sowie wiederum der Schrift – Spuren hinterlassen hat, die nach wie vor wahrnehmbar, ja begehbar,²⁵ in diesem Fall sogar in sich bewegt sind. Können sie auch gelesen werden? Und wenn ja, wie? Das Gedicht gibt auf diese Fragen keine Antworten. Aber es zeichnet eben die Wege vor, die als eine Art Einübung in ein Lesen wahrgenommen werden können, das nicht vom Begehren eines Durchschauenwollens bestimmt wird (wobei letzteres wohl auf recht harte Widerstände stieße), sondern durch Offenheit gegenüber dem, was, ebenso offen, ›vorliegt‹ – und vielleicht auch für das, was da noch kommt.

weiteren Perspektive wären diese Überlegungen in Verbindung zu bringen mit der von Gilles Deleuze in *Différence et répétition* (mit Blick wiederum auf Nietzsche und Kierkegaard und deren Philosophie der Wiederholung) stark gemachten Behauptung, dass Differenz in der Wiederholung stattfindet – und die Annahme einer *wiederholten Differenz* könnte wiederum den Blick freimachen auch für eine Wertschätzung des Singulären (und in diesem Sinne: Unwiederholbaren) *inmitten* schematisierter und schematisierbarer Abläufe. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zur »In-Differenz« am Anfang und Ende des Kapitels »Indifferenz«. Zu berücksichtigen blieben allerdings auch die Unterschiede zwischen der tendenziell geschichtsvergessenen Wiederholungskonzeption von Deleuze und dem Geschichtsdenken, in dem Derrida und Celan gleichermaßen, nie losgelöst von den traumatischen Spuren des Vergangenen, unterwegs sind.

25 Die beiden Imperative am Anfang des Gedichts »Engführung« aus dem Band *Sprachgitter* (1959) deuten bereits die Richtung an, die in »À la pointe acérée« wieder aufgenommen scheint: »Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!« GW 1, 197.

Die siebte und letzte Strophe spricht davon, was in einem derartigen Lesen passieren kann: »Etwas, das gehen kann, großlos / Wie Herzgewordenes, / kommt.« Der Schluss des Gedichts sagt, was ›los‹ ist, sagt, worum hier ›alles‹ geht: Die Öffnung – und die durch das Gedicht geradezu vehement provozierte wahrnehmende Aufmerksamkeit auf das Bloßliegen – des Gesagten und des Noch-zu-Sagenden, des Ungeschriebenen und des Noch-zu-Schreibenden, des Zu-Lesenden und des Noch-Aufzulesenden. Denn erst durch eine derartige Öffnung, die durch die scharfe Spitze des Schreibstifts ebenso wie durch Meißel und Spitzhaken²⁶ von Kristallsuchern (Strahlern) oder durch historische bzw. geologische Verwerfungen und die dadurch freigelegten Formationen, scharfen Kanten und Spitzen zustande kommen kann, wird der nicht mehr (wie bei Baudelaire und Hofmannsthal) unendliche, sondern endliche Raum für jene Begegnungen frei, auf die hin Celans Gedichte insgesamt angelegt sind.

»Etwas, das gehen kann, großlos / Wie Herzgewordenes, / kommt.« Was genau kommt hier? Weiterführend ist vermutlich eher die Frage, *wie* dieses »Etwas« und dessen Kommen stattfindet, wie es beschrieben wird. Denn der Schlusssatz kennzeichnet kein bestimmtes »Etwas«, sondern er lässt – umgekehrt – das genannte, aber zunächst nicht weiter präzierte »Etwas« durch das bestimmt sein, was folgt: Was hier »kommt«, ist zunächst dadurch gekennzeichnet, dass es, wohl jederzeit, wieder gehen kann, großlos, also auch ohne sich zu verabschieden. Es gibt, mit anderen Worten, keine Sicherheit, keine Verfügungsgewalt darüber, wie dieses »Etwas« sich bewegt oder bewegen lässt. Es kann allenfalls – so die Vermutung aufgrund der skizzierten Szenen und Lektürehinweise in den Strophen davor – befragt, willkommen geheißen, als womöglich »Unwiederholbares« zugelassen werden.

Es ist nicht sicher, dass es sich bei diesem Etwas um das zuvor anvisierte Unwiederholbare handelt. Aber möglich ist es. Verbindet man dieses Etwas mit dem, was einem *lesend* (wahrnehmend, aufmerkend, auflesend) begegnen kann, dann käme es, jeweils neu, als das infrage, was einen überrascht, woran man nicht zuvor schon gedacht hat, was »kommt« (und »gehen kann«), ohne dass

26 Auf diese Dimension verweist Stern, »Wege dorthin«, 464.

man dafür bereits ein bestimmtes (wiederholbares) Raster zur Interpretation bereithätte. Die »Wege« des Gedichtes können auch als die »Wege dorthin«, zu diesem Punkt, zu dieser »pointe acérée«, dieser scharfe Spitze oder diesem *punctum*²⁷ gelesen werden, an der das Kontinuum der eigenen Erwartungshaltungen abgebrochen und somit geöffnet wird auf das, was »kommt«, ohne dass man es schon kennt.

Voraussetzungslos wird allerdings auch die Wahrnehmung eines derartig Kommenden nicht stattfinden können. Das Gedicht selbst legt nahe, dass es dazu nötig scheint, in einen Prozess des *Verlernens* dessen einzutreten, was ›Lesen‹ und was ›Sprache‹ für gewöhnlich bedeuten. Das Gedicht »À la pointe acérée« wäre demnach als Übung im Lesenverlernen ebenso wie im Lesenneulernen zu begreifen, als Einübung auch in eine Sprache, deren etwaige Gesetze noch nicht geschrieben sind (›Ungeschriebenes« also auch auf dieser Ebene, der im Gedicht genannten »Sprache«).

Dass das Gedicht am Ende *nicht* sagt, *was* dieses Etwas *ist*, wohl aber sagt, *dass* und *wie* es »kommt« (und »gehen kann«), hat seinen Sinn. Denn mit einer gezielten Nennung würde das Gedicht riskieren, bereits eine Determination des Genannten vorzunehmen, das seinem Kommen (und somit auch: seinem Auf-uns-zu-Kommen, seiner Zukunft also) widerspräche. Die Charakterisierung »wie Herzgewordenes« antwortet direkt auf die Frage nach dem *Wie*. Doch was bedeutet »wie Herzgewordenes«? Liest man das Herz als Organ, das für jedes Lebewesen mit einem Herz *nur einmal* da ist und in dem Sinne auch seine Individualität (ebenso wie seine Vitalität) ausmacht, dabei aber selbst ein Gewordenes (und am Ende wieder Vergehendes) ist, dann dürfte »Herzgewordenes« auf diese Art von Individualität (und auch von Unwiederholbarkeit in diesem Sinne) anspielen.²⁸ Im Wort »Herzgewordenes« klingt außerdem das ›Erz‹ der bloßliegenden ›Erze‹ aus der ersten Strophe an,

27 Das *punctum* als das, was uns ›besticht‹ und in diesem Sinne auch ›verletzt‹, bildet bekanntlich für Roland Barthes den Einsatzpunkt seiner Auseinandersetzung mit der Photographie. Vgl. Barthes, *La chambre claire*, 49. Zu fragen wäre, ob sich der für Barthes leitende Bezug zu einem Realen, den er im *punctum* am Werk sieht, auch für den Bereich der Lektüre (und ihrer Wirklichkeit) geltend machen lässt.

28 Vgl. Derrida, *Schibboleth*, 15–16. Auch ein Rückverweis auf das (verwundbare) »Herz« (des Dichters) bei Hofmannsthal liegt nahe. Vgl. dazu das Zitat am Anfang dieses Kapitels.

wodurch diese umgekehrt noch deutlicher als Gewordene ebenso wie als individuelle Formationen erkennbar werden (der grob erkennbare Pfad im Gedicht von der Geologie über die Botanik zur Biologie verläuft insgesamt nicht nur in eine Richtung). Die Vergleichspartikel »wie« zeigt allerdings auch an, dass es sich bei der Wortschöpfung »Herzgewordenes« – mit Blick auf das genannte »Etwas« – nur um eine annäherungsweise Bestimmung handelt.

Niemand ist gezwungen, die »Wege« des Gedichts – die »Wege dorthin« – so zu lesen, wie gerade vorgeschlagen. Aber liest man das Gedicht auf diese Weise, dann erhält man einen Zugang zu ihm (und darüber hinaus womöglich auch zu anderen Gedichten und anderem als Gedichten), der dabei helfen kann, die Spuren, die im Gedicht gelegt sind, die Spitzen, die darin in ein Offenes weisen, zugleich aber gegenständlich, dinglich, materiell, irdisch sind, so wahrzunehmen, dass sie tatsächlich weiterführend sind. Eine derartige Lektüre des Gedichts schließt im Übrigen Interpretationen im Einzelnen keineswegs aus: etwa der »überquer« Liegenden in der zweiten Strophe als den Ermordeten, deren Stimmen (»wir«) das Gedicht selbst wörtlich verkörpert und als Anspruch (gegenüber einem »du«, das nur durch ihrerseits tote Zeichen hindurch ansprechbar ist) weitergibt. Ebenso schließt eine derartige Lektüre mögliche literaturhistorische Situierungen nicht aus. Zu denken ist hier neben den offenkundigen Baudelaire- und Hofmannsthal-Verweisen insbesondere an den Bezug zum Akmeismus (von gr. ἀκμή: Spitze) und dessen Hauptvertreter Ossip Mandelstamm²⁹

29 Celan widmet den *gesamten* Gedichtband *Die Niemandsrose* »Dem Andenken Ossip Mandelstamms«. GW 1, 207. Die möglichen Bezüge des Gedichts zur anti-symbolistischen, material- und dingorientierten Poetik Mandelstamms (Celan schreibt den Autor am Ende mit doppeltem »m«) lassen sich nicht nur, wie in der Forschung bereits mehrfach bemerkt (vgl. z.B. Schulz, »À la pointe acérée«, 209), im Gedächtnismodell ausfindig machen: »Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху.« (»Poesie ist ein Pflug, der die Zeit in der Weise aufreißt, dass ihre Tiefenschichten, ihre Schwarzerde zutage tritt.«) Mandelstam[m], »Slovo i kul'tura« (1921), 40, bzw. »Das Wort und die Kultur«, 84. Bereits der erste Gedichtband von Mandelstamm aus dem Jahr 1913 – *Камень* (*Der Stein*) – spielt (durch die anagrammatische Nähe von »kamen'« und »akme«) mit der Verbindung von »Stein« und »Spitze«, wobei Mandelstamm den Akmeismus insgesamt als Aufforderung zur Nutzung der irdischen Stoffe und Kräfte versteht: »Острые акмеизма — не стилет и не жало декадентства. Акмеизм — для тех, кто [...] не отказывается малодушно от своей тяжести, а [...] принимает ее, чтобы разбудить и использовать [...] спящие в ней силы.« (»Die scharfe Spitze des Akmeismus ist kein Stilet und nicht der Stachel der Dekadenz.

– oder wiederum an den möglichen Bezug zur Rhetorik des ›Scharfsinns‹ (*agudeza*) im europäischen Concettismus (Barock)³⁰ – mit allen Nähen und Fernen, die sich hier abzeichnen und die weiter auszuführen und zu kommentieren wären. Denn Lesen im Sinne eines auflesenden Wahrnehmens bedeutet vor allem, dass nicht ›alles‹ darauf hinausläuft, blindlings eine Identifikation gelesener Spuren mit bestimmten Inhalten (etwa auch der blubbernden »Radspur« im Wald direkt mit den Wegspuren von Deportation und Vernichtung)³¹ oder Traditionen (den gerade genannten) zu betreiben. Noch bevor solche Identifikationen betrieben werden, so gibt das Gedicht zu bedenken, ist die Frage zu stellen, wonach überhaupt gefragt werden soll: nach dem, was sich nicht wiederholen darf, weil es (nicht zuletzt durch brutale Identifikation) in die Katastrophe geführt hat oder selbst Folge der Katastrophe ist – oder nach dem, was »wie Herzgewordenes« einmalig ist oder zumindest sein sollte, weil es bedroht und zugleich lebensnotwendig ist? Das Gedicht sagt es nicht. Nicht direkt, weil es zu seiner Struktur gehört, dass die Fragen, die in ihm »zutage« treten, nicht immer schon als beantwortet gelten können und, so scheint es, sollen. Die Ethik der Lektüre, die das Gedicht nahelegt, besteht darin, erst einmal wahrzunehmen, was vorliegt, nicht loszupreschen mit dem eigenen Bescheidwissen- oder Erklärenwollen – und sich dann nach und nach in der spezifischen »Sprache« zurechtzufinden,

Der Akmeismus ist für diejenigen bestimmt, die [...] sich nicht kleinmütig von ihrer eigenen Schwere lossagen, sondern sie [...] annehmen [...], um die in ihr schlummernden Kräfte aufzuerwecken und [...] zu nutzen.«) Mandelstam[m], »Utro akmeizma« (1913), 169, bzw. »Der Morgen des Akmeismus«, 18.

30 Vgl. hierzu die Ausführungen in der Mitte des vorangegangenen Kapitels »Lanzentraum« – sowie dazu wiederum (auch im Titel) passend: Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*. Curtius wiederum spricht im Hinblick auf Gracián explizit vom »Pointenstil«. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 297. Celan dürfte diese Stelle am Anfang des Gracián-Kapitels, die auch von der Pointe als »Spitze« sowie der Herkunft der *agudeza* aus dem lateinischen »acutus« berichtet (ebd.), gekannt haben. Vgl. zu Curtius und dessen Entwurf einer literarischen Topik auch das Kapitel »Toposforschung«.

31 Vgl. Pöggeler, *Spur des Worts*, 308; Schulz, »À la pointe acérée« (Kommentar), 211. Bei Janz findet sich außerdem die Assoziation der in der ersten Strophe genannten »Kristalle« mit der »Kristallnacht«. Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, 138. So naheliegend diese Assoziation allerdings ist, so sehr entbindet sie nicht vom Nachweis, wie die Verbindung genau zu denken wäre. Vgl. hierzu, ebenfalls kritisch, Perez, *Offene Gedichte*, 147.

die sich da »verhärtet« hat, um jeweils etwas freizulegen oder eine Suchbewegung vorzubahnen.

Im Gedicht »À la pointe acérée« ist eine derartige Suchbewegung klar zu erkennen. Dass Celan selbst für diese Vorgänge auch explizite Worte übrighatte, zeigt sein Antwortbrief vom 17. Februar 1958 an eine Bremer Schulklasse, worin er festhält:

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 Gedicht ist, der Fragwürdigkeit seines Beginnens wohl bewusst; an ein Gedicht mit unverrückbaren Vorstellungen heranzugehen, bedeutet also zumindest eine Vorwegnahme dessen, was im Gedicht selbst Gegenstand einer – in keiner Weise süffisanten – Suche ist.³²

Wenig später schreibt Celan, emphatisch, dass »das Gedicht [...] eine Schule wirklicher Menschlichkeit«³³ sei:

Das Gedicht [...] hat nur seine Sprach-^x und damit Bedeutungsebene. [...]

^x darum auch ist das Gedicht von seinem 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« ...

32 *Mikrolithen sinds*, 194. Mehrfach bezeugt ist Celans Ablehnung, seine Gedichte zu »erklären«, so etwa im August 1968 gegenüber einer Freundin von Klaus Reichert (nach dessen eigener Erinnerung): »Ich erkläre nichts. Es steht alles im Gedicht.« Zitiert nach: Reichert/Celan, *Erinnerungen und Briefe*, 111.

33 Hier und im Folgenden: *Meridian*, TCA, [Nr. 240] 104–105.

Spitze

Celan selbst veröffentlichte diese Notiz allerdings nicht. Die Vermutung liegt nahe, dass der ethische Anspruch, der hier formuliert wird, auf eine Weise explizit ist, die das Entscheidende des vorherigen Zitates aus dem Blick geraten lässt: dass die »unverrückbaren Vorstellungen« auch und vielleicht gerade bei besten Absichten überhandnehmen. Dagegen scheint nur diejenige Arbeit an Sprache etwas ausrichten zu können, die in Gedichten und ihrer »Wirklichkeit« – und dann in der Lektüre dieser Wirklichkeit – stattfindet: »À la pointe acérée« zeigt, wie das gehen kann.

Wortdinge

Die geologischen Formationen und Begriffe, die sich in Celans Dichtung und in den begleitenden poetologischen Schriften so oft finden,¹ verweisen auf ein Interesse des Autors an anorganischen Elementen,² an unwirtlichen Gegenden, urzeitlichen Formationen, deren Semantik, falls überhaupt, nicht in sprachlichen Konventionen, sondern in der Materialität ihrer Schichtungen, Verwerfungen, Ablagerungen ausfindig zu machen ist. Wenn diese Materialien und die Formen ihrer Überlieferung von Leben zeugen, dann nur in Gestalt von Überresten. Ob sich daraus wiederum neues Leben – und damit einhergehend: neue (oder überhaupt) Bedeutung – bilden kann, ist unsicher, aber nicht ausgeschlossen.

Die Gegenständlichkeit oder – wie Celan sagt – »Gegenständigkeit«³ im Sinne einer Widerständigkeit des Materials verhält sich spröde gegenüber etwaigen Sinnzuschreibungen oder Sinnerwartungen, die an es herangetragen werden. Gerade diese Resistenz hat es allerdings in sich: Sie gibt, ohne dass man hier von einer ›Intention‹ sprechen müsste (oder auch nur könnte) zu bedenken, dass die Produktion und Vermittlung von Bedeutung zwar ihrerseits auf materielle Träger, Medien in diesem Sinne, angewiesen ist, um stattfinden zu können. Umgekehrt sieht es allerdings anders aus: Materialien sind nicht darauf angewiesen, bedeutsam zu sein. Sie legen Zusammenhänge frei, die auf Kontakten, Spannungen, Berührungen, Nachbarschaften beruhen (und die deshalb einen metonymischen,⁴ nicht metaphorischen Zug aufweisen). Sie liegen vor, aber ob sie ›uns‹ auch etwas zu ›sagen‹ haben, etwas ›bedeuten‹, steht nicht fest.

1 Vgl. hierzu das vorangegangene Kapitel »Spitze« sowie das Kapitel »Anfangen«. Von den leitenden Gesichtspunkten und Konzepten her rekurriert das vorliegende Kapitel auf die Eingangsskizze zum Themenheft *Words as Things / Wortdinge / Mots-choses* der Zeitschrift *figurationen*, das ich 2013 als Gastherausgeber verantworten und gestalten durfte: »Einleitung (How to Do Things with Words...)«.

2 Der ganze Themenkomplex des Anorganischen bei Celan ist inzwischen aufgearbeitet in: Günther, *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*.

3 *Meridian*, TCA, [Nr. 178] 96 (oder [Nr. 190] 97).

4 Grundlegend für den hier anvisierten Begriff von Metonymie (in dezidiert Abgrenzung zur Metapher): Jakobson/Halle, *Fundamentals of Language*, 58–82.

Ob das bei *Dingen* anders ist? In seinem frühen »Entwurf einer Psychologie« aus dem Jahr 1895 hielt Sigmund Freud trocken fest: »Was wir *Dinge* nennen, sind Reste, die sich der Beurteilung entziehen.«⁵ Freud nähert damit die Dinge jenen widerständigen, »gegenständigen« Materialien an, die schlicht da sind, vorliegen, ohne dass sie auf Sinn aus wären oder irgendetwas Menschliches an sich hätten. Diese Annäherung versteht sich indes nicht von selbst, wird doch an Dingen, im Unterschied zu bloßem Material, für gewöhnlich gerade deren Gebrauchswert, deren von und für Menschen geschaffene Zweckmäßigkeit und Formung und insofern auch deren Bedeutungshaftigkeit hervorgehoben (bis hin zum »Fetisch«, in dem Bedeutungszuschreibung in gewisser Hinsicht überschüssig zu werden beginnt). Mit Freud ließe sich allerdings einwenden, dass selbst und gerade an Dingen die *Besetzung* durch Bedeutung immer auch mit der Möglichkeit ihres Entzugs rechnen muss.⁶

Für Celan wiederum lässt sich festhalten, dass sein auf unterschiedlichen Ebenen dokumentiertes Interesse für Dinge, die auch beispielsweise in seiner Heidegger-Lektüre auffällig ist,⁷ die eingangs hervorgehobene Orientierung an elementaren, körperhaften, abgelagerten, geschichteten, sinnspröden Materialien aufgreift. Darin dürfte auch der Hauptgrund dafür liegen, dass Celans Bestrebungen praktisch nie darauf hinauslaufen, in seinen

5 Freud, »Entwurf einer Psychologie«, 429.

6 Im »Entwurf einer Psychologie« verwendet Freud durchgängig den Begriff der »Besetzung«, wobei er damit, in dieser frühen Schrift, noch einen primär neurophysiologischen Vorgang im Sinn hat. Ob (und wenn ja, wie) Celan mit seinem Begriff von »Besetzung« und »Besetzbarkeit« (vgl. hierzu ausführlich Kapitel »Du und Ich«) an Freuds Konzeption (auch in dessen späteren Schriften) anschließt, müsste überprüft werden.

7 Die Anstreichungen im umfangreichen Heidegger-Bestand in Celans Bibliothek machen deutlich, dass Celan mit den einschlägigen Erörterungen Heideggers zum Ding, so etwa mit jenen im Kunstwerkaufsatz (Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«), vertraut war. Ich verfolge diese Spur hier allerdings aus freien Stücken nicht weiter, weil Celans Erörterungen von sich aus Zusammenhänge offenlegen, die »mit« kaum besser als ohne Heidegger zu beschreiben sind. Als Celan selbst bei seiner Heidegger-Lektüre im Aufsatz »Das Ding« aus der Sammlung *Vorträge und Aufsätze* von 1954 auf den Satz »Dinge sind, je weilig nach ihrer Weise dingend, Spiegel und Spange, Buch und Bild, Krone und Kreuz« stieß, war ihm das jedenfalls bei seiner Lektüre im August 1959 selbst nicht mehr wert als die Bemerkung: »peinliche / Stab- / reime (George bei H.)«. Zitiert nach: *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 389.

Gedichten bestimmte hervorgehobene Dinge poetisch zu evozieren und zu bespiegeln – wie etwa Rilke oder Mörike in ihren ›Dinggedichten‹.⁸ Wohl aber bringt er in seinen Gedichten – nimmt man etwa die Lanze, die Tür oder die Tafel als Beispiel⁹ – Dinge ins Spiel, deren sprachliche Nennung und somit Adressierung einen jeweils bestimmten Spielraum der Kontaktaufnahme, der Begegnung in diesem Sinne und (weiter in dieser Richtung) letztlich auch der (durch die Art der Kontaktaufnahme selbst spezifizierten) Bedeutung ermöglicht.¹⁰

Dinge als Gegenstände einer sprachlichen Kontaktaufnahme sind Thema einer ganzen Reihe von poetologischen Reflexionen Celans. Am bekanntesten ist wohl die folgende Stelle im *Meridian*:

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.¹¹

Das ›Ding‹ wird hier noch vor dem Menschen genannt. Es erscheint hier gerade in dem Maße als *nicht* schon mit Bedeutung besetzt (und deshalb wohl auch nicht mit einem konkreten Ding

8 Zum Begriff vgl. Opper, »Das Dinggedicht«. Die berühmte Diskussion zwischen Emil Staiger und Martin Heidegger um das ›Scheinen‹ der Lampe in Mörikes »Auf eine Lampe« ist eine weitere wichtige Station in der Auseinandersetzung mit ›Dinggedichten‹. Vgl. zu dieser Diskussion: Wild, »Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet«. Diese Diskussion macht allerdings auch deutlich, wie sehr Celan sich in seiner Auseinandersetzung mit Dingen von derartigen – am Ende nicht sehr ergiebigen – Fragestellungen wegbewegt.

9 Vgl. zur Lanze besonders das Eingangskapitel »Auftakt« und das Kapitel »Lanzentrum« sowie zu Tür und Tafel das vorangegangene Kapitel »Spitze«.

10 In seinem Gespräch mit Hugo Huppert vom 26. Dezember 1966 soll Celan außerdem gesagt haben, er wolle in seiner dichterischen Arbeit ein »Ding« wenigstens »aus mehreren Sichtwinkeln« 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.« Zitiert nach: Huppert, »Spirituell«, 321. Die Nähe zum Prinzip der Metonymie (vgl. Anm. 4) ist auch hier offenkundig.

11 GW 3, 198. Oder kurz darauf: »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.« Ebd., 199.

benannt), wie es – so die Annahme – erst *durch* das Gedicht jene ›Zusprache‹ erhält, von der her dann wiederum erst die Frage nach der (problematischen) Semantik sinnvoll zu erschließen wäre.

Gerade im Hinblick auf die Semantik hat man es bei dem von Celan skizzierten Modell einer dichterischen ›Zusprache‹ allerdings mit einem immensen Problem zu tun: Im Unterschied zu den Dingen, die über keine Sprache verfügen (oder sich, wer weiß, in einer Dingsprache artikulieren), findet die Zusprache des Gedichts in Form von Wörtern oder, wie Celan in der Regel mit mehr Emphase schreibt, von ›Worten‹¹² statt, die notwendig bedeutungstragend und insofern auch sinnstiftend sind. Nun mag man das nicht grundsätzlich als Problem auffassen, sogar im Gegenteil willkommen heißen. Im Kontext der poetologischen Überlegungen Celans *ist* die Dimension der Bedeutung jedoch ein Problem, da die Semantik immer auch einen Ballast an geschichtlichen Prägungen, eine Tradition des Sprachmissbrauchs und eine Form von Gewalt durch Bezeichnung mit sich führt.¹³ Diese Implikationen wiederum gefährden das auf ›Freisetzung‹ zielende Projekt, das Celan ›Dichtung‹ nennt, schon im Ansatz, mit jedem Wort: »Welches der Worte du sprichst – / du dankst / dem Verderben.«¹⁴

Eine der Möglichkeiten, wie Celan das Problem der Bezeichnungsgewalt, wenn nicht zu lösen, so doch anzugehen versucht, besteht darin, die »Worte« eines Gedichtes selbst als »Dinge« zu konzipieren: als »Wortdinge«¹⁵ also, deren Dinghaftigkeit oder Dinglichkeit gerade in ihrer jeweiligen »Gegenständigkeit« und somit auch in ihrer Widerständigkeit gegenüber eingefahrenen Bedeutungszuschreibungen besteht. In einer der überlieferten Notizen zum *Meridian* hält Celan in einem Klammerkommentar zur Formulierung vom »Gespräch mit den Dingen« eigens fest, dass »die Dinge nicht eben kongruent mit dem Zeichen oder so ähnlich«¹⁶ aufzufassen seien.

12 GW 3, 199 (zum Beispiel).

13 Vgl. zu diesem Problem das Eingangskapitel sowie, von Grund auf, »Du und Ich«.

14 GW 1, 129 (»Welchen der Steine Du hebst«).

15 *Meridian*, TCA, [Nr. 517] 146.

16 *Meridian*, TCA, [Nr. 506] 144. In einer sehr viel späteren Äußerung soll Celan explizit gesagt haben, es gehe ihm darum, »von den Worten als bloßen Bezeich-

Die »Dinge« und somit auch die »Wortdinge« sind demnach gerade *nicht* einfach als »Zeichen« zu lesen (die *per definitionem* stellvertretend für etwas anderes stehen), sondern vor allem anderen als Gegen- und Widerstände: Bemerkbar werden diese zunächst einmal in der Wahrnehmung, als visuelle oder akustische Phänomene mit einer eigenen materiellen Kontur. Celan spricht in diesem Zusammenhang vom Gedicht insgesamt als »erratische[m] Sprachblock«¹⁷ und, wie im vorangegangenen Kapitel bereits hervorgehoben, von einer » – auch im geologischen Sinne zu verstehenden – Mächtigkeit«,¹⁸ die darauf angelegt ist, dem etwaigen Wunsch nach einem ›Durchschauenkönnen‹ in die Quere zu kommen: »Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit der Gedichte: Anschauung kein Durchschauen –: das Gedicht ist schon das Dahinter.«¹⁹

Wie aus konventionellen Wortzeichen, Wortdinge und also Wortkörper mit einer (kontextbedingt) neuartigen semantischen Ausrichtung werden, ist ein Vorgang, der sich im Hinblick auf Celans Gedichte vielfältig nachvollziehen lässt. Die Lanze ist hier wiederum als Beispiel zu nennen, ist diese doch in Celans Dichtung nicht nur ein nennbares Ding, sondern als Wort »Lanze« zugleich und vorab ein Wortding mit einem ganzen Hof an poetisch aufrufbaren und zugleich gestaltbaren Assoziationen.²⁰ Damit ein derartiger Aufruf (mit allen Nähen und Fernen zum Konzept des Namens²¹ und der Namensprache) stattfinden kann, bedarf es zunächst einmal einer sprachlichen *Verkörperung*, wobei Celan

nungen« loszukommen, »in den Worten wieder die Namen der Dinge« zu vernehmen. Der Journalist und Schriftsteller Clemens Graf von Podewils zitiert diese Äußerungen aus dem Gedächtnis (aus einem Gespräch mit Celan am 20. März 1970): Podewils, »Namen. Ein Vermächtnis Paul Celans«, 69.

17 *Meridian*, TCA, [Nr. 184] 97.

18 *Meridian*, TCA, [Nr. 184] 96.

19 *Meridian*, TCA, [Nr. 190] 97.

20 Vgl. hierzu erneut das Eingangskapitel »Auftakt« sowie das Kapitel »Lanzentraum«.

21 Vgl. hierzu das Zitat in Anm. 16 sowie zum Thema insgesamt die Beiträge in: Petzer/Sasse/Thun-Hohenstein/Zanetti (Hrsg.), *Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung*. Celans Zuwendung zu den Dingen sowie zur Dinglichkeit der Worte führt die tendenziell endlose Diskussion um Struktur, Pragmatik und Semantik von Namen jedoch auf eine viel konkretere (wenn auch dadurch nicht einfachere) Grundlage. Da diese Zuwendung bislang kaum untersucht worden ist, die Frage nach dem Namen aber (auch) von dieser Zuwendung her zu denken wäre, steht sie hier und im Folgenden im Vordergrund.

den von ihm so sehr betonten *Dialog* des Gedichts interessanterweise (wiederum in einer *Meridian*-Notiz) mit diesem Vorgang der Verkörperung gleichzusetzen scheint:

Vergegenständlichen, zum Gegenstand-Werden (*Dialog*) des Gedichts: auch im Vokabular (wie es sich ja überall um ein sich verkörpern muß geht. – Ein Nennen – das ist, ehe es etwas anderes ist, immer noch ein Anrufen (auch da, wo es stumm ein Anschauen ist) [...].²²

Der Dialog des Gedichts findet demnach nicht einfach und nicht zunächst zwischen einem als vorhanden gesetzten Gedicht und einem Gegenüber (etwa dem Leser oder der Leserin) statt, sondern er findet, so die Annahme, vor allem anderen *im* Gedicht statt, und zwar durch die Art und Weise, wie das »Nennen« als ein »Vergegenständlichen, zum Gegenstand-Werden« eines »Vokabular[s]« geschieht. Das erwähnte »Anrufen (auch da, wo es stumm ein Anschauen ist)« führt zurück nicht nur zu biblischen Vorstellungen, zum Ruf Gottes und zur Erwidern des Rufs durch den Menschen,²³ sondern auch zu ontogenetischen Phänomenen des Spracherwerbs, in denen die semantische Besetzung von Wörtern (als Wortdingen) durch Anrufung (Türe! Puppe! Buch!) den Regelfall darstellen dürfte.²⁴

Wie sehr es in einem Gedicht (überhaupt oder zumindest in Ansätzen) möglich ist, diesen Zustand in der phantasmatischen Zone kindlicher, adamitischer oder kratylischer Ur- oder Namensprache anzusteuern und *zugleich* das Problem der historischen Semantik mit zu reflektieren, ist eine Frage, die nicht leicht zu beantworten ist. Wohl aber ist davon auszugehen, dass sie *als*

22 *Meridian*, TCA, [Nr. 508] 145.

23 Beispielhaft in *Genesis*, nach dem Sündenfall (1. Mose 3, 9): »Und Gott, der HERR, rief den Menschen und sprach zu ihm: Wo bist Du?« (*Die Bibel*, AT, 4). Oder am Anfang von *Levitikus* (3. Mose, 1, 1): »Und der HERR rief Mose, und er redete zu ihm aus dem Zelt der Begegnung« (*Die Bibel*, AT, 124). Und umgekehrt, ausgehend von den Menschen, in Psalm 105, 1: »Preist den HERRN, ruft an seinen Namen« (*Die Bibel*, AT, 755).

24 Man hat es hier mit Akten der Benennung zu tun, die eine Anrufung (und einen Aufruf) im doppelten Sinne implizieren: Angerufen werden die Dinge, zugleich aber auch das vorgegebene und damit iterierte sprachliche Ordnungssystem, das nie frei von Gewalt (und qua Iteration auch nicht frei von Geschichte) ist. Zu letzterem (und dem damit verbundenen Begriff der Interpellation) vgl. Althusser, »Idéologie et appareils idéologiques d'État«.

Frage wiederum für die Auseinandersetzung Celans mit und in seinen Gedichten elementar war. Die »Wortdinge« spielten in dieser Auseinandersetzung eine besondere Rolle, weil sie für eine spezifische Art des *Umgangs* mit Worten stehen. Celan verwendet dafür in der folgenden *Meridian*-Notiz den Begriff des »Dingfest-Machens«:

Die dingfest gemachten Worte, die Wortdinge im Gedicht – in einen einmaligen Prozess gestellt, sie [...] halten [...] auf ihr Ende zu, eilen ihm entgegen: sie stehen im Licht einer »Letztdinglichkeit« – ich sage Licht, ich sage nicht »Dunkel«, aber bedenken Sie: der Schatten, den [...] das wirft!²⁵

Jemanden oder etwas »dingfest machen« hat heutzutage die Bedeutung von »jemanden festnehmen« oder »etwas festlegen«, wobei die ursprüngliche Bedeutung des Festnehmens und Verhaftens auf den ehemals primären Sinn von »Ding« als »Gericht« und »Versammlung« zurückweist, woraus dann allmählich – wie auch im hebräischen »davar« (דָּבָר), das sowohl »Wort« (Rede) als auch »Ding« (Sache, Sachverhalt) bedeutet²⁶ – die »Angelegenheit« oder schlicht die »Sache« wurde.²⁷

Hört man diese wortgeschichtliche Dimension mit, dann erscheint auch Celans Hinweis auf den einmaligen »Prozess« in einem merkwürdig juristischen, genauer noch: apokalyptischen Licht, in das wiederum auch die eigenartige Wortbildung »Letztdinglichkeit« sich fügt. Die »Wortdinge« sind im Gedicht zusammengestellt, festgelegt auf ein paar Zeilen auf dem Papier. Sie bilden damit auch eine Versammlung, wobei der Schreibprozess demnach wesentlich darin bestehen dürfte, dass es, wenn man so sagen kann, zur Einberufung einer solchen Versammlung kommt.²⁸ Die merkwürdige

25 *Meridian*, TCA, [Nr. 517] 146 (bzw. *Mikrolithen sinds*, [Nr. 262.3] 146).

26 Vgl. Reichert, »Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans«, 164, sowie zur Semantik und Wortgeschichte ausführlicher: Levy, *Neuhebräisches und chaldäisches Wörterbuch*, Bd. 1, 373. Für weiterführende Hinweise zum Hebräischen hier und andernorts in diesem Buch danke ich Alexander Alon sehr.

27 Vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, 227 (Eintrag »Ding«). Darin auch erwähnt ist die Bezeichnung »Dingwort« für »Substantive« (ebd.), die wiederum das »Wortding« chiastisch als eine Art Kehrseite (der Medaille) des Substantivs oder eben des Dingworts lesbar werden lässt.

28 Emily Dickinson (von deren Gedichten wiederum Celan als einer der ersten Übersetzungen ins Deutsche angefertigt hat) beschreibt ihre Situation beim

Formulierung »in einen einmaligen Prozess gestellt« betont dabei nicht nur, dass der vonstatten gehende Prozess nicht nach einem Standardverfahren abläuft, sondern in der Auseinandersetzung mit den spezifischen Wortdingen immer wieder von Neuem ansetzen muss und insofern »einmalig« ist. Die Formulierung zeigt auch an, dass Celan sich in diesem Prozess nicht als Richter oder als Ankläger sieht, sondern eher als teilnehmender Beobachter, als Zeuge und Protokollant, vielleicht auch als Anwalt.

Die Frage, inwiefern das »Dingfest-Machen« der Worte ein »Machen« im Sinne der »ποίησις« (ποίησις) und also der »Poetik« ist, bleibt ebenfalls schwierig zu beantworten, nicht nur weil Celan selbst sich konsequent kritisch zum Aspekt des »Machens« von Gedichten geäußert hat,²⁹ sondern weil tatsächlich erklärungsbedürftig ist, was im Bereich der Sprache und Dichtung »Machen« überhaupt bedeuten könnte oder sollte. Denn die Wörter oder Worte, die »Wortdinge«, liegen ja fast durchgehend bereits vor (ebenso wie die grammatikalischen Strukturen), sie werden in der Regel nicht vom Autor, nicht von Celan erfunden und »gemacht«, nicht »hergestellt«, sie werden allenfalls arrangiert – oder eben zusammengebracht und in den Kontext einer (auch gegenseitigen) Ansprache gesetzt, weshalb die Formulierung vom »Dingfest-Machen« eine Schicht in der Semantik nicht nur des »Dings«, sondern auch des »Machens« freilegt, die im Hinblick auf den dichterischen Schaffensprozess (auch dies ein problematischer Begriff) aufschlussreich und weiterführend ist.

Nimmt man Celans Rede von den »Wortdinge[n]« ernst, dann zeichnen sich diese durch eine eigene Art von »Agency« aus. »Widerständigkeit« oder »Gegenständigkeit« sind Begriffe, die dafür aus der Perspektive der Rezeption (und auch der Produktion, die ihrerseits rezipierend ist) geeignet scheinen, weil mit ihnen klar gemacht werden kann, dass die Verfügungsgewalt eines Autors oder einer Autorin (oder einer Leserin oder eines Lesers) nicht beliebig ist, sondern

Schreiben genau auf diese Weise. Vgl. Dickinson, *Sämtliche Gedichte*, [Nr. 1243] 986–987 (»Shall I take thee«).

29 Am deutlichsten formulierte Celan seine Kritik im Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960 (vgl. Anm. 44 im Kapitel »Toposforschung«). Die Zurückhaltung geht bis zu dem Punkt, an dem Celan sich vornimmt: »!! Nirgends von der Entstehung des Gedichts sprechen; sondern immer nur vom entstandenen Gedicht !!« *Meridian*, TCA, [Nr. 165] 94.

gerade an der Dinghaftigkeit oder Dinglichkeit von Worten ihre Grenze hat. »Letzt Dinglichkeit« wiederum ist der (eschatologische) Begriff, den Celan verwendet, um die (angenommene) eigenzeitliche, endliche, fragile Qualität und Ausrichtung der »Wortdinge« versuchsweise aus *deren* Perspektive hervorzuheben.

Das Zitat mit der »Letzt Dinglichkeit« steht im Kontext der *Meridian*-Notizen nicht alleine. Es gibt eine ganze Reihe von Aufzeichnungen, in denen Celan um die Endlichkeit, die Sterblichkeit, die Fragilität von Worten – und mit ihnen des Gedichts – kreist.³⁰ Diese Aufzeichnungen stehen in einer gewissen Spannung zu jenen, die von der »Mächtigkeit« und »Gegenständigkeit« des Gedichtes sprechen, was wiederum nur zum Teil mit den unterschiedlichen Perspektiven darauf (fragil vom Gedicht und widerständig von der Rezeption her) erklärt werden kann. Näher liegt es, in der Spannung selbst den Hinweis auf einen nicht zufällig im Provisorium der Notizen sich abzeichnenden Konflikt zu sehen, der die Frage nach der zeitlichen Qualität des Entwurfscharakters berührt, der Celans Dichtung als Projekt insgesamt auszeichnen sollte: Was soll, wörtlich, widerständig, feststehen, von Dauer und somit auch in Zukunft noch lesbar sein? Und was *muss* vergänglich sein *daran*, letzt Dinglich, *damit* es nicht bereits als übergriffige Vereinnahmung der Zukunft (sofern es eine solche noch geben sollte) gelten kann, sondern, vielleicht, als deren Platzhalter, Versprechen, Ankündigung?

30 *Meridian*, TCA, [Nr. 505–529] 144–148. Deutlich wird in diesen Notizen auch, wie sehr Celan sich gerade mit Blick auf die Dinglichkeit der Worte an der Dichtung Ossip Mandelstamms abarbeitet: der Aufmerksamkeit für das ›Lapidare‹ (also ›Steinerne‹), Materielle, Stumme, Widerständige. Mit der Aufmerksamkeit fürs widerständige Einzelne wiederum verbindet Celan eine spezifische Form von Ethik, die den »Dingen« (in einem weiten Sinne) ihr eigenes »Recht« zugesteht: »Wer ins einzelne geht, verhilft den Dingen zu ihrem Recht«. *Mikrolithen sinds*, [Nr. 103.2] 57. In einem Brief an den russischen Dichter und Literaturwissenschaftler Gleb Struve vom 29. Januar 1959 spricht Celan davon, dass »Mandelstamm [...] dem symbolistischen Ungefähr [...] gegenüber der Dinglichkeit das Wort redete, das Wort im Gedicht also gleichsam ›dingfest‹ machen wollte.« Ebenso wiederholt Celan in diesem Brief seine Erwägungen zu den »letzten Dingen« – in Form einer doppelten Frage: »ob man nicht [...] das so gemeinte Wort an vielen Stellen unter dem Zeichen einer ›letzten‹ Dinglichkeit verstehen darf. – Aber wo ist, in großen Gedichten, *nicht* von letzten Dingen die Rede?« Zitiert nach: Hamacher/Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, 11–12.

Geht man davon aus, dass zu den Wortdingen eine materielle und eine (bestenfalls zukunfts offene) semantische Dimension gehört, so mag man darin wiederum eine mögliche Erklärung sehen, wie die gegenstrebigsten Tendenzen in Celans Reflexionen und Mutmaßungen zur dinglichen Qualität von Worten zusammenspielen. Ein sicheres Gelände betritt man hier jedoch nicht; die Erörterungen, die Celan betreibt, sind ihrerseits tastend, erprobend, vorläufig. Sie zeugen jedoch zugleich von einer, wenn auch bescheidenen, Hoffnung, die darin besteht, dass ›Letztdinglichkeit‹ *nicht* ›Endgültigkeit‹ heißt, sondern Vergänglichkeit, die wiederum – dialogisch – Folgen und damit auch eine Form von Dauer zeitigen kann.³¹ Die Notiz, die am eindeutigsten in diese Richtung weist, ist folgende: »(Das Wissen), dass das Gedicht nur dann, wenn es die Vergänglichkeit der Dinge und seiner selbst mitsprechen lässt, Aussicht hat zu dauern.«³²

In der Endfassung der *Meridian*-Rede bleibt davon nur ein Ausruf übrig, in dem eine Entscheidung zwischen Resignation, Trotz und (vergeblicher?) Hoffnung nicht auszumachen ist: »Die Dichtung, meine Damen und Herren – : diese Unendlichsprichung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!«³³ Das Ausrufezeichen markiert hier die Stelle, in der die »Unendlichsprichung« performativ aus dem Bereich einer bloßen Thematik herausgerissen und in eine Form von Ansprache (»meine Damen und Herren«) überführt wird. Diese findet im und mit dem unvollständigen Satz statt, der anstelle eines Prädikats nur einen Gedankenstrich und einen Doppelpunkt (» – : «) enthält.

Zugleich ist der Ausruf ein mögliches Beispiel dafür, wie ein Wort, hier »Dichtung«, selbst die Qualität eines Wortdings erlangen kann, und zwar dadurch, dass der Ausruf *auch* als Anrufung zu lesen ist, die auf eine neuartige semantische Bestimmung dieses Wortes zielt. Möglich ist dies, weil dessen Dinglichkeit nicht von sich aus bereits mit unverrückbaren Bedeutungen versehen ist: Wer schon zu wissen glaubt, was »Dichtung« ist, wird mit dem Aus-

31 Im Gedicht »Sprich auch du« aus dem Band *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) verbindet Celan die Reflexion auf die Letztzeitlichkeit (noch nicht: Letztdinglichkeit) bereits mit der Eröffnung eines Dialogs: »Sprich auch du, / sprich als letzter, / sag deinen Spruch.« GW 1, 135.

32 *Meridian*, TCA, [Nr. 289] 111.

33 GW 3, 200.

ruf entweder nichts anfangen können – oder ihn zum Anlass nehmen (können), neu auf dieses Wort(ding) »Dichtung« zu schauen und dabei auch auf seine überlieferte Semantik und Wortgeschichte achtzugeben: Wofür musste dieses Wort nicht alles schon stehen! Und was wird aus ihm – und dem, wofür es stehen mag – noch werden können?

Der Ausruf macht nicht nur deutlich, dass Celans poetologische Reflexionen ebenso wie seine Gedichte dem Prinzip eines angestoßenen Dialogs (und Entwurfs in diesem Sinne) folgen, sondern dass auch die »Wortdinge«, die in den »Prozess« eines derartigen (durchaus unsicheren) Dialogs »gestellt« werden, stumm blieben, wenn sie nicht (von woher auch immer) von Ansprachen und Zusprüchen, von Aus-, Auf- oder Anrufen begleitet wären, die sie, *mit* ihnen, auf eine jeweils sehr spezifische und in diesem Sinne einmalige Weise sprechend werden lassen.

Kommendes

Das Verfahren der ganzen Schrifideutung [...] besteht in einer auf die Spitze getriebenen Wörtlichkeit, in einem radikalen Ernstnehmen nicht etwa des gemeinten Sinnes, sondern eben des gleichsam auf sich selbst gestellten Wortes.

Gershom Scholem¹

Im *Meridian*, der Büchner-Preis-Rede, liest Celan den Schluss von Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena* auf eine ebenso aufmerksame wie eigentümliche Weise.² Es beginnt damit, dass diese Lektüre ihrerseits eine vergangene Lektüre zum Gegenstand hat: eine Fehllektüre, ein Fehlentzifferung. Worin bestand der Lesefehler? Eine ganze Reihe von Herausgebern las den in der Handschrift Büchners am Ende des Stücks festgehaltenen Ausblick auf eine »commode« oder »kommode« – also *bequeme* – Religion als Ausblick auf eine »kommende« – also *zukünftige* – Religion. Die entsprechende Schlussrede von Valerio in *Leonce und Lena*, geschrieben 1836, lautet wie folgt:

Und ich werde Staatsminister und es wird ein Dekret erlassen, dass wer sich Schwielen in die Hände schafft unter Kuratel gestellt wird, dass wer sich krank arbeitet kriminalistisch strafbar ist, dass Jeder der sich rühmt sein Brot im Schweiß seines Angesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni,

1 Scholem, *Die Geheimnisse der Schöpfung*, 23. In seinem Exemplar von Scholems Buch (einsehbar im Literaturarchiv Marbach) unterstreicht Celan dieses auf das zentrale Werk der Kabbala – den *Sohar* – bezogene Zitat, das zugleich ein Licht auf die eigene Lesepraxis wirft.

2 Das vorliegende Kapitel erschien zuerst als Aufsatz mit dem Titel »Das Kommode und das Kommende. Zum Witz der Paronomasie«, in: Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin und Hubert Thüring (Hrsg.), *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition* (Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag), Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2014, 40–48. Für die vorliegende Publikation wurde der Text überarbeitet und erweitert.

Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine kommode Religion!³

Die »kommode Religion«, mit der das Stück – so scheint es – endet, hat es den Herausgebern von Büchners Schriften so wenig leichtgemacht wie den Interpreten. In der unter dem Eindruck der Zensur posthum erschienenen, von Karl Gutzkow revidierten Erstpublikation von *Leonce und Lena* in der Zeitschrift *Telegraph für Deutschland* aus dem Jahr 1838 wird die merkwürdige Wendung denn auch komplett vermieden und umstandslos durch eine »bequeme Religion«⁴ wiedergegeben. Ludwig Büchner wiederum, der 1850 die aus dem Nachlass überlieferten Schriften seines Bruders Georg gesamthaft (allerdings erneut unter Bedingungen der Zensur) in einem Band veröffentlichte, glaubte bereits, an der besagten Stelle in der Handschrift eine »kommende Religion«⁵ lesen zu können oder zu sollen. Schon ein Jahr später, wenn auch zunächst gänzlich folgenlos, wurde diese Lesart von Wilhelm Schulz in einer Rezension dieser Edition infrage gestellt. Schulz, der die vermutlich schon in den späten 1830er-Jahren verschollene Handschrift möglicherweise noch mit eigenen Augen gesehen hat, gibt im Kontext einer näheren Erörterung der Schlusszene, jedoch ohne weitere Begründung, die Worte »eine commode Religion« wieder.⁶

Was auf der Handschrift an dieser Stelle wirklich stand, welche Lesarten sie aus guten Gründen (oder nicht) zuließ, kann heute nicht mehr zuverlässig rekonstruiert werden: Es gibt diese Hand-

3 Büchner, *Leonce und Lena*, Marburger Ausgabe, 124 (»Emendierter Text«). »Leiber« und »kommode« sind in dieser Ausgabe fettgedruckt, um zu markieren, dass die Wiedergabe von der 1850er-Ausgabe abweicht. Das »o« in »kommode« wird außerdem in Spitzklammern gesetzt, um deutlich zu machen, dass hier gegenüber der Ausgabe von 1850 eine Tilgung bzw. Ergänzung durch die Herausgeber vorgenommen wurde.

4 Büchner, *Leonce und Lena* (Beschluss), Erstpublikation im *Telegraph für Deutschland* (= Ende von Akt 3, Szene 2), 640.

5 *Nachgelassene Schriften von Georg Büchner* (1850), 198. Als Herausgeber dieser Ausgabe blieb Ludwig Büchner ungenannt.

6 Vgl. Grab (Hrsg.), *Georg Büchner und die Revolution von 1848*, 51–82 (»Wilh. Schulz über: Nachgelassene Schriften von G. Büchner«: Wiederabdruck der Erstpublikation von 1851), hier 62. Vgl. hierzu auch die Erläuterungen ebd., 96–97, sowie die entsprechenden Vermerke in: Büchner, *Leonce und Lena*, Marburger Ausgabe, 270. Eine Zusammenstellung der unterschiedlichen Schreibungen bzw. Lesungen der Stelle findet sich in: Hauschild, »Kleine Anmerkung zur Textkritik von »Leonce und Lena««.

schrift nicht mehr. Man kann also letztlich nur die Zeugnisse der Überlieferungsgeschichte interpretieren – und allenfalls das, was diese Geschichte als wahrscheinlich für die Originalhandschrift (oder waren es mehrere?) erraten lässt. Fest steht, dass nach Ludwig Büchner sowohl Karl Emil Franzos, der 1879 die »erste kritische Gesamt-Ausgabe« der Werke Büchners veranstaltete, als auch noch Fritz Bergemann in seinen im Insel-Verlag herausgegebenen Büchner-Ausgaben von 1922 bis 1940 eine »kommende Religion« als wahrscheinlich gelten ließen.⁷ Erst in der »dritten, abermals durchgesehene[n] und vermehrte[n] Auflage« von 1940 ändert Bergemann die »kommende Religion« in eine »commode Religion«,⁸ wobei die bereits von Schulz bevorzugte Schreibung mit »c« in der Forschung wiederum einige Rätsel aufgegeben hat, da aus ihr jedenfalls die naheliegende historische – und von Bergemann schließlich ebenfalls unterstellte – Fehlesung von »kommode« zu »kommende« etwas weniger nachvollziehbar erscheint.⁹ Die neueren Ausgaben geben durchgängig die Schreibung »kommode« wieder.

Dass man anstelle von »kommode Religion« »kommende Religion« zu lesen habe, vertritt heute niemand mehr ernsthaft. Die historisch rekonstruierbare Diskussion ist gleichwohl aufschlussreich. An ihr lässt sich zeigen, wie sehr Editionen ihrer-

7 *Georg Büchner's sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlass. Erste kritische Gesamt-Ausgabe, mit Portrait des Dichters und Ansicht des Züricher Grabsteins* (1879), 157. Franzos vermerkt allerdings, dass er das Manuskript des zweiten und dritten Aktes nicht hatte einsehen können, wobei er seinerzeit bereits vermutete, dass es wohl verschollen sei: »höchstwahrscheinlich existiert es überhaupt nicht mehr« (ebd., 158). Zu den Verdiensten, aber auch zu den problematischen Aspekten der editorischen Praxis von Franzos vgl. Hauschild, »Georg Büchner: Karl Emil Franzos als Editor«, sowie (ausführlicher) ders., »Sie aßen alle Leberwürst«. Vgl. außerdem die erwähnten Ausgaben von Fritz Bergemann, etwa: *Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe* (1922), 142.

8 *Georg Büchners Werke und Briefe* (1940), 142. Im Nachwort erläutert Bergemann die Textänderung wie folgt: »In ›Leonce und Lena‹ ist nur ein Wort, freilich ein gewichtiges, in der vorletzten Zeile verbessert worden: Valerio ist es nicht um eine ›kommende‹, sondern um eine ›commode‹ Religion zu tun. So stand [es] auch offenbar im Manuskript, wurde aber im Erstdruck der Zeitschrift ›Telegraph‹, wahrscheinlich aus Scheu vor der Zensur, abgeschwächt in ›eine, womöglich, bequeme Religion‹, während in den ›Nachgelassenen Schriften‹ das Dichterwort wiederhergestellt werden sollte, nun aber verlesen wurde« (ebd., 509).

9 Bereits Friedrich Beißner bezeichnet diesen Sachverhalt als »rätselhaft«. Vgl. Beißner, »Kleiner Beitrag zum Büchner-Text«, 20.

seits durch interpretative Vorannahmen, gelegentlich auch durch handfeste politische Einflussnahmen geprägt sind, wobei die Art, wie ediert wird, gleichzeitig mit dafür verantwortlich ist, dass wiederum bestimmte Interpretationen der faktisch oder mutmaßlich zugrunde liegenden Textzeugen nahegelegt oder entkräftet werden können.¹⁰ Besonders prekär wird dieser Prozess, wenn die relevanten Textzeugen wie im Fall der Schlusszene von Büchners *Leonce und Lena* nicht mehr vorhanden sind. Man interpretiert in diesem Falle schlicht bereits bestehende Interpretationen. Dabei wird in diesen Fällen der Textzeuge, also das Manuskript, in der Deutungsarbeit selbst zu einer imaginären Größe: Was hat wohl wirklich dagestanden? – wird man sich fragen.

Die Wissenschaft scheint gezwungen, sich in solchen Fällen den Gegenstand, der ihr historisch wie systematisch zugrunde liegen sollte, der aber faktisch verschwunden ist, qua imaginierender Rekonstruktion im Geist anhand von Spuren überlieferter, aber unzuverlässiger Interpretationen erst zu erschaffen.¹¹ Dieses Erschaffen ist im Kern ein poetischer Akt. Dieser besteht darin, das Wahrscheinliche – ganz in der Tradition der aristotelischen Poetik, nun aber im Bereich der Wissenschaft – in einem bestimmten vorgegebenen Rahmen – hier der Edition – als wahr gelten zu lassen. Das Faktische kommt nur als Fiktion infrage, denn als positiver Befund existiert es nicht (mehr). Die materielle Basis dafür ist abhandengekommen. Wissenschaftliche Redlichkeit bestünde demzufolge darin, den Anteil der eigenen poetischen Mitarbeit am Text, d.h. der Textkonstitution oder aber einer anderen Form der Darstellung, nicht zu leugnen, sondern transparent zu halten. Die Grenze zur Poesie würde dadurch nicht einfach überschritten oder

10 Entsprechend vermerkt Beißner zur betreffenden Stelle mit der »kommode[n] Religion«: »Unlängst musste in einer Diskussion dem Redner nachgewiesen werden, dass er ein Wort von Büchner, aus dem er sehr weitgehende, für das Thema seines Vortrags äußerst wichtige Folgerungen gezogen, nach einer überholten Ausgabe angeführt habe. Der richtige Text nämlich erlaube nicht die Auslegung, dass [...] Valerio [...] eine kommode Religion erschne«, gemeint sei vielmehr »eine kommode Religion!« Beißner, »Kleiner Beitrag zum Büchner-Text«, 17.

11 Es handelt sich hier im Grunde um die Rekonstruktion eines ›Urtextes‹, der faktisch erst durch den Akt der Edition produziert wird. Etwas anders verhält es sich bei – etwa mittelalterlichen – Texten, für die aufgrund variantenreicher mündlicher Überlieferung die Rekonstruktion eines einzigen Urtextes von Anfang an problematisch scheint. Vgl. zu diesem Sachverhalt: Stolz, »Vernetzte Varianz«.

für nichtig erklärt, sondern sie würde als sowohl von Seiten der Poesie wie von Seiten der Wissenschaft her als jeweils auf unterschiedliche Weise zur Reflexion anhaltende Grenze kenntlich gemacht.

Dass eine derartige Reflexion auch von Seiten der Poesie ausgehen kann, zeigte Celan im *Meridian*. Celan erkennt in der Schlussstelle von *Leonce und Lena* sehr klar das Problem des unklaren Textbefundes. Er weiß zudem um die höchstwahrscheinlich falsche Lesart der »kommoden« (bzw. »commoden«) als einer »kommenden Religion«. Auf eine poetisch eigentümliche Weise macht Celan die Differenz jedoch explizit und erkennt in ihr – und somit im *Durchgang* der Geschichte – die Chance einer Relektüre des Büchner'schen Textes, die gleichzeitig eine spezifische Form der Erinnerung an seinen »Landsmann« Karl Emil Franzos mitimpliziert:

Meine Damen und Herren, ich komme [...] zum Schluss von ... »Leonce und Lena«.

Und hier, bei den letzten zwei Worten dieser Dichtung, muss ich mich in acht nehmen.

Ich muss mich hüten, wie Karl Emil Franzos, der Herausgeber jener »Ersten Kritischen Gesamt-Ausgabe von Georg Büchner's Sämtlichen Werken und handschriftlichem Nachlass«, die vor einundachtzig Jahren bei Sauerländer in Frankfurt am Main erschienen ist, – ich muss mich hüten, wie *mein hier wiedergefundener Landsmann Karl Emil Franzos*, das »Commode«, das nun gebraucht wird, als ein »Kommendes« zu lesen!

Und doch: Gibt es nicht gerade in »Leonce und Lena« diese 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 Hinausauschendes verstanden sein wollen?¹²

Celan lässt an dieser Stelle durchaus in der Schweben, was die den »Worten unsichtbar zugelächelten Anführungszeichen« wirklich bedeuten sollen. Aus dem Kontext lässt sich allerdings Folgendes

12 GW 3, 201–202.

erschließen: Celan geht davon aus, dass *allen* Worten – und hier besonders jenen am Ende von *Leonce und Lena* – eine Tendenz zur Adressierung einer ›uneigentlichen‹, aber möglicherweise doch mitgemeinten Bedeutungsdimension zukommt, einer Bedeutungsdimension, die sich – wie Celan zuvor an der Figur Luciles aus Büchners *Dantons Tod* deutlich macht – auf die sinnlichen Qualitäten und somit auf das Hör- und Sichtbare der Sprache bezieht.¹³ Es sind eben jene Qualitäten, die in der lautlichen bzw. visuellen Ähnlichkeit von Wörtern – genau genommen von *Wortkörpern* – dominant werden: auch und gerade wenn diese ganz Unterschiedliches bedeuten.¹⁴

Celan setzt an diesem Punkt an. Er führt vor, was es heißen kann, etwas Uneigentliches, aber sprach-sinnlich nicht ganz Abwegiges – das »Kommende« – *in* die Deutung des allem Anschein nach Eigentlichen – des »Commoden« – einzuführen, und er verwendet dabei gleichzeitig »das Commode« und »das Kommende« als Kennzeichen für zwei unterschiedliche Modi der Lektüre: Während »das Commode« die bequeme, die geläufige, die übliche Auslegung eines Wortes oder eines Textes meint, steht »das Kommende« für eine Lektürehaltung, die einen Text »im Lichte der Utopie« betrachtet,

13 In einer der überlieferten Notizen zum *Meridian* schreibt Celan (vorsichtiger): »Manches Wort hat Hasenöhrchen. Wenn wir selbst nur öfter mit solchen Instrumenten zur Welt kämen!« *Meridian*, TCA, [Nr. 650] 168. Insgesamt fällt auf, dass Celan dem Wort selbst Subjektcharakter zuspricht: Es ist das »Wort«, das (über sich hinaus) lauscht. Die Zukunft liegt somit in erster Linie bei denjenigen, die aus der Perspektive des Wortes zu diesem erst noch hinzukommen: also auch und zunächst bei den Leserinnen und Lesern. Die »Hasenöhrchen« sind im Übrigen keine Erfindung von Celan, sie stammen – wie die »Gänsefüßchen« – aus der Druckersprache. In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* etwa kommen sie bereits vor (wobei Celan sie sich in seinem Exemplar davon sogar eigens heraus schreibt, vgl. *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 158).

14 Mit dem Hinweis, dass die den Worten »zugelächelten« Führungszeichen »unsichtbar« seien, ist keineswegs die Sinnlichkeit der betreffenden Wörter infrage gestellt. Im Gegenteil, diese tritt sogar umso stärker zutage, je weniger die mitgemeinten ähnlichen Wörter explizit, d.h. durch explizite Markierung, schon festgelegt sind. Durch die Unsichtbarkeit der Führungsstriche ist auf eine grundsätzliche Dimension der Sprache verwiesen: die Potenz von Wörtern, akustisch oder visuell ähnliche Wörter jeweils *mit* in Erinnerung zu rufen. Diese figurale Dimension ist jedem Wort als Möglichkeit mitgegeben. Ihr Bild findet diese Möglichkeit – wenn sie immer sichtbar angezeigt wäre – in den Führungsstrichen, den »Hasenöhrchen«, die immer doppelt vorkommen: "[...]". Weiter ausgeführt ist diese Überlegung in: Müller Nielaba, »Das doppelte Führungszeichen«, bes. 148–149.

d.h. auf all das hin liest, was in ihm nicht explizit ausgesprochen, aber gleichwohl angelegt ist: »Von hier aus«, heißt es im *Meridian*, »also vom ›Commoden‹ her, aber auch im Lichte der Utopie, unternehme ich – jetzt – Toposforschung«. ¹⁵

Zu dieser »Toposforschung« gehört, dass Celan die philologische Frage nach der richtigen Lesart nicht absolut setzt, sondern – indem er sie gleichwohl in Erinnerung ruft – zum Anlass einer grundsätzlicheren Erörterung der Frage nimmt, *wie*, d.h. mit welcher Haltung und mit welchen Erwartungen man sich überhaupt einem Text oder einer Ansammlung von überlieferten Dokumenten lesend nähern kann. Zu den Erörterungen rund um das *Wie* der Lektüre gehört in Celans Rede einerseits die Betonung des Gegenwartsbezugs (»jetzt«), die in der Formulierung vom »Akut des Heutigen« ihre Zuspitzung erfährt. ¹⁶ Andererseits zeichnen sich die Erörterungen durch eine spezifische Form von Individualität aus. Gerade die Individualität der Auseinandersetzung wird von Celan offen eingestanden, zugleich allerdings erweitert um die Einsicht, dass »das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende« nur ausgehend vom Individuellen zu finden sei. ¹⁷ Indem Celan diesen Zusammenhang explizit macht, legt er auch sein Verfahren der Lektüre offen – und dies im markanten Unterschied etwa zur oftmals intransparenten Editionspraxis, wie sich gerade mit Blick auf Büchners *Leonce und Lena* gut nachvollziehen lässt.

In seiner Auseinandersetzung mit Büchner bemerkt Celan, dass sein eigener Geburtsort (Czernowitz) und jener von Jakob Michael Reinhold Lenz (Seßwegen) sowie jener von Karl Emil Franzos (Czortkow) alle mit geringfügiger Abweichung auf derselben Nord-Süd-Meridian-Linie liegen: ungefähr auf dem 26. östlichen Längengrad, der mitten durch Ostmitteleuropa führt. ¹⁸ Es ist diese Verbindung zu anderen, Büchners Texten nahestehenden Individuen, die Celan in seiner Büchner-Preis-Rede aufsucht. Im »Lichte der Utopie« findet diese Suchbewegung insofern statt, als Celan darum weiß, dass die entsprechenden teils durch den Krieg zerstörten Orte ihrerseits primär erinnerte Orte sind, solche mithin,

15 GW 3, 202.

16 GW 3, 190. Vgl. hierzu das Kapitel »Akut« in vorliegendem Buch.

17 GW 3, 202.

18 Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel »Toposforschung«.

die in ihrer vergangenen Blüte nur noch in der Literatur und im Weitererzählen Bestand haben. Celan ergänzt auf diese Weise die ›bequeme‹ historisierende BÜchner-Lektüre um eine unbequeme gegenwarts- und zukunfts offene, eine ›kommende‹ Lektüre, in der die geschichtlichen und biographischen Brüche der involvierten Individuen ebenso Beachtung finden wie diejenigen Hoffnungen, Utopien und Entwürfe, die sich in der bisherigen Geschichte *noch nicht* realisiert haben.¹⁹

En passant kommt Celan dabei auch auf sein (kritisches) Verhältnis zur Rhetorik zu sprechen. Mit einem Scherz macht er darauf aufmerksam, dass er mit dem unverhofft erkannten »Meridian« auch etwas » – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes« gefunden habe.²⁰ Der »Meridian«, den Celan im Rahmen seiner »Toposforschung« ausmacht, durchkreuzt die »Tropen« in einem doppelten Sinne: *geographisch* (topologisch), weil es sich um einen Längengrad handelt, der notwendig auch die Tropen im Sinne der Sonnenwendegebiete entlang des Äquators durchkreuzt; *rhetorisch* (tropologisch), weil derjenige »Meridian«, den Celan als einen individuellen Meridian in seiner Auseinandersetzung mit den Texten BÜchners herausstellt, eine Verbindungsaufnahme meint, die quer zur konventionellen Bildung von Tropen im Sinne sprachlicher, auf dem Prinzip der Ersetzung beruhender Wendungen verläuft.²¹

19 Weiter zu verfolgen wären hier die Korrespondenzen, die sich zwischen Celans BÜchner-Lektüren »im Lichte der Utopie« (des »Kommenden«) und dem messianischen Zeitdenken von Walter Benjamin oder Ernst Bloch ergeben. In Celans Bibliothek finden sich diesbezüglich sowohl die einschlägigen Studien von Bloch (*Der Geist der Utopie* und *Das Prinzip Hoffnung*) als auch die zweibändigen, 1955 von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno herausgegebenen *Schriften* Benjamins. Im *Meridian* verweist Celan explizit auf Benjamin. Er erwähnt dessen Kafka-Aufsatz, um über diesen Umweg ein Zitat von Malebranche wiederzugeben. Vgl. GW 3, 198. Die Praxis des indirekten Zitierens, ist insgesamt kennzeichnend für Celans philologisch-poetische Praxis. Vgl. *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 736–737. Mit Blick auf *Leonce und Lena* trifft diese Praxis in gewisser Hinsicht auch auf die BÜchner-Lektüre – via die Fehllektüre von Karl Emil Franzos – zu. Das erkennbar indirekte Zitieren bildet seinerseits eine Möglichkeit, die Geschichtlichkeit von Texten im Spannungsfeld von Überlieferung und (möglicher) Zukunft zu reflektieren.

20 GW 3, 202.

21 Die Durchkreuzung der Tropen trifft sich im *Meridian* mit dem Anspruch, dass »das Gedicht« der »Ort« sei, »wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.« GW 3, 199.

Das Wortpaar »Kommode« / »Kommende« – oder bei Celan: »Commode« / »Kommende« – *ist* nun genau eine solche durchkreuzte (rhetorische) Trope: durchkreuzt, weil auf der Ebene der Buchstaben zwar tatsächlich eine Ersetzung stattfindet,²² diese tropologische Operation aber nicht stillschweigend geschieht, sondern (indem und wie Celan darüber spricht) *als Prozess vorgeführt* wird, wodurch die Trope selbst in ihrer Funktion durchgestrichen und zur Figur wird. Im Unterschied zu ›reinen‹ Tropen, die auf dem Prinzip der stumm vollzogenen Ersetzung beruhen (wie etwa bei der Metapher oder der Metonymie, bei der das ersetzte Wort nicht zusätzlich genannt wird), kennzeichnen Figuren sich durch *explizite* Operationen auf der Ebene von *Wortfolgen*, syntagmatischen Sequenzen, hier der Verdoppelung mit Einschluss minimaler Differenz.²³

Die Figur, um die es sich beim »Kommoden« / »Kommenden« faktisch handelt, ist die der Paronomasie. Nach Heinrich Lausberg ist die Paronomasie »ein Wortspiel, das durch die Änderung eines Teiles des Wortkörpers entsteht, wobei häufig einer nur geringfügigen Änderung des Wortkörpers eine überraschende (verfremdende), ›paradoxe‹ Änderung der Wortbedeutung entspricht.«²⁴ Dass die von Lausberg erwähnte »überraschende« bzw. »paradoxe« »Änderung der Wortbedeutung« aufgrund einer minimalen »Änderung des Wortkörpers« in der Literatur ausgesprochen häufig den Spielraum *poetologischer* Reflexion kennzeichnet, hat in der gewünschten Deutlichkeit Wolfram Groddeck herausgestellt und zugleich an einer ganzen Reihe von Texten plausibilisiert: von Goethe, Schiller, Heine und Nietzsche bis zu Freud.

In seiner Studie *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens* bestimmt Groddeck die Paronomasie als die ›rhetorischste[] aller

22 Ersetzt wird »o« durch »en« (oder umgekehrt) – sowie auch »c« durch »k«. Darüber hinaus findet vonseiten Celans (durch die Substantivierung) eine Ersetzung von Klein- durch Großbuchstaben statt.

23 ›Reine‹ Tropen kann es genau genommen nicht geben, weil jeder Trope letztlich, zumindest implizit, eine Sequenz (und somit eine Figur) zugrunde liegt, die in der Trope als bloßem Phänomen allerdings nicht mehr erscheint. Insofern kann die Rede von ›reinen‹ Tropen nur heuristischen Wert haben. Dieser ist allerdings durchaus gegeben, wenn man die Frage stellt, inwiefern die implizite Figur einer Trope explizit wird – wie im Falle des »Kommoden« / »Kommenden«.

24 Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, 90. Weggelassen sind im Zitat die im Original stehenden internen Verweise in Klammer.

rhetorischen Figuren«. ²⁵ In der Figur der Paronomasie avancieren, so Groddeck, der »Signifikant, der Wortkörper, die Buchstäblichkeit« zum »Zentrum poetischer Produktion«, und zwar derart, dass sich »über die Funktion der Paronomasie [...] oft das poetische Verfahren eines ganzen Textes erfassen« lasse. ²⁶ Diese These hat es in sich. Im Grunde schließt sie an die Bestimmung der poetischen Funktion nach Roman Jakobson an. ²⁷ Aber sie erweitert diese Bestimmung doch, indem sie darauf aufmerksam macht, dass die Paronomasie nicht als solche bereits ›poetisch‹ ist, sondern unterschiedliche Funktionen übernehmen kann, über die wiederum sich das – spezifische – »poetische Verfahren eines ganzen Textes erfassen« lasse. Damit ist auch gesagt, dass die verschiedenen Arten, *wie* Paronomasien in einem Text eingesetzt werden und entsprechende poetologische Reflexionen auslösen, auf unterschiedliche Poetiken verweisen.

Der Witz der Paronomasie besteht demnach darin, dass sie – getreu der etymologischen Herkunft des Witzes als einer Form des Wissens – auf denkbar knappstem Raum, demjenigen der Buchstaben und Laute, ein Wissen impliziert oder ein solches zumindest zu erwecken in der Lage ist: ein Wissen über die je spezifische poetische Struktur eines Textes. Dass ein solches Wissen sich nur *lesend* erschließen lässt, macht auch Celans Büchner-Preis-Rede deutlich. Diese ist selbst so angelegt, dass sie im Wesentlichen aus Lektüren anderer Texte, vor allem jener Büchners, besteht.

Doch *wie* liest Celan? Man hat es hier mit dem eigenartigen Phänomen zu tun, dass der poetisch-poetologische Text – Celans Rede, die eine Hybridform zwischen Dankesbekundung, Werkstattbericht, Erinnerungsarbeit, Sekundärliteratur und dichterischer Setzung darstellt – selbst aus der Vorführung einer bestimmten Lektürepraxis besteht. Diese prägt sich dem Aufbau der Rede ein, lässt dazwischen aber auch Raum für weiterführende Assoziationen. Celans Lektürepraxis besteht darin, unablässig zu unter-

25 Groddeck, *Reden über Rhetorik*, 139.

26 Ebd., 18.

27 Weiter ausgeführt ist diese Überlegung in: Stingelin, »Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf poet(olog)ische Verfahren«, 344–345. Vgl. hierzu außerdem: Zanetti, »Mehr als bloßes Spiel«.

streichen, dass die Lektüre eines Textes zwar auch darin besteht, das »Commode« zu entziffern, darüber hinaus aber – so geht die Überlegung weiter – eröffnet ein jeder Text den Bezug auf ein »Kommendes«, das in ihm nicht schon antizipiert sein kann, das aber sein eigenes Fortbestehen mitbestimmt: seine künftige Lesbarkeit.²⁸ Diese wird zunächst, noch vor jeder bequemen Lesart, dadurch bestimmt, dass ein Text überhaupt überliefert und bestenfalls in einer zuverlässigen Edition zugänglich gemacht ist.

Dann aber setzen jene individuellen Lektüren ein, die immer wieder von Neuem einen Weg zu finden haben zwischen dem, was man bereits weiß oder zu wissen glaubt, und dem, was sich durchs Lesen erst an neuem Wissen und Nichtwissen eröffnet. Celans Spiel mit der Paronomasie besteht darin, die eigenen Lektüererkenntnisse wiederum so in einen poetisch-poetologischen Text zu verwandeln, dass dessen Lektüre möglicherweise genau zu jener Aufmerksamkeit anhält, die in ihm selbst probeweise vorgeführt ist. Die zahlreichen Fragen und Lücken im Text, die offenen Enden und immer wieder angestrebten kreisförmigen Annäherungen öffnen das Geschriebene auf ein »Kommendes«, das in ihm nicht bereits enthalten, sondern allenfalls willkommen heißen werden kann.

28 Es liegt nahe, hier eine Strukturverwandtschaft zur jüdischen Gotteserwartung zu sehen. Celan vermerkte dazu in einer der Notizen zum *Meridian*: »Im Jüdischen: Gott nicht als der Gekommene und Wiederkommende, sondern als der Kommende; damit ist die Zeit bestimmend, mitbestimmend; wo Gott nah ist, geht die Zeit zu Ende.« *Meridian*, TCA, [Nr. 420] 131. Wie sehr wiederum das Wortfeld des »Kommens« nicht nur für Celan – insbesondere im Hinblick auf das, was der »Kunst« *dazwischenkommt* und diese somit unterbricht (GW 3, 187–189) – bestimmend ist, sondern bereits für Büchner, weist im Detail nach: Levine, *A Weak Messianic Power*, 37–62, bes. 53–56.

antibiographisch

*Umkehr ist die Richtung des Studiums,
die das Dasein in Schrift verwandelt.*

Walter Benjamin¹

»Echte Dichtung ist antibiographisch«,² hält Celan in einer seiner zahlreichen poetologischen Notizen bündig fest. Folgt man dieser Aussage, dann mag es zwar Dichtung geben, die biographisch ist – aber diese wäre keine ›echte‹, sondern, so steht zu vermuten, ›schlechte‹ Dichtung. Dichtung ist nur dann ›echt‹, so kann man aus dem zitierten Satz folgern, wenn sie »antibiographisch« ist. Aber was heißt »antibiographisch«?

An anderen Stellen betont Celan, mit Blick auf seine eigene Dichtung, dass »jedes Wort [...] mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben«³ sei, und mehr noch, so in einem Brief an seinen Jugendfreund Erich Einhorn: »Ich habe nie eine Zeile geschrieben, die nicht mit meiner Existenz zu tun gehabt hätte – ich bin, Du siehst, Realist auf meine Weise.«⁴ Das mag auf den ersten Blick wie ein Widerspruch gegenüber dem Eingangszitat klingen – oder gar wie eine Nichterfüllung der eigenen Ansprüche an ›echte‹ Dichtung. Der Widerspruch verflüchtigt oder transformiert sich jedoch, wenn die Aufmerksamkeit darauf gerichtet wird, dass es beim »Wirklichkeitsbezug« um einen *Bezug* eben geht, wobei auch das Antibiographische eine Bezugsweise ist – und außerdem Wirklichkeit mehr und anderes als Biographisches umfasst. Entscheidend ist die Frage, *wie* der Bezug, und sei er noch so direkt, zu denken

1 Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, 437. Celan unterstreicht in seinem Exemplar von Benjamins *Schriften* an dieser Stelle das Wort »Umkehr«. Vgl. Ivanović, »Trauer – nicht Traurigkeit«, 139, oder *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 298.

2 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 156] 95. Die Datierung ist unsicher. Wiedemann nennt die Jahre 1953 oder 1954. Vgl. ebd., 496, sowie zum Kontext des Satzes insgesamt die umfangreichere Wiedergabe des Zitats am Anfang des Kapitels »Toposforschung«.

3 Zitiert nach der Überlieferung von Arno Reinfrank in: ders., »Schmerzlicher Abschied von Paul Celan«, 73.

4 Zitiert nach: Celan/Einhorn, *Briefwechsel*, 6 (Brief vom 23. Juni 1962).

ist. Diese Frage stellt sich genauso im Hinblick auf die Rede vom ›Zu-tun-Haben‹ des Geschriebenen mit der eigenen »Existenz«. *Wie* hat das eine mit dem anderen »zu tun«? *Wie* wäre, noch einmal anders gefragt, eine »antibiographisch[e]« Beziehung zwischen persönlicher »Existenz« und »Dichtung« zu denken?

Eine mögliche Antwort mag man so aufziehen, dass die Gedichte selbst das Leben *sind*, dass Dichtung also insgesamt nicht einfach auf ein Leben jenseits ihrer selbst rückführbar ist. In einem Brief an Fritz Martini hielt Celan tatsächlich unumwunden fest: »meine Gedichte sind meine Vita.«⁵ Die ›Biographie‹ im Wortsinn, also die ›Schrift des Lebens‹ oder – wie Celan an anderer Stelle explizit sagt – die »Lebensschrift«,⁶ wäre dann dezidiert auf das Leben *in* oder *ausgehend* von der Schrift (und nicht auf ein vitales Jenseits davon) zu beziehen. Aber worin läge dann das Antibiographische dieser Schrift? Wie wäre es zu bestimmen? Es wäre wohl so zu bestimmen, dass es sich *gegen* eine weitverbreitete Vorstellung von (Auto-)Biographie richtet: gegen eine Vorstellung, in der die Schrift nur ein Abklatsch des Lebens wäre, unwichtig letztlich angesichts von etwas scheinbar (bloß wie?) Bekanntem und unbedingt Vorauszusetzendem.⁷

Es gibt eine ganze Reihe von Äußerungen Celans, die diese Deutungsmöglichkeit des Antibiographischen nahelegen und bekräftigen.⁸ In einem eindrücklichen Dokument⁹ des Jahres 1943 aus Celans Zeit im Arbeitslager von Tăbăraști gewinnt diese Konzep-

5 Zitiert nach: *Mikrolithen sinds*, 497 (Brief vom 21. Februar 1961). Celan scheint den Brief allerdings nicht abgeschickt zu haben. Zum Kontext vgl. Emmerich, *Nahe Fremde*, 192. In dieselbe Richtung weist die Fortsetzung des Zitats zum Antibiographischen: »Die Heimat des Dichters ist sein Gedicht, sie wechselt von einem Gedicht zum andern.« *Mikrolithen sinds*, [Nr. 156] 95. In einer Notiz zum *Meridian* wiederum hält Celan fest: »der Dichter wohnt in seinen Worten.« *Meridian*, TCA, [Nr. 318] 115.

6 *Meridian*, TCA, [Nr. 305] 113: »Das Gedicht ist Lebensschrift«.

7 Vor dem Satz mit den Gedichten als *Vita* im Brief(entwurf) an Martini hält Celan entsprechend fest: »Meine Gedichte sind meine Gedichte. Sie bedürfen keiner biographischen Legitimierung; meine Gedichte sind meine Vita.« *Mikrolithen sinds*, 497.

8 Vgl. z.B. die weiteren Zitate und Belege ebd.

9 Abbildung mit freundlicher Genehmigung von Bertrand Badiou und Eric Celan sowie des Deutschen Literaturarchivs Marbach. Eine Reproduktion des gesamten Notizbuches mit weiteren Angaben zum Kontext und zur Datierung findet sich in: Gellhaus, *Marbacher Magazin* 90, 119.

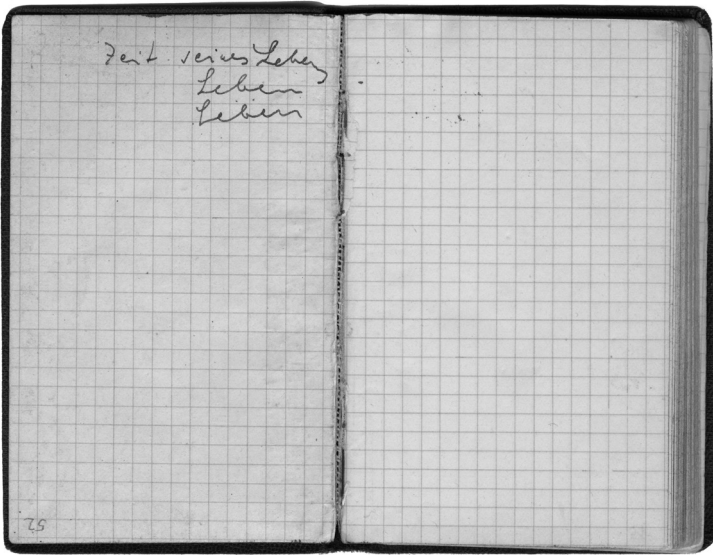


Abb. 5: Doppelseite aus dem Notizbuch von Tăbărăști (11. März bis 18. September 1943) (DLA Archivzugangsnummer 95.82.19, Sammlung mit 25 Gedichten aus dem Arbeitslager Tăbărăști).

tion einer antibiographischen »Lebensschrift« sogar visuell Gestalt (Abb. 5):

»Zeit seines Lebens / Leben / Leben«: Unabhängig davon, ob man das hier weniger *beschriebene* als *geschriebene* »Leben« auf Celans Leben (aber worin genau bestünde dies?) beziehen möchte oder nicht: Das hier festgehaltene »Leben«, die »Zeit« dieses »Lebens«, fällt, unheimlich, mit der Schrift zusammen, die von ihm berichtet. Darüber hinaus wird die Schreibzeit allerdings in jedem Fall *auch* Teil der Lebenszeit des noch unbekanntem Autors Celan gewesen sein, und zwar einer prekären Lebenszeit, abgerungen den Fristen zwischen Schlaf und Zwangsarbeit im Straßenbau. Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Zeilen war es ganz und gar unsicher, ob und wie es mit diesem gerade einmal dreiundzwanzigjährigen Leben weitergeht. Damit korrespondiert auch der Abbruch des Satzes: »Zeit seines Lebens« – mit dieser Formulierung werden für gewöhnlich Sätze, Erzählungen, Lebensgeschichten *begonnen*. Hier aber bringt die zweifache Wiederholung des Wortes »Leben«

den ganzen möglichen Lauf dieses (neutralisierten, in der dritten Person geschriebenen) Lebens ins Stocken. Der Satz bricht ab. Die Leere der Seite bleibt übrig. Alle Fragen bleiben offen.

Und doch hat sich hier die Spur eines Lebens dokumentiert. Dieses Leben hat sich allerdings ganz in die Schrift zurückgezogen. Es hat sich damit auch entfernt von einem Leben, das sich – unberührt vom Schreiben? – bloß außerhalb des Schreibens abspielen würde. Es hat sich gelöst von einem Leben, welches für das Schreiben in irgendeiner Weise noch – mimetisch? – als Vorlage dienen könnte. Die Schrift ist in diesem Fall antibiographisch in dem Sinne, dass sie sich vom Leben, von dem sie – allerdings nur äußerst abstrakt und zudem abgebrochen – zeugt, losgesagt, losgeschrieben hat.

Nun wird man zwar diese radikale Form von »Lebensschrift«, zumal in ihrer mehr oder weniger zufälligen Überlieferung, gewiss nicht als »Dichtung« interpretieren müssen. Aber das geschriebene »Leben« zeigt mit der gerade erläuterten Bewegung der Distanzierung und (wenn auch gebrochenen) Verselbstständigung des Geschriebenen doch die Richtung an, die für das weitere Nachdenken Celans über die antibiographische Tendenz ›echter‹ Dichtung wichtig geworden ist.

Gegenüber denjenigen Dokumenten, die von einem wie auch immer zu bestimmenden ›Leben‹ oder ›Überleben‹ (in) der Dichtung ausgehen, gibt es eine mindestens so große Anzahl an Texten, Notizen, Bemerkungen Celans zur Dichtung, die (ohne dass in ihnen explizit von ›Leben‹ oder ›Biographie‹ die Rede sein müsste) von einer Bewegung eben der Distanzierung ausgehen, die Celan als ›Entlassung‹ des Gedichts aus der »Mitwisserschaft« des Autors versteht, so etwa in der folgenden Notiz (vermutlich aus dem Jahr 1954):

Es gehört zum Wesen des Gedichts, dass es den Autor, den Mitwisser –, aus seiner Mitwisserschaft wieder entlässt. Wäre dem anders, so würde kein Dichter je mehr als ein Gedicht schreiben.¹⁰

10 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 162.4] 98. Zur Datierung und zum Kontext vgl. ebd., 503 und 508. In einem Arbeitsheft aus dem Jahr 1954 u.a. mit Notizen zu Heideggers *Einführung in die Metaphysik* erprobt Celan noch weitere Formulierungen zur Mitwisserschaft. In einer ersten ist noch vom »Verständnis« die Rede: »Das

Noch klarer wird dieser Gedanke in einer umfangreicheren poetologischen Skizze, die aus demselben Zeitraum stammt:

Dichtung und Handwerk des Dichters: zwei, so glaube ich, voneinander verschiedene, wenn auch aneinander grenzende Bereiche, von denen der zweite als Vorgelände des ersten angesehen werden kann. Denn das Gedicht kann nie das Resultat der Meisterschaft des jeweiligen Dichters sein, so groß und bewährt diese Meisterschaft auch sein mag. [...] Denn die Sprache der Dichtung ist immer auch schon die andere Sprache, deren erstes Wort den Dichter in ein neues Sprachgeschehen hineinreißt, dem er sich mehr oder minder unbewusst überantwortet. Auch die schärfste Introspektion gestattet keine restlose Übersicht in dieses Geschehen – und stellt dergestalt den Begriff übersehbarer Erfahrungen in Frage. In der Weise etwa, dass das Gedicht die Mitwisserschaft dessen, der es »hervorbringt«, nur so lange duldet, als es braucht, um zu entstehen. Denn jedes Gedicht erhebt notwendig den Anspruch auf Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit, in jedem Gedicht wird der Wirklichkeit ein für allemal Schach geboten, ist die ganze Wirklichkeit auf eine Handbreit Bodens zusammengedrängt, und in dieser – königlichen! – Bedrängnis, die nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche ist, wird ihr die Chance zuteil, sich im Gegenüber mit dem dichterischen Wort (in dem wiederum die ganze Sprache, d.h. die Sprache als Möglichkeit und Fragwürdigkeit zugleich mitgehalten ist) zu behaupten. Kein Dichter, der aus dieser Einmaligkeit nicht wieder entlassen würde, würde sich je wieder unterstehen, ein zweites Gedicht zu schreiben.¹¹

Gedicht nimmt selbst seinen Autor / nur für die Dauer seines Entstehens / ganz ins Verständnis – und entlässt sodann / auch ihn«. Zitiert nach: *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 352 (mit weiteren Belegen).

11 *Mikrolithen sind*, [Nr. 166.1] 102. Zur Datierung und zum Kontext vgl. ebd., 518–520. Im Zusammenhang dieser Notizen finden sich auch Hinweise auf Celans Blanchot-Lektüre (ebd., [Nr. 167.1] 103), deren Spuren gesondert zu untersuchen wären. Aufschlussreich sind diese Spuren allemal: Sie lassen vermuten, wie Celans Überlegungen zum Antibiographischen – via Blanchot – mit Roland Barthes' prominenten (späteren) Ausführungen zum Tod des Autors (die ihrerseits auf Blanchot zurückweisen) in Verbindung stehen. Vgl. hierzu die Bemerkungen am Anfang des Kapitels »Du und Ich« zur Sprach- und Schriftform des »Ich« (besonders Anm. 18). Weitgehend unberücksichtigt bleibt dieser Zusammenhang in: Kleindienst, *Beim Tode! Lebendig! Paul Celan im Kontext von Roland Barthes' Autorkonzept*.

Es empfiehlt sich, diese Passage zwei- oder dreimal zu lesen, um ermessen zu können, auf welchem Argumentationsstand Celan seine Überlegungen vorträgt. Es gibt selbstverständlich keinen Zwang, sich diese Überlegungen im Hinblick nun wiederum auf eine Lektüre oder Interpretation von Celans Gedichten zu eigen zu machen. Die zitierte Passage dürfte jedoch dabei helfen zu sehen, wie Celan das, was er emphatisch »Dichtung« nennt, *entwirft*. Dieser Entwurf ist, schreibpraktisch gesehen, geradezu daraufhin angelegt, das Wissen seines Urhebers hinter sich zu lassen, um auf dem Papier – »auf eine Handbreit Bodens zusammengedrängt« – eine »Wirklichkeit« einzuholen, die wiederum in einer Spannung steht zu dem, was am Ende wörtlich dasteht: »im Gegenüber mit dem dichterischen Wort«.

Celan geht davon aus, dass dieser Prozess immer wieder von Neuem, mit jedem Schreiben an einem Gedicht neu stattfindet – und dass ohne die »Entlassung« des Autors mit seinem Wissen *aus* dem Gedicht auch keine Lektüre stattfinden könnte, die von sich aus wiederum (und auch hier immer wieder von Neuem) in eine ähnliche Spannung eintreten kann, worauf wiederum eine andere Notiz Celans, diesmal aus dem *Meridian*-Umkreis, hindeutet: »Zum Wiedererscheinen der Sprache im Gedicht gehört das Auftauchen des lesenden Auges. –«¹²

Beschrieben und hervorgehoben ist mit diesem Prozess der »Entlassung« sowie der damit einhergehenden Aufwertung des Gedichts, auch der Lektüre, eine Form literarischer Autonomie oder, weniger assoziationsbeladen, Eigenartigkeit, die mit Blick wiederum auf die von Celan hervorgehobene antibiographische Tendenz den notwendigen Gegenpol bildet: Dichtung wäre demnach in dem Maße als »echte« Dichtung zu bestimmen, wie *in* ihr Wirklichkeit so stattfindet, evoziert, bedrängt und befragt werden kann, dass eine Mitwisserschaft des Autors ebenso unnötig wie unmöglich wird: so unmöglich wie eine womöglich beabsichtigte »Introspektion« seitens der Leserinnen oder Leser, die auf das Wissen oder die Erfahrungen des Autors zielte.

»Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein«,¹³ sagte Celan 1958 in seiner Antwort auf eine Umfrage

12 *Meridian*, TCA, [Nr. 468] 138. Vgl. hierzu mehr am Ende des Kapitels »lidlos«.

13 GW 3, 168.

der Librairie Flinker. Sein Entwurf von Dichtung war und ist auf das Gewinnen von Wirklichkeit angelegt, wobei dieses Gewinnen notwendig eine antibiographische Tendenz enthält. Diese zeigt sich auch in Celans Priorisierung der Wortkörperlichkeit seiner Dichtung, die zunächst einmal in einem »Miteinander der Worte« stattfindet, wie Celan wiederum im Umkreis der Notizen zum Handwerk und Wissen der Dichtung schreibt: »Das Miteinander der Worte im Gedicht: nicht nur ein Miteinander, auch ein Gegen-einander. Auch ein Zueinander und Voneinander. Begegnung, Widerstreit und Abschied in einem.«¹⁴

Was ist damit aber nun anzufangen? In den vergangenen dreißig Jahren hat die Auseinandersetzung mit Celan dermaßen viel an (möglichem) biographischem und textgenetischem Wissen zutage gefördert, dass es kaum möglich scheint, sich *nicht* zu dem ganzen überlieferten Material sowie den entsprechenden Kommentaren zu verhalten.¹⁵ Wenn in der vorliegenden Publikation so häufig der Entwurfscharakter von Celans Dichtung – als Projekt, als ›Lanze‹ – betont wird, so geschieht das keineswegs mit der Absicht, das inzwischen aufbereitete Material und die dazu betriebenen (auch biographischen) Forschungen in ihrem Wert insgesamt zu schmälern oder gar zu negieren. Es geschieht auch nicht, um Celan selbst am Ende (in einer paradoxen Bewegung des Nachvollzugs einer antibiographischen Autorintentionalität) die Deutungshoheit über sein Werk einzuräumen. Die Frage, die hier verfolgt wird, ist einzig die, in welches *Verhältnis* sich die Forschung zu diesem Material und dem entsprechen Wissen setzen kann (und sollte), und zwar angesichts dessen, was in den Gedichten und in den zugehörigen poetologischen Reflexionen tatsächlich vor sich geht.

14 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 162.5.1] 98.

15 Zu erwähnen sind hier insbesondere die diversen Briefeditionen, die kommentierten Gedichtausgaben und Nachlassmaterialien sowie die Bonner und Tübinger Celan-Ausgabe (BCA und TCA). Dazu kommen mehrere Regalmeter an Sekundärliteratur. Dass dabei oft gerade diejenigen Beiträge, die sich *explizit* mit dem Verhältnis von Biographie und Dichtung zu beschäftigen vorgeben, dazu tendieren, auf eine Reflexion und Problematisierung der beiden Begriffe zu verzichten, so als verstünden sich diese (und ihr Verhältnis zueinander) von selbst, ist bedauerlich. Vgl. Corbea-Hoişie (Hrsg.), *Biographie und Interpretation / Biographie et interprétation*; Miglio/Fantappiè (Hrsg.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*.

Geht man von einem Spektrum möglicher Celan-Lektüren aus, an dessen einem Ende die (hypothetische) Absicht leitend wäre, die in den Gedichten und ihren Begleittexten vorliegenden Lektüreinhalte auf ihre etwaigen biographischen, historischen und textgenetischen Korrelate schlicht *zurückzuführen* (um sie von daher zu ›erklären‹), und an dessen anderem Ende eine (wiederum hypothetisch angenommene) Verabsolutierung der Dichtung ›als solcher‹ stünde (*weg- oder weiterführend* mit beliebig vielen Assoziationsmöglichkeiten nach innen und nach außen), dann könnte ein dritter Weg darin bestehen, die Spannbreite *zwischen* dem einen und dem anderen der genannten Enden zu ermessen. Denn gefragt werden kann auch danach, *wie* Celans Gedichte – antibiographisch – die Anlässe ihrer Entstehung *hinter sich* lassen, um – als Entwürfe – in einen Bereich *vorzustoßen*, der jeweils eigenen (eigens mitentworfenen) Vorgaben folgt.¹⁶ Man könnte in diesem Fall von ›extensionalen‹ Lektüren sprechen, weil diese die für Celans Dichtung durchaus spezifische Spannbreite (›Extensionalität‹) zwischen Schreibmotivationen und ihren davon zu unterscheidenden Richtungsnahmen *mitlesen*. Das geht allerdings weder ohne das Wissen, das man aus den genannten Materialien und Forschungen gewinnen kann, noch ohne die Aufmerksamkeit, die einem durch die jeweilige Eigenart der vorliegenden Texte nahegelegt ist.¹⁷

16 Vgl. hierzu die korrespondierenden Überlegungen zur ›Zickzackbewegung‹ am Ende des Kapitels »Du und Ich«.

17 Die in diesem Buch vorgeschlagenen Celan-Lektüren folgen über weite Strecken der jeweils (zumindest als Möglichkeit) eingeräumten ›Extensionalität‹ der Texte (im gerade beschriebenen Sinne), auch wenn dafür der Begriff nicht verwendet wird. Es geht dabei nicht oder nicht nur um den ›Umfang‹ versus den ›Inhalt‹ von Begriffen (›Extension‹ versus ›Intension‹ mit ›s‹ geschrieben), sondern um einen ergänzenden Gegenentwurf zum Begriff der ›Intentionalität‹, sofern in diesem ›Bewusstsein‹ (und in diesem Sinne auch ›Mitwisserschaft‹) zentral gesetzt sein sollte.

Indifferenz

*Unterschiedenes ist
gut*
Friedrich Hölderlin¹

›Indifferenz‹ im Sinne der ›Gleichgültigkeit‹ bedeutet nach dem üblichen Verständnis, dass einem etwas, mehreres oder alles egal ist: Was mir egal ist, geht mich nichts an, es kommt mir unterschiedslos vor, ohne eigenen Wert, ›gleich gültig‹ wie irgendetwas, das mir im Prinzip ebenfalls egal ist und das also, genau genommen, gar keine Gültigkeit hat.² Ein ›Interesse‹ – wörtlich: ›Zwischen-sein‹ – scheint sich gegenüber dem, was einem egal ist, nicht ausbilden zu können: sonst wäre es einem nicht mehr egal, sondern interessant, ansprechend, wichtig, irritierend vielleicht auch. Das Präfix ›In-‹ der ›Indifferenz‹ hat im Rahmen und in der Konsequenz dieser Deutungstradition rein privativen Charakter: Es bedeutet, dass die Differenz, also der Unterschied, *nicht* relevant ist.

Immerhin denkbar ist es allerdings, dass das Präfix ›In-‹ – wie in einer ganzen Reihe von anderen (neu)lateinischen Begriffen nach dem Muster etwa der ›Inklusion‹ oder der ›Intonation‹ – einen lokalisierenden Sinn hat: Es ginge dann bei einer solchermaßen verstandenen ›Indifferenz‹ um etwas prinzipiell anderes: darum, dass sich etwas oder jemand – von seiner oder ihrer Lage her – *in* der Differenz, *im* Unterschied befindet. Wer sich *in* der Differenz bewegt, bewegt sich in einem Zwischenbereich, einem ›Inter-Esse‹ mindestens zweier Entitäten – und wäre dann vielleicht auch bereit dazu, die ›Gleichgültigkeit‹ wörtlicher zu begreifen: als Einstellung,

1 Hölderlin, *Homburger Folioheft*, 66.

2 Der zwischen den beiden Asterisken platzierte Hauptteil des vorliegenden Kapitels erschien im Wesentlichen bereits als Mittelteil des Aufsatzes »Literaturwissenschaftliches Schreiben zwischen Mimesis und Abstraktion. Von Jean Leclerc zu Peter Szondi und Roland Barthes«, in: Walter Erhart und Hans-Ulrich Treichel (Hrsg.), *Schreiben in den Geisteswissenschaften* (= Themenschwerpunktheft der Zeitschrift *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur: IASL* 40:2 (2015), 348–373 (Mittelteil: 354–364). Für die vorliegende Publikation wurden die übernommenen Passagen überarbeitet, erweitert und grundsätzlich neu gerahmt. Mit freundlicher Genehmigung des Verlages de Gruyter.

in der das Einzelne, Unterschiedene, zumindest versuchsweise und in einem ersten Schritt tatsächlich eine »gleiche« Gültigkeit aufweist, gleich wichtig und von gleichem Interesse ist.³

Als Peter Szondi 1971 am Aufsatz »Eden« über das Gedicht »Du liegst« seines ein Jahr zuvor in die Seine gegangenen Freundes Paul Celan saß, scheint er auf diese mögliche Differenz *im* Wort »Indifferenz« selbst aufmerksam geworden zu sein. Jedenfalls widmet er dem Wort und seinen möglichen Nuancen eine ganze Passage, die allerdings, wie vieles in diesem Text, verhältnismäßig deutungsbedürftig bleibt. Szondi schreibt, dass die »Indifferenz der Geschichte und der Menschen« – diese »Gleichgültigkeit« – »Celans Grunderfahrung, die einer In-Differenz, nur bestätigt haben« könne.⁴ Doch wie sind diese Sätze zu lesen? Wovon ist hier die Rede? Wie verhält sich, so könnte man fragen, die von Szondi hervorgehobene »Grunderfahrung« – diejenige Celans einer »In-Differenz« (getrennt, also unterschieden geschrieben) – zu jener »Indifferenz« oder (unterschiedslos?) »Gleichgültigkeit«, die mit der »Grunderfahrung« der »In-Differenz« offenbar *nicht* deckungsgleich ist, aber doch mit ihr zusammenhängt, ja sie sogar, Szondi zufolge, »bestätigt«?

Szondi bringt den Aufsatz »Eden« selbst zu keinem Ende, da er – mitten in der Arbeit daran – am 18. Oktober 1971 seinem eigenen Leben ein Ende setzt.⁵ Seither befindet sich Szondis Werk im Zustand einer Hinterlassenschaft, die im Bereich der Literaturwissenschaft – wie Celans Dichtung im Bereich der Literatur – ihresgleichen sucht und bis heute beunruhigend geblieben ist: Das

3 Eine Philosophie der Indifferenz existiert bislang nur in verstreuten und heterogenen Ansätzen. Ein umfangreicher Entwurf liegt mit der expressionistisch-eklektischen Studie *Schöpferische Indifferenz* von Salomo Friedlaender aus dem Jahr 1918 vor. Marcel Duchamp wiederum entwickelte in fragmentarischer Form eine Theorie differentieller Inframedialität, die zugleich einen weitreichenden Begriff von Indifferenz impliziert. Vgl. dazu meine Aufsätze, »so gut wie ein Nichts«. Das Minimaldifferential des Neuen« und »Kunst der Indifferenz«.

4 Hier und im Folgenden: Szondi, »Eden«, 396–397.

5 Was dieses Ende für die Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und an der Universität Zürich bedeutete, kann nachgelesen werden in der Einleitung zum Band *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971* (Fries/Zanetti, »Einleitung«, bes. 37–38). Szondi war im Jahr 1965 nicht nur der Begründer des Berliner Seminars für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, sondern der eigentliche Begründer des Faches (unter dieser Bezeichnung). Im Sommer 1971 nimmt Szondi den Ruf auf die Zürcher Komparatistik-Professur (Nachfolge Paul de Man) an. Zum Stellenantritt, geplant auf den Beginn des Sommersemesters 1972, ist es nie gekommen.

»Ärgernis«, das Szondi in Celans Gedicht »Du liegst« sprachlich realisiert sieht, weil es *gegen* die Indifferenz im Sinne der historischen Gleichgültigkeit gegenüber einer verstörend aktuell bleibenden Reihe menschlicher Verbrechen opponiert, soll Szondi zufolge auch in der Literaturwissenschaft beunruhigend bleiben. Was an Celans Gedicht beunruhigend ist, soll im Bereich der Literaturwissenschaft nicht durch den Willen »zur verharmlosenden Erklärung« ausgeräumt werden.

Verharmlosend ist Szondi zufolge eine Auffassung von Literatur, nicht nur derjenigen Celans, die in einem spezifischen Sinn *nicht* auf Lektüre beruht, sondern auf Projektion: wenn zu scheinbar feststehenden »biographischen Daten« »interpretatorische Zuflucht« genommen wird, statt das (etwaige) »Ärgernis« der Texte selbst in den Blick zu nehmen. Die polemischen Spitzen, die Celans Gedichte ebenso enthalten wie Szondis Bemerkungen dazu, provozieren in der Rezeption die Frage, wie man sich zu diesen Spitzen wiederum lesend verhalten sollte. Mit Blick auf Celan bestand für Szondi die Antwort auf diese Frage darin, dass er die Frage selbst ins Zentrum seiner Erörterungen stellte: Wie sind Celans Gedichte zu lesen? Die Offenlegung der dabei sich aufdrängenden eigenen Fragen gehörte für Szondi zu den Grundvoraussetzungen literaturwissenschaftlichen Arbeitens. Dass diese Fragen nicht immer zu zufriedenstellenden Antworten führen, muss dabei – mit Blick auf das erwähnte »Ärgernis« der Texte selbst – nicht als Makel erscheinen.

Im Folgenden steht die Frage im Zentrum, wie Szondi Celans Gedicht »Du liegst« liest – und genauer noch: wie sich dieses *Lesen* in Szondis *Schreiben* am Aufsatz »Eden« artikuliert. Im Weiteren wird dann wiederum die Frage zu stellen sein, was sich aus dieser *écriture-lecture* für eine erneute *écriture-lecture* von Celans Gedicht auf den Weg nehmen lässt.⁶ Dass die vorliegenden Annäherungen an diese Fragen ihrerseits mehr Fragen aufwerfen, als sie Antworten geben können, mag man als Hommage an den Entwurfscharakter verstehen, durch den sowohl Celans Gedicht als auch, in diesem Fall, Szondis literaturwissenschaftliche Praxis gekennzeichnet sind.

6 Der Doppelbegriff der *écriture-lecture* wurde von Julia Kristeva geprägt. Er bedeutet die Transformation des Gelesenen im bzw. ins Schreiben. Vgl. dazu Sasse, »Julia Kristeva«, und Zanetti, *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, 227–233.

In Szondis Traktat »Über philologische Erkenntnis«, der zuerst 1962 unter dem Titel »Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft« in der *Neuen Rundschau* erscheint und 1967 in die *Hölderlin-Studien* aufgenommen wird,⁷ findet sich eine bemerkenswerte Forderung: Die Literaturwissenschaft solle »ihre Methodik aus einer Analyse des dichterischen Vorgangs gewinnen«; »wirkliche Erkenntnis« könne sich die Literaturwissenschaft »nur von der Versenkung in die Werke, in die ›Logik ihres Produziertseins‹ erhoffen«.⁸

Szondi zitiert mit der Wendung von der »Logik ihres Produziertseins« eine Formulierung von Adorno, der sie wiederum – in einem Aufsatz von 1960 mit der Widmung »Für Paul Celan« – auf Valéry bezogen hatte.⁹ Im Hintergrund steht die griechische ποιησις (poiēsis): das Machen, Verfertigen, Herstellen, Hervorbringen, Bilden, Schaffen von etwas. Die »Logik des Produziertseins« wäre entsprechend als Umschreibung und Entfaltung des geläufigeren Begriffs der »Poetik« aufzufassen. In Szondis Text wird die Formulierung allerdings nicht weiter erörtert. Was genau mit ihr gemeint sein soll, bleibt letztlich offen. Eine Antwort erhält man jedoch, wenn man die Texte und Aufsatzprojekte genauer studiert, denen sich Szondi in der Folge zuwendet. Dazu gehört, ganz am Ende, der Aufsatz »Eden«. Szondi bereitet diesen Aufsatz zwar noch für eine Publikation vor. Aus dem oben genannten Grund bringt er ihn aber nicht mehr in eine andere als die vorliegende Form – endend mit drei Punkten. Der – absichtlich oder nicht – durch eine vielsagende Leere endende Schluss, der eher einem Abbruch gleichkommt, macht den Text seinerseits zu einem Vermächtnis, das letztlich mehr Fragen aufwirft als bündige Antworten bereit-

7 1962 erscheint der Aufsatz zudem – ebenfalls unter dem Titel »Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft« – in der FU-Dokumentation der *Universitätstage* zum Thema »Wissenschaft und Verantwortung«.

8 Szondi, »Über philologische Erkenntnis«, 286.

9 Vgl. Adorno, »Valérys Abweichungen«, 159. Im Kontext: »Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivetät verschanzte, noch ihre konkreten Bestimmungen eifertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute. Sie bewährt sich daran, dass Valérys Formulierungen kaum andere Kritik dulden als eine, die sie weiterdenkt.«

Indifferenz

hält. Die Tendenz, Fragen aufzuwerfen und diese auch explizit zu machen, kennzeichnet allerdings den Verlauf des Textes insgesamt, d.h. den Duktus, in dem die überlieferten Partien des Aufsatzes geschrieben sind.

»Eden« besteht aus dem Versuch, einen interpretierenden Zugang zu einem Gedicht Celans zu finden, von dessen Entstehungshintergründen der Autor Szondi eingeständenermaßen besonders viel wusste. Hier das Gedicht von Celan:

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.¹⁰

Szondi begleitet Celan in den Tagen, in denen dieser sich in Westberlin aufhält. Es sind die Tage vor (und nach) Weihnachten 1967. Sie bilden den Erfahrungshintergrund, aus dem Celan Elemente herausgreift, die in der einen oder anderen Form in das Gedicht »Du liegst« Aufnahme finden.

Mit Aussicht auf einige Büsche im Tiergarten wohnt Celan – »umbuscht« – im Gästehaus der Akademie der Künste. Im Studio der Akademie hält Celan am 18. Dezember eine erste Lesung. Am

10 GW 2, 334.

Tag darauf liest er in einem kleinen, fast privaten Rahmen in dem von Szondi zwei Jahre zuvor gegründeten Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft am (damaligen) Kiebitzweg in Berlin-Dahlem. Bereits vor diesen beiden Veranstaltungen besucht Celan mit einem Freund, Walter Georgi, die Gedenkstätte Plötzensee, wo in der Hinrichtungskammer die »Fleischerhaken« zu sehen sind, an denen die Männer erhängt wurden, die am 20. Juli 1944 das gescheiterte Attentat auf Hitler verübt hatten oder die zum Kreis der Mitwisser gehörten.¹¹ Ebenfalls mit Walter Georgi besucht Celan den Weihnachtsmarkt am Funkturm, auf den im Gedicht die »roten Äppelstaken / aus Schweden« anspielen (Äppelstaken sind ein in Schweden verbreitetes baumförmiges Weihnachtsgesteck, auf dem Kerzen angebracht und Äpfel aufgespießt werden).

Szondi selbst überreicht Celan, weil diesem die Lektüre ausgeht, das von Elisabeth Hannover-Drück und Heinrich Hannover herausgegebene Buch *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens*, das kurz zuvor erschienen war. Darin liest Celan, dass Karl Liebknecht, nachdem er am 15. Januar 1919 im Zuge der gewaltsamen Niederschlagung des Spartakusaufstands zusammen mit Rosa Luxemburg erschossen worden war, von seinen Mördern als »durchlöchert [...] wie ein Sieb« bezeichnet wurde und dass Rosa Luxemburg, nachdem ihre Leiche in den Landwehrkanal geworfen worden war, als schwimmende »alte Sau« beschimpft wurde.¹²

Szondi ist es auch, der Celan in der Budapester Straße das luxuriöse Apartmenthouse mit Namen »Eden« zeigt, das damals an der Stelle des ehemaligen Hotels »Eden« stand, in dem Liebknecht und Luxemburg ihre letzten Stunden vor ihrer Ermordung verbracht hatten.¹³ In der Nacht vom 22. zum 23. Dezember 1967

11 Vgl. Szondi, »Eden«, 393. Dazu ergänzend: Janz, »...noch nichts Interkurrierendes«, 338.

12 Hannover-Drück/Hannover, *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*, 99 und 129. Szondi gibt selbst die Belegstelle an: Szondi, »Eden«, 394.

13 Szondi schreibt: »Auf einer der Fahrten zwischen meiner Wohnung und der Akademie der Künste zeigte ich ihm das Apartmenthouse »Eden«, das an der Stelle jenes im Januar 1919 als Sitz des Stabs der Garde-Kavallerie-Schützen-Division dienenden Eden-Hotels steht, in dem Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht die letzten Stunden ihres Lebens verbracht hatten.« Ebd., 393. Marlies Janz hingegen berichtet von einer (anderen?) Autofahrt mit Celan, ihr und Walter Georgi »an den

schreibt Celan das Gedicht – so zumindest lautet das Datum, das zusammen mit der Ortsangabe Berlin bei der Erstpublikation des Gedichts in einer Hommage für Peter Huchel noch explizit festgehalten wird. In dieser Nacht schneit es in Berlin stark, die Sicht aus dem Gästehaus der Akademie der Künste ist »umflockt«. ¹⁴

Szondi rekonstruiert in seinem Aufsatz »Eden«, den er zuerst noch unter dem Titel »Wintergedicht« angeht, minutiös die Stationen von Celans Berlinaufenthalt und die damit verbundenen ganz und gar heterogenen Assoziationen – sofern sie im Gedicht einen Widerhall finden. Er nennt die während Celans Berlinaufenthalt (1967) in Erinnerung gerufenen und zum Zeitpunkt des Schreibens (1971) erneut erinnerten historischen Ereignisse und Katastrophen von 1919 und 1944, die dazu beitrugen, dass in scheinbar ganz positiv besetzten Wörtern wie »Eden« plötzlich ein unheimlicher Gegensinn zu vernehmen war – worauf auch das Gedicht rekurriert. Szondi zeichnet die möglichen Wege von den realen Begebenheiten zu den Begebenheiten des Gedichts nach. Auf den ersten Blick könnte man deshalb meinen, die ›Logik des Produziertseins‹ dieses Gedichtes werde hier fast *in actu* – den biographischen Stationen entlang – nachvollzogen. Szondi betont allerdings, dass das Gedicht gegenüber seinen Entstehungskontexten durchaus seine »Autonomie« ¹⁵ behauptete, dass es eine ganze Reihe von biographischen

Eden-Apartments vorbei« zum »Landwehrkanal« in der Nacht nach der Lesung im Szondi-Seminar, wobei Szondi bei dieser späten Autofahrt nicht mehr dabei war. Vgl. Janz, »...noch nichts Interkurrierendes«, 340. Insgesamt berichtet Janz, dass Szondi »nach Celans Tod« bei Georgi und ihr »genaue Auskünfte« über das »Rosa-Luxemburg-Gedicht« eingeholt habe. Ebd., 342.

14 Vgl. Szondi, »Eden«, 390, und Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, 191.

15 Ebd., 429. Szondi streicht in einem späteren Arbeitsschritt die Passage zur »Autonomie« wieder, wohl auch weil der Begriff der »Autonomie« aufgrund seiner historischen Prägungen tendenziell irreführend ist. Nichtsdestotrotz bleibt für Szondi die sprachliche Eigenart des Gedichtes als der eine, entscheidende Pol im Spannungsgefüge des Gedichtes zu seinen realen Bezugsmomenten von besonderer Wichtigkeit. Letzteres gilt im Übrigen bereits für Celan selbst. Klaus Reichert berichtet von einem Gespräch mit Celan im Februar 1968, in dem dieser festgehalten haben soll: »Wenn ich anfangs, zu erklären, woher etwas kommt, [...] denkt der Leser, mit diesem ›Schlüssel‹ habe er das Gedicht verstanden. Das ist aber kein ›Schlüssel‹. [...] Wenn Sie wissen, was das Rosa-Luxemburg-Gedicht ausgelöst hat, ist das Gedicht ja noch nicht ›verstanden‹. Nein. Jedes Gedicht stellt eine nur ihm eigene Wirklichkeit her, auch wenn es in vielfältigen Bezügen, auch zu anderen Gedichten, steht. Es ist die Opazität, die mir wichtig ist.« Zitiert nach: Reichert/Celan, *Erinnerungen und Briefe*, 93.

Elementen gebe, die *nicht* in das Gedicht Eingang gefunden haben, und dass die Transformation jener Elemente, die schließlich auch im Gedicht noch erkennbar seien, eigens bedacht werden müsse.

Möchte man Szondis Ausführungen im Aufsatz »Eden« mit seinen früheren Reflexionen zur ›Logik des Produziertseins‹ in Verbindung bringen, so wäre von dieser ›Logik‹ zu sagen, dass in ihr die *Transformation* das Entscheidende ist – und nicht etwa der schlichte Wiedererkennungswert biographischer Umstände, die im schlechten Fall so aufgefasst werden, als seien sie bereits eine Erklärung für das Ergebnis der Transformation. Außerdem ist davon auszugehen, dass Transformation ein Prozess ist, der nicht nur den Akt des Schreibens (mitsamt den entsprechenden Vorkehrungen dazu) bestimmt. Transformation ist auch im schließlich Geschriebenen und Publizierten, also der sprachlichen Verweisstruktur *innerhalb* des Gedichtes, aber auch in jener *ausgehend von ihm*, am Werk. Letzteres wird noch am »Du« im schließlich publizierten Gedicht zu zeigen sein, ist dieses »Du« doch nicht darauf zu reduzieren, indirekte Selbstanrede des schreibenden Subjektes, also des Autors zu sein. Es impliziert vielmehr all jene Adressaten, die mit ihm aufgrund der *spezifischen* Anredestruktur des Gedichtes – aufgrund einer »Autonomie«, wie man vielleicht sagen könnte, die qua Anrede allerdings auf ihre eigene (dialogische) Überwindung ausgerichtet ist – gemeint sein *können*.

Diese Zusammenhänge sind für Szondis Erörterungen von fundamentaler Bedeutung. Sie umreißen gleichzeitig die Spannung, in die er sich mit seiner Arbeit am Aufsatz hineinbegab. Es handelt sich um die Spannung zwischen poetischer Eigenart und biographischer sowie im weiteren Sinne historischer Realität und Materialität, um die nicht nur Szondis Überlegungen, sondern auch diejenigen praktisch aller nachfolgenden Interpretinnen und Interpreten von Celans Gedicht kreisten und weiterhin kreisen. Dabei fällt auf, dass die Sekundärliteratur zu Celans »Du liegst« so gut wie immer auch Sekundärliteratur zu Szondis »Eden« ist. Szondis Aufsatz, obwohl nur als Fragment überliefert, hat (für die Forschung) selbst den Charakter von Primärliteratur gewonnen.

Das begann bereits mit der prominenten Reaktion Hans-Georg Gadamer auf Szondis Erörterungen, gegen die Gadamer den irreführenden Einwand erhob, biographisches Wissen reiche doch nicht aus, um ein Gedicht zu erklären (was Szondi ja gerade *nicht*

behauptete und wogegen er sich posthum auch nicht mehr zur Wehr setzen konnte). Doch die vielgestaltigen Diskussionen, die rund um Celans Gedicht geführt worden sind, sollen hier nicht noch einmal im Detail aufgerollt werden.¹⁶ Im Zentrum der folgenden Überlegungen steht vielmehr die Frage, was man anhand der überlieferten Dokumente sowie anhand der schließlich auch explizit werdenden Reflexion in Szondis Text über die darin manifest werdende Verbindung von Lektüre- und Schreibpraxis (*écriture-lecture*) in Erfahrung bringen kann. Wie geht Szondi vor? Und was trägt dieses Vorgehen am Ende zur Erschließung des Gedichtes bei?

Zu berücksichtigen bleibt bei all dem, dass die persönliche Involvierung des Literaturwissenschaftlers Peter Szondi in die Produktions- und Überlieferungssituation des Gedichtes »Du liegst« eine einzigartige Lektürevoraussetzung schafft, die man kaum wird verallgemeinern können – oder wollen: Denn warum sollte man die Verallgemeinerbarkeit eines – jeweiligen – Vorgehens unbedingt verfechten wollen? Immerhin gingen sowohl Szondi als auch Celan in ihren poetischen bzw. philologischen Prämissen gerade von einem Vorrang des Individuellen gegenüber dem Allgemeinen aus.¹⁷ Diesen Vorrang wird man in der Rezeption zwar nicht unhinterfragt hinnehmen müssen. Aber was spräche dagegen, ihn ernst zu nehmen?

Um über Szondis – in diesem Fall sehr spezifische – Arbeitsweise etwas in Erfahrung bringen zu können, ist man, wie bei der Rekonstruktion eines jeden Arbeitsprozesses, auf Materialien

16 Hier nur eine Auswahl an wichtigen Arbeiten: Berthold, »Wir müssen's wohl leiden«; Bollack, »Eden« nach Szondi«; Brandes, »Die Gewalt der Gaben. Celans Eden«; Emmerich, *Nahe Fremde*, 253–265; Fries, »La relation critique. Les études sur Celan de Peter Szondi«; Gadamer, »Was muss der Leser wissen? Aus Anlass von Peter Szondis ›Zu einem Gedicht Paul Celans‹« (Gadamers Aufsatz, der später in den Band *Wer bin Ich und wer bist Du?* aufgenommen wird, bezieht sich auf die posthume Erstpublikation von Szondis »Eden« in der Literaturbeilage der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 15. Oktober 1972); Janz, »...noch nichts Interkurrierendes«, sowie dies., *Vom Engagement absoluter Poesie*, 190–200.

17 Celan: »Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.« GW 3, 175. Szondi: »Sobald die Literaturwissenschaft ihre eigentliche Aufgabe im Verstehen der Texte sieht, verliert der naturwissenschaftliche Grundsatz des ›einmal ist keinmal‹ seine Geltung. Denn die Texte geben sich als Individuen, nicht als Exemplare. Ihre Deutung hat zunächst auf Grund des konkreten Vorgangs zu erfolgen, dessen Ergebnis sie sind, und nicht auf Grund einer abstrakten Regel, die ohne das Verständnis der einzelnen Stellen und Werke ja gar nicht aufgestellt werden kann.« Szondi, »Über philologische Erkenntnis«, 274–275.

angewiesen. Im Idealfall sind das überlieferte Entwurfsmaterialien, Notizen und dergleichen, anhand deren man die konkrete Schreibarbeit auf dem Papier sowie, wenn auch nur in Ansätzen, die darin involvierten Lektüreakte nachvollziehen kann. Dabei ist prinzipiell davon auszugehen, dass Materialien dieser Art immer nur mehr oder weniger vollständig überliefert sind, dass es auch Arbeitsschritte gibt, die nicht dokumentiert worden sind etc. Aber immerhin, was von einem Autor selbst aufbewahrt wurde und danach über Archive oder auf eine andere Weise zugänglich ist, bietet einen Anhaltspunkt. Was Szondi angeht, so sind die Entwurfsmaterialien zu »Eden« im Deutschen Literaturarchiv Marbach zugänglich gemacht.¹⁸ Außerdem wurde ein Teil dieser Materialien bereits 1972 im Anhang der gesammelten *Celan-Studien*, später im entsprechenden Anhang des Bandes *Schriften II* abgedruckt.¹⁹

Ein weiterer Typus von Materialien, der bei der Rekonstruktion von Arbeitsprozessen hilfreich sein kann, sind Selbstzeugnisse der Autoren oder von anderen, die über die Arbeit Auskunft geben, wobei diese Selbstzeugnisse grundsätzlich interpretationsbedürftig sind. Im Falle Szondis finden wir in »Eden« selbst einige Hinweise auf das in diesem Fall durchaus problematische Vorwissen, das schließlich auch für die Arbeit am Aufsatz leitend war.²⁰ Durchaus problematisch, das will hier heißen, dass Szondi in seinem Vorwissen selbst ein Problem sah: Er war eben – seines Erachtens zu sehr – vertraut mit einer ganzen Reihe von biographischen Faktoren, durch die er Celans Gedicht, wenn auch nur in Teilen, bestimmt sah.²¹

18 Archivsignatur: A: Szondi/Celan – Prosa. Sammlungen – Celan-Studien (1450 bis 1453), zu »Eden« (verschiedene Fassungen, Notizen und Materialien): Mappe 88.9.1453/1-7.

19 Szondi, »Eden«, 428–430.

20 Vgl. ebd., 395.

21 Und mehr noch: Szondi musste sich als Mitauslöser des Gedichts begreifen, da er es ja war, der Celan das Buch über den Mord an Luxemburg und Lieb knecht überreicht hatte; und er war es auch, der sich mit Celan über dieses Buch unterhielt und ihm die entsprechenden Orte zeigte. Nicht zuletzt deshalb musste Szondi sich auch als Adressaten des Gedichtes begreifen – nicht als den einzigen, aber aus subjektiver Perspektive doch als besonders angesprochenen. Umgekehrt wird Celan in jedem Fall mit Szondi als Leser gerechnet haben, auch als Leser, der früher oder später über das Gedicht und das, wovon in ihm die Rede ist, schreiben wird. Noch komplexer erscheint die Situation, wenn man berücksichtigt, dass Celan bei seiner letzten Begegnung mit Szondi am 17. März 1970 explizit darum bat, einen Aufsatz über seine Gedichte zu schreiben... Vgl. Szondi, *Celan-Studien*, 7–11. Szondis Versprechen, das er mit der Arbeit an den insgesamt rund vier Aufsätzen zu Celan,

Die von Szondi selbst explizit gemachten Probleme der Deutung weisen eine existenzielle Dimension auf, die in »Eden« nicht ihrerseits explizit gemacht wird und auf die hier nur hingewiesen werden kann.²² Im Aufsatz selbst werden die Probleme der Deutung von Szondi als methodologische Probleme kenntlich gemacht. Obwohl es schwierig und vielleicht unmöglich ist, gerade in Szondis Beschäftigung mit Celans »Du liegst« von einem bloß methodologischen Problem zu sprechen, so bleibt doch eins klar: Offenbar steht für Szondis Vorgehen, seine Lektüretätigkeit und Schreibarbeit, ein Problem eben am Anfang. Das Problem besteht in der Schwierigkeit, das Verhältnis von (angenommener) poetischer Eigenart (»Autonomie«, mit allen damit verbundenen Fragen) und historischer bzw. biographischer Bestimmtheit im Falle eines literarischen Textes so klar zu denken, dass die Interpretation in sich triftig bleibt und keine faulen Kompromisse eingeht.

Ob Szondi diese Schwierigkeit im Aufsatz »Eden« auflöst, muss bezweifelt werden. Im früheren Traktat »Über philologische Erkenntnis« hat man es noch mit einer verhältnismäßig bündigen Theorie der Vermittlung von Immanenz und Historizität oder, wenn man so will, von Staiger und Adorno zu tun.²³ In »Eden« ist die Situation viel zugespitzter – und dies nicht nur deshalb, weil Szondi hier auf eine Weise persönlich in eine Mitwisserschaft verstrickt war, die er theoretisch nicht einfach »aufheben« konnte, sondern auch, weil das Gedicht selbst bereits die Frage aufwirft, ob überhaupt – und wenn ja, wie – sprachliche Form und historischer Gehalt, zumal wenn dieser traumatischer Art ist, eine Einheit bilden

die 1972 posthum als *Celan-Studien* erschienen, einzulösen begann, stand nach Celans Tod unter einem enormen existenziellen Druck. Der im Gedicht aufgerufene Schuldkomplex der Überlebenden angesichts der Ermordeten (vgl. Szász, »Es ist nicht so einfach...«, 330) war weder für Celan noch für Szondi *ad acta* zu legen.

22 Dass Szondi »Eden« erst nach Celans Suizid zu schreiben beginnt und dass er sich danach oder darüber selbst das Leben nimmt, berührt eine existenzielle, auch eine mimetische Dimension, die ihre eigene Logik und Konsequenz hat, die aber gleichzeitig jede Spekulation als fehl am Platz erscheinen lässt. Für Gespräche in diesem Zusammenhang sowie Hinweise, die in das vorliegenden Kapitel eingegangen sind, danke ich Thomas Fries. Für weitere Hinweise zu methodologischen Fragen danke ich Andreas Mauz.

23 Nach wie vor ebenso stark wie richtungsweisend ist Szondis Behauptung, dass »einzig« diejenige »Betrachtungsweise dem Kunstwerk ganz gerecht werde, welche die Geschichte im Kunstwerk, nicht aber die, die das Kunstwerk in der Geschichte zu sehen erlaubt.« Szondi, »Über philologische Erkenntnis«, 275.

können. Wenn sich in »Eden« überhaupt so etwas wie eine Lösung des geschilderten Problems abzeichnet, dann die, dass Szondi die Parameter zu klären versucht, anhand deren das Problem Kontur gewinnt. Außerdem fällt auf, dass Szondi damit beginnt, auf die ›Logik des Produziertseins‹ seines *eigenen* Textes zu reflektieren. Was bringt mich als Literaturwissenschaftler dazu, einen Aufsatz zu schreiben? Wo sehe ich Probleme? Warum gibt es sie?²⁴

Die offensive Thematisierung der Schwierigkeiten, die Szondi beim Verfassen von »Eden« hatte, ist auffällig, und es ist wichtig, dass man diesen Zug zur problemorientierten Selbstreflexion ernst nimmt, denn er bildet einen weiteren Hinweis darauf, wie Szondi seine *écriture-lecture* betreibt: offenbar so, dass er – zumindest, was »Eden« angeht – nicht nur von einem Problem ausgeht, sondern das Problem, das sich ihm *während des Lesens und Schreibens* stellt, auch *im schließlich Geschriebenen* erkennbar lässt. Es geht, noch einmal anders gesagt, nicht einfach darum, ein Problem zu lösen, sondern darum, dieses überhaupt erst einmal aufs Tapet zu bringen: etwas *als* Problem deutlich zu machen, und dies kompromisslos.

Die Hartnäckigkeit, mit der Szondi an dieser Aufgabe arbeitet, hat sich auch in den überlieferten Dokumenten zu »Eden« niedergeschlagen. Denn die doppelte Aufmerksamkeit, die Szondi auf das Gedicht richtet, indem er dieses im Spannungsfeld von (transgressiver) ›Autonomie‹ und (katastrophischer) ›Historizität‹ – und eingestandenermaßen als ›Ärgernis‹²⁵ – wahrnimmt, verbindet sich auch mit entsprechenden Lese- und Schreibhandlungen. Die Aufmerksamkeit auf Merkmale des Textes, die für dessen ›Autonomie‹ sprechen, zeigt sich ganz konkret in Praktiken, die man als ›Mimesis ans Material‹ bezeichnen könnte: Szondi liest das Gedicht offenbar mehrfach, er kann es vermutlich auswendig, er nimmt es in seiner sprachlichen Struktur wahr – und notiert sich in der Folge genau das, was für diese Struktur kennzeichnend scheint. Er baut die Strukturmerkmale in gewisser Hinsicht nach, spielt die Muster durch, die er im Gedicht erkennt – oder zumindest einige davon. Er hält sich damit an eine Überlegung, die er noch während seiner

24 Auf den bei aller erkennbaren Mühe um Distanznahme vernehmbaren intimen Ton in Szondis Text hat zuerst Jürg Berthold aufmerksam gemacht. Vgl. Berthold, »Wir müssen's wohl leiden«.

25 Szondi, »Eden«, 396.

Studienzeit beim Zürcher Romanisten Theophil Spoerri kennengelernt hatte: »Le critique n'a d'autre moyen pour arriver à la connaissance de l'œuvre que celui de la ré-création.«²⁶

Ganz konkret notiert Szondi auf einem Blatt die Wortfolge »Schweden – Eden – jeden«. Er erkennt darin offenbar einen Reim, der im Gedicht als Binnenreim die sprachliche Struktur bestimmt oder zumindest mitbestimmt. Diese Struktur beruht im Übrigen selbst bereits auf einer Mimesis: einer Mimesis im Innern des Gedichts, die in Form der Binnenreime vernehmbar wird. Die Reime (»haken« – »staken« / »Schweden« – »Eden« – »jeden« / »lausche« – »rauschen« / »flockt« – »stockt«) sind für das Gedicht sogar besonders auffällig, auch deshalb, weil Celan den Reim ansonsten, und gerade in den späten Gedichten, nur äußerst sparsam einsetzt. Bei aller Auffälligkeit bleiben die Binnenreime ein Strukturmerkmal, das sich nur erschließt, wenn man sich als Leserin oder Leser auf das mimetische Spiel *einlässt*. Beobachtungen dieser Art, die ganz auf das Material der Sprache bezogen sind, sammelt Szondi auf Notizzetteln – und er nimmt sie zum Anlass, weitere Notizen zum Reim anzufertigen. Dabei geht es insbesondere darum, das Ungleichere, das hier im Reim zusammenkommt, eigens zu bedenken. Aus den Notizen heraus entstehen dann allmählich die elementaren Bestandteile der Interpretation, die Szondi – wohl nicht zuletzt als Spätfolge seiner germanistischen und romanistischen Ausbildung in Zürich (»Werkimmanenz«) – ganz am Wortmaterial und der davon ausgehend rekonstruierten spezifischen semantischen Spannung festmacht. Entsprechend liest man in einer weiteren Notiz (Abb. 6): »Eden, der zweideutige, bittere Wortkern des Gedichts ist eingebettet in die Reimsequenz »Schweden« – »Eden« – »jeden«. Eingebettet um so mehr, als die beiden anderen Wörter das Wort »Eden« selber enthalten.«²⁷

26 Zitiert nach: König, *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, 8. Das »Wiedererschaffen« (»la ré-création«) in der Lektüre entspricht wiederum genau dem, was Roland Barthes als das Schaffen eines intelligiblen »Simulakrums« (»simulacre«) bezeichnet hat. Vgl. Barthes, »L'activité structuraliste«, 1329.

27 Szondi, »Eden«, 429. Hier nach dem Original transkribiert. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Literaturarchivs Marbach und Christoph König. Darauf, dass es in diesen Zeilen auch so etwas wie eine unbewusste Mimesis gibt, die Nachbildung der Bettmetaphorik in der Beschreibungssprache als möglicher Effekt der titelgebenden Wendung »Du liegst«, machte mich Marcel Lepper aufmerksam.

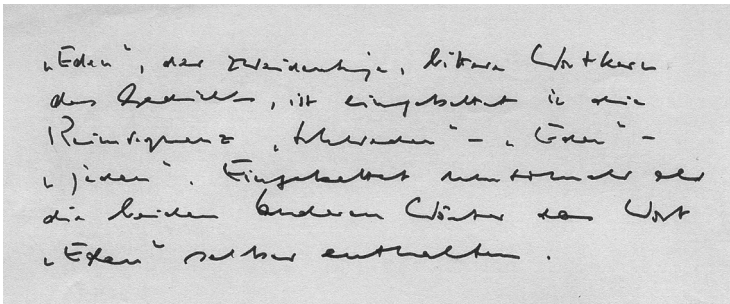


Abb. 6: Peter Szondi, Notiz zum Aufsatz »Eden« (DLA Archivzugangsnummer 88.9.1453,1-7, Mappe mit verschiedenen Fassungen, Notizen und Materialien zu »Eden«).

In den Notizen lässt sich deutlich ablesen, wie sehr Szondi sich bemüht, vom biographischen Wissen abzusehen, um dagegen die sprachliche Struktur des gelesenen Gedichts würdigen zu können.²⁸ Allerdings bleibt Szondi bei der Zuwendung zur immanenten Struktur des Gedichts nicht stehen. Er begnügt sich also nicht einfach, was das eigene Schreiben und die damit verbundenen Rekapitulationen von Strukturmerkmalen angeht, mit einer »Mimesis ans Material«. Szondi spricht oder schreibt das Gedicht nicht bloß nach, auch wenn die lesende und teilweise – im Medium des Zitats – schreibende Wiederholung elementar ist. Er gewinnt aus seinem *Close Reading* vielmehr einen reflektierenden Standpunkt, der – zwischen Mimesis und Abstraktion pendelnd – sowohl die Nähe zum gelesenen Gedicht als auch eine Nähe zu dem aufsucht, was das Gedicht reflexiv nachvollziehbar werden lässt.

Mit letzterem einher geht eine deutlicher auf Abstraktion und Rekontextualisierung zielende Suche nach externen Referenzen, die es möglich machen, die Verankerung des Gedichttextes in weiteren Kontexten (aber auch die spezifischen Absetzungen davon) herauszustellen. Im Zuge dieser Suche fertigt Szondi Fotokopien aus Handbüchern an (etwa zum Wortfeld »Eden« bzw. »Paradies«). Er notiert sich vieles aus Wörterbüchern, so zum Beispiel zum

28 In einer gestrichelten Passage des Aufsatzes spricht Szondi selbst noch von einem »absichtlichen Absehen« von den »biographisch-historischen Daten«. Szondi, »Eden«, 430.

Wortfeld ›stak‹, ›staken‹, ›stecken‹, ›stechen‹. Im Aufsatz schließlich nimmt Szondi die »phonologische Übereinstimmung der Wortenden (-aken)« (in »Fleischerhaken« und »Äppelstaken«) zum Anlass einer weiterführenden Reflexion:

dass die roten Äppelstaken / aus Schweden, ein Emblem der Adventsstimmung, und die Fleischerhaken von Plötzensee ohne jeden Zusammenhang nicht sind. Der Zusammenhang wird von der Sprache auch dadurch verraten, dass »Staken« von »stechen« abgeleitet ist und auch »Pfahl«, »Pranger« bedeuten kann.²⁹

Zum Reim wiederum hält Szondi in einer Vorstufe des Textes fest: »Der Reim ist für Celan nicht, wie für Karl Kraus, *das Ufer, wo sie landen / sind zwei Gedanken einverstanden.*«³⁰ Die skandalöse »Verknüpfung«,³¹ auf die es Szondi im Reim der »Fleischerhaken« mit den »Äppelstaken« ankommt, besticht gerade durch die scheinbar offensichtliche Differenz, die durch den Reim allerdings auf eine untergründige, gewaltgeprägte Korrespondenz hin lesbar wird.

In der abrupt endenden Schlusspassage der letzten Fassung des Aufsatzes hält Szondi, vor den drei Punkten, fest:

Was die Verknüpfung ferner begründet, ist die dreifache Bedeutung des Farbadjektivs, das den Äppelstaken beigegeben ist: rot sind sie als rotgestrichene (neben grün, silber und gold Grundfarbe der Weihnachtsszenerie). Aber Rot ist zugleich die Farbe von Blut, rot werden Fleischerhaken und Staken nach der Hinrichtung, und Rot ist die Farbe der Fahne, für die Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht ihr Leben ließen.

Die Farbe Rot der »roten Äppelstaken / aus Schweden« (letzteres Land zudem nicht nur bekannt als Ort des Exils, sondern auch Inbegriff einer gemäßigt ›roten‹ Sozialdemokratie)³² versammelt in sich demzufolge eine ähnlich komplexe, widersprüchliche und

29 Ebd., 398. Szondi vermerkt in der Fußnote auch die Belegstelle aus dem *Grimmschen Wörterbuch*: »Dasselbst wurde ihm der Kopf abgehauen und auf den Staken gesetzt. G. Freytag, zitiert nach Grimm, *Deutsches Wörterbuch.*« Ebd.

30 Ebd., 430.

31 Zum Skandalon dieser Verknüpfung vgl. Räsänen, *Counter-figures*, 323.

32 Vgl. hierzu ausführlicher: Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, 194 und 199.

katastrophal-gewaltgeladene Semantik wie das Wort »Eden«. Szondis *écriture-lecture* ist daraufhin angelegt, via Lektüre die semantischen Verdichtungen (»Verknüpfungen«) im eigenen Schreiben nachvollziehbar zu machen. Selbstredend gehört zu diesen Lektüren auch das Buch von Elisabeth Hannover-Drück und Heinrich Hannover, *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht*.

Szondi liest also, um zu schreiben. Er liest auf ganz unterschiedlichen Ebenen, und dieses Lesen verläuft sicherlich weniger systematisch, als es hier aus Gründen der Darstellung scheinen mag. So wie die einzelnen Prozessschritte des Schreibens Resultate eines groß angelegten Ausprobierens und Versuchens sind, so sind auch die Lektüreprozesse letztlich, sieht man von den existenziellen Motivationen ab, nur durch eine grobe Orientierungsvorgabe bestimmt. Als Lesen in einem erweiterten Sinne könnte man bereits die Erinnerungsarbeit begreifen, die Szondi schließlich im Aufsatz selbst (teilweise) explizit macht.

Lesen heißt für Szondi allerdings primär, dass er das Gedicht, also einen einzelnen Text, liest: Er liest das Gedicht mehrfach, fertigt dabei Notizen an, die in knappen Formulierungen bereits Kernelemente für die Argumentation des Aufsatzes enthalten, er liest darüber hinaus eine ganze Reihe von ganz unterschiedlichen anderen Texten, die ihm dabei helfen, die intern erschlossenen Strukturelemente des Gedichts auf ihre möglichen Bezugsmomente nach außen hin zu profilieren. In späteren Phasen schließlich, in denen man bereits von einem Aufsatz sprechen kann, kommt es zu weiteren Lektüren in Form von Selbstlektüren, die sich abwechseln mit der manuellen Tätigkeit des Schreibens oder quasisimultan dazu verlaufen: Der entstehende Aufsatz wird in die Schreibmaschine getippt und danach lektoriert, er wird von Hand korrigiert, wieder abgetippt, es wird gestrichen und ergänzt, bis am Ende ein fast fertiger Aufsatz vorliegt.³³

Aus den Beobachtungen, die Szondi im Vorfeld aus den vorbereitenden Lektüren gewinnt, notiert er sich immer wieder Wort- und Sinnfelder, die ihn dazu anhalten, aus der Immanenz der Lektüre hinauszutreten. Geradezu vorsätzlich scheint Szondi es

33 Inwiefern die Seminarsituation für Szondis Arbeit am Text wichtig war – Celan las ja in Szondis Seminar auch Gedichte vor, die anschließend besprochen wurden –, müsste eigens erörtert werden.

darauf anzulegen, das scheinbar Selbstverständliche als unselbstverständlich wahrzunehmen. Die literaturwissenschaftliche *écriture-lecture* erweist sich bei Szondi als geprägt durch den ungeheuren Anspruch, sich versuchsweise all der Voraussetzungen bewusst zu werden, die (s)ein mögliches Verständnis eines Textes prägen. Dabei setzt Szondi seine durch Lektüren gewonnenen Beobachtungen immer wieder in Beziehung zur erkannten Struktur des Gedichtes. Er erkennt dabei letzten Endes, dass das Gedicht selbst bereits das Verhältnis von sprachlicher Form und historischer Realität als Problem formuliert.

Zur Zeile »Nichts / stockt« notiert Szondi auf einem separaten Blatt in beinahe aphoristisch anmutenden Paraphrasen: »Darüber, dass nichts stockt, stockt das Gedicht. Dass nichts stockt, macht das Gedicht stocken.«³⁴ Das Problem, um das Celans Gedicht kreist, besteht gerade darin, dass die historische Realität im Fortgang der Geschichte einem permanenten Vergessen ausgeliefert ist und dass es schwer ist, diesem Vergessen entgegenzuarbeiten. Wie schwer das ist, hat mehr als ein Jahrhundert zuvor bereits Georg Büchner mit der Stimme von Lucile – Celans Lieblingsfigur aus *Dantons Tod* – verdeutlicht. Lucile ist es, die angesichts der fortlaufenden Hinrichtungen auf dem Revolutionsplatz den Gang der Geschichte selbst unterbrechen, ins Stocken bringen möchte:

Der Strom des Lebens müsste stocken [...]. Es regt sich Alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt [...] – ich will mich auf den Boden setzen und schreien, dass erschrocken Alles stehn bleibt, Alles stockt, sich nichts mehr regt.³⁵

Als Celan 1967 das Gedicht »Du liegst« zu Papier brachte, war die Geschichte der Hinrichtungen, worauf das Gedicht selbst anspielt, bereits um einige unerträgliche Kapitel reicher geworden. Wie *nicht*

34 Szondi, »Eden«, 429. Szondi sucht die aphoristische Form, die Verdichtung, so bei Celan, so bei Valéry, so bei sich selbst. Er schreibt solche Zitate in der Regel auf einzelne Blätter. Vgl. hierzu König, *Engführungen*, 33.

35 Büchner, *Dantons Tod*, 67. Den Hinweis auf diese Szene bringt bereits Marlies Janz. Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, 195. Angesichts der Bedeutung, die Lucile in Celans *Meridian* gerade durch ihr »Gegenwort« (GW 3, 200) gewinnt, liegt der Bezug der beiden Schlusszeilen des Gedichts zu dieser Szene mehr als nur auf der Hand.

vergessen, was geschah? Wie ist ein Nichtvergessen, das seinerseits nicht den Charakter einer politischen Pflichtübung annimmt, möglich? Falls überhaupt, dann scheint dies der impliziten Argumentation des Gedichts zufolge nur dann möglich zu sein, wenn das Vergessen durch sprachliche Zäsuren unterbrochen wird – mit offenem Ausgang (deshalb der Appellcharakter, der sich im Gedicht an ein »Du« richtet, deshalb auch die aufgebrochene Sinnggebung »für sich, für keinen, für jeden« in der nur angedeuteten Mordszene in der vorletzten Strophe des Gedichts). Szondi wiederum macht sich mit seiner im Wortsinn »peniblen« *écriture-lecture* seinerseits zum Anwalt derartiger Unterbrechungen, indem er sie interpretatorisch nicht auflöst, sondern als solche zur Geltung bringt.

*

Als Szondi 1967 seine *Hölderlin-Studien* mit dem (neu betitelten) Eingangsaufsatz »Über philologische Erkenntnis« publizierte, setzte er als Motto dem ganzen Buch die beiden Zeilen »Unterschiedenes ist / gut« aus dem *Homburger Folioheft* voran.³⁶ Diese Zeilen, die im Motto des vorliegenden Kapitels wiederholt sind, lenken durch den Zeilenumbruch, das freigestellte »gut« und die dadurch markierte exzentrische Zäsur die Aufmerksamkeit auf die Leerfläche des Zwischenraums, der zugleich den Raum einer emphatisch verstandenen »In-Differenz« kennzeichnet: einen Raum, aus dem heraus das Unterschiedene nicht nur als das je Individuelle erkennbar wird, sondern in dem dieses Individuelle auch in seiner je spezifischen *Beziehung* zu anderem Individuellem (Unterschiedenem) wertschätzbar wird.³⁷

36 Hölderlin, *Homburger Folioheft*, 66; Szondi, *Hölderlin-Studien*, 1.

37 Im *Meridian* findet sich ein Hinweis darauf, wie Celan eine Beziehung zwischen Individuen denkt: In seinem Verhältnis zu Büchner geht Celan jedenfalls davon aus, dass er mit seiner (eigenen) »Frage nach der Kunst und nach der Dichtung [...] aus eigenen, wenn auch nicht freien Stücken zu Büchner gegangen sein muss, um die seine aufzusuchen.« GW 3, 192. Die Kontaktaufnahme – der Dialog – verläuft demnach nicht über ein vermittelndes Allgemeines, Drittes, sondern (und zwar notwendig, worauf das »muss« hindeutet) durch die eigene Individualität *hindurch*. Damit ist nicht gesagt, dass diese Individualität nicht ihrerseits über ihre historischen, sozialen und sprachlichen Kontexte – die »nicht freien« Anteile – geprägt wäre. Auch zwischen Individuen und ihren Kontexten findet ein Dialog statt. Die Individualität der (literarischen) Texte wiederum wäre als Resultat entsprechend

In Celans »Du liegst« rückt mit der typographisch auffällig unterbrochenen und aufgeteilten Schlusswendung »Nichts / stockt« ebenfalls eine Zäsur in den Blick. Doch was gibt *diese* Zäsur zu erkennen? Welche spezifische Erfahrung gelangt durch sie oder in ihr zur Darstellung? Welchen Zugang zum Gedicht ermöglicht oder unterbricht sie? Welche polemischen oder sarkastischen Spitzen ›stecken‹ in diesem Stocken, das ebenfalls zum Wortfeld ›stak‹, ›staken‹, ›stecken‹, ›stechen‹ gehört? Wie wirkt der im Gedicht selbst aufgebaute Assoziationshof von »stockt« über den Reim zurück auf das vergleichsweise idyllische »umflockt« vom Anfang?

»Darüber, dass nichts stockt, stockt das Gedicht«, hielt Szondi fest. Was aber gerät bei diesem Stocken alles in den Blick? Ich möchte abschließend vorschlagen, das Stocken und die Zäsur mit dem Raum jener »In-Differenz« in Verbindung zu bringen, von dem zu Beginn dieses Kapitels die Rede war. Szondi selbst verwendet die merkwürdige Schreibweise der – getrennt geschriebenen – »In-Differenz«, ohne diese Form der Differenzierung und Sichtbarmachung seinerseits zu explizieren oder zu kommentieren. Die entsprechende Passage lautet im Kontext wie folgt:

Die Einheit von Paradies und Vorhölle in dem Wort »Eden«, die Indifferenz der Geschichte und der Menschen, die zulässt, dass der letzte Aufenthaltsort von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht den Namen des paradiesischen Lustgartens führt und das Luxusapartmenthouse, das an dessen Stelle errichtet wurde, den Namen jenes zur Vorhölle gewordenen Hotels – diese Gleichgültigkeit kann Celans Grunderfahrung, die einer In-Differenz, nur bestätigt haben. Darum wurde sie ihm bewusst und zur Mitte seines Gedichts.³⁸

Diese »Mitte« des Gedichts kann sich bei genauerer Betrachtung allerdings auf Verschiedenes zurückbeziehen: auf die »Einheit von Paradies und Vorhölle in dem Wort ›Eden«, auf die »Indifferenz der Geschichte und der Menschen« (auf *diese* »Gleichgültigkeit« also) oder auf die »Grunderfahrung« Celans, die Szondi zufolge eine der »In-Differenz« ist. Die »Mitte« des Gedichtes, so könnte man daraus

individueller Bearbeitungen derartiger Kontexte und Prägungen zu bestimmen. Vgl. hierzu die weiterführenden Zitate von Celan und Szondi in Anm. 17.

38 Hier und im Folgenden: Szondi, »Eden«, 396–397.

folgern, ist ›in sich‹ ein *exponierter* ›In-Differenz-Raum‹, in dem die Gleichgültigkeit der Geschichte ebenso erinnert wird wie das, was diese Gleichgültigkeit – so die versteckte (um nicht zu sagen: verstockte) Hoffnung – durchbricht.

Szondi Hinweis darauf, dass die historische »Gleichgültigkeit« die »Grunderfahrung« Celans – »die einer In-Differenz« – »nur bestätigt« haben könne, wäre dann so zu lesen, dass Celan die Gleichgültigkeit um ihn herum zwar permanent erfahren und auf diese Weise »bestätigt« bekommen hat, die Grunderfahrung selbst aber keine gleichgültige, sondern eine inmitten der Gleichgültigkeit ungleichgültige Erfahrung ist: Die Grunderfahrung der »In-Differenz« wäre demnach die Erfahrung der Ubiquität von Gleichgültigkeit, die aber als *erfahrene* und auf diese Weise auch *erkannte* Gleichgültigkeit nicht Bestandteil einer ihrerseits gleichgültigen Erfahrung ist, sondern *in Differenz* zur erfahrenen Gleichgültigkeit steht.

Szondi selbst legt in den Sätzen, die unmittelbar vor der zitierten Passage stehen, Wert darauf, dass die Einheit des Gegensätzlichen, die zur Doppel- und Mehrdeutigkeit (beispielhaft im Wort »Eden« sowie im Reim von »Fleischerhaken« und »Äppelstaken«) führt, keine zufällige, sondern eine tatsächlich *erfahrene* sei:

Solange man meint, diese Doppeldeutigkeit [...] sei als zufällige [...] zum Brennpunkt der Motivverknüpfung von Ermordung und Hinrichtung einerseits, Weihnachtsstimmung andererseits geworden, ist einem der Blick fremd geblieben, den Celan auf die Gegensätze dieser Welt warf. Sie waren ihm keine. Ihm war die Erfahrung vertraut, dass die Milch schwarz ist und das Schwarze Milch, dass die moralische Welt weder in Gut und Böse geschieden ist noch aus lauter Übergängen zwischen ihnen besteht, sondern dass das Gute zugleich böse ist und das Böse, wie auch immer, zugleich sein Gutes hat. Hält man für diese Dialektik eine Erklärung bereit, so nimmt man Celans Leben und Dichten ebenso wenig ernst, wie wenn man seine Augen vor dieser Dialektik verschließt. Dass dem Blick Celans noch das Hellste sich verdüsterte und seine Dichtung noch der Düsternis Helle abgewann, dürfte zwar richtig sein, als Vereinfachung ist es aber auch schon falsch.

Während Szondi sich in dem Aufsatz noch kurz davor explizit darum bemüht, nicht »interpretatorische Zuflucht« bei der Biographie des Autors zu nehmen, mag an dieser Stelle die Unvermittelt-

heit erstaunen, mit der Szondi von der »Erfahrung« und dem »Blick« Celans spricht. Man kann diesen (scheinbaren?) Widerspruch womöglich dadurch entschärfen, dass im einen Fall von schieren »biographischen Daten« und von bloßer »Zuflucht« die Rede ist – und im anderen Fall von einer »Erfahrung« eben, die auch mehr als eine individuelle sein kann, zumal sie an einer »Dialektik« teilhat, die jene des Gedichtes selbst ist. Was aber kann das heißen: diese »Dialektik« in den Blick zu nehmen (die »Augen« vor ihr *nicht* zu verschließen), *ohne* für sie eine »Erklärung« bereitzuhalten?

Womöglich gibt Celans Gedicht auf diese Frage eine Antwort. Denn dieses ist seinerseits daraufhin angelegt, eine Erfahrung zu ermöglichen: eine Erfahrung *durch Lektüre*. Diese Erfahrung kann sich als eine Erfahrung der »In-Differenz« in dem Sinne herausstellen, dass man entlang von Worten und ihren Orten (»Eden«, »Landwehrkanal«) sowie von Reimen und ihren Gegensätzen (»Fleischerhaken«, »Äppelstaken«) *in* die Differenz der geschichtlich geprägten Gegensätze ebenso wie der darin manifest werdenden Gleichgültigkeiten *hineingeschickt* wird.

Einen Hinweis auf die Ermöglichung einer derartigen Bewegung gibt das »Du« des Gedichts: über die naheliegende Funktion der Selbstanrede des Dichters *hinaus* adressiert dieses »Du« all diejenigen, die durch das Hören auf das Gedicht (»im großen Gelausche«) aus ihrem geschützten Bereich (»Du liegst [...] umbuscht, umflockt«) hinaustreten und dem Imperativ des Gedichts (»Geh du«, »geh«) zu den genannten Orten in Berlin (»Spree«, »Havel«, »Landwehrkanal«) folgen, um auf das aufmerksam zu werden, was sich dort, auch heute, *nicht von sich aus* in Erinnerung bringt (»der Landwehrkanal wird nicht rauschen«).

Das Gedicht richtet sich mit seinen Erinnerungsspitzen gegen die Vergesslichkeit und Gleichgültigkeit des geschichtlichen Fortgangs und provoziert dabei auch eine Reihe von Fragen: Was hat es mit dem Wort »Eden« auf sich, was mit den »Fleischerhaken«, den »Äppelstaken«, dem »Mann«, der »Frau« (beide offensichtlich wie Adam und Eva aus dem Paradies vertrieben),³⁹ dem »Sieb« und der »Sau« (mehr als nur Gewaltphantasien, wie man auch intuitiv erraten kann)? Diese Fragen laufen nicht ins Leere. Sie öffnen vielmehr

39 Auf diese Dimension macht Marlies Janz besonders aufmerksam. Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, 195.

das Gedicht auf jene Kontexte, die in ihm nur implizit im Spiel sind, sich aber – nicht zuletzt durch Szondis Text – durchaus eruieren lassen: Denn immerhin gibt es keine Regel, die einen verpflichten würde, sich dümmer zu stellen, als man ist oder sein kann...

Manifest wird in Celans Gedicht eine spezifische »Topographie des Terrors«. ⁴⁰ Diese Topographie ist, als Gedichtstext, zugleich eine Chronographie, in der sich eine komplexe Zeitlichkeit verdichtet: Die im Gedicht aufgerufenen Zeiten reichen – vergleichbar der Zeitspanne aus dem frühen Prosatext »Eine Lanze« – vom mythischen Beginn der Menschheit (»Eden«, latent auch noch in den Äpfeln der »Äppelstaken« aufgerufen) über die Geburt Christi und ihre Folgen (Weihnachten: »der Tisch mit den Gaben«) über mindestens zwei katastrophale Ereignisse des 20. Jahrhunderts (die Ermordung von Luxemburg und Liebknecht 1919, die Hinrichtung der Hitler-Attentäter 1944) bis zu Celans Aufenthalt in Berlin (1967, »Nichts / stockt«) und noch über diesen Zeitpunkt hinaus in die Zukunft hinein (»der Landwehrkanal wird nicht rauschen«).

Auch grammatikalisch reichen die indizierten Zeiten von der Vergangenheit über die Gegenwart bis in die Zukunft. Die dabei durchlaufenen Zeitpunkte ergeben allerdings keine homogene Form oder gar Erzählung von Geschichte, ⁴¹ sondern allenfalls eine Anordnung von in sich differenzierten und traumatisch aufgeladenen Erinnerungsfetzen. In den aufgerufenen Gegensätzen schreibt Celan *gegen* die Gleichgültigkeit *gegenüber* diesen Gegensätzen ⁴² –

40 So lautet seit 1987 der Name des Berliner Dokumentationszentrums zur Aufarbeitung des Terrors durch den Nationalsozialismus. Der Name passt aber – in einem deutlich weiteren Sinne – auch zur geopoetischen Struktur von Celans Gedicht.

41 In seinen geschichtsphilosophischen Thesen schreibt Walter Benjamin: »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.« Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, 701. Celans »Jetztzeit« des Gedichts – und diejenige (andere) »Jetztzeit«, die in jeder Lektüre des Gedichtes bemerkbar werden mag – wird man wohl ebenfalls weder als »homogen« noch als »leer« bezeichnen können. Statt von einer »Erfüllung« wäre hingegen tatsächlich besser von einer »In-Differenz« zu sprechen.

42 Zu einer ähnlichen Schlussfolgerung kommt Pajari Räsänen: »The motivation [...] for the connection of the murders with the feast of the nativity [...] in Celan's poem is neither an arbitrary combination of indifferent coincidences nor a result of the poet's indifference. A non-indifference towards indifference would perhaps be considered as a more accurate motivation for this poem. But the poem doesn't *state* this non-indifference, it is not a statement, nor is its mode of speaking essentially that of a constation.« Räsänen, *Counter-figures*, 323.

Indifferenz

die allerdings, wie Szondi schreibt, für Celan »keine« waren, weil sie in der Erfahrung zu Einheiten geworden sind, die zusammengehören und in ihrer Zusammengehörigkeit nicht vergessen gehen sollten. Dass vielen (fast) alles egal ist, war Celan nicht egal. Das Gedicht »Du liegst«, das mit seinem Titel auch als Totenansprache gelesen werden kann, gibt diese Erfahrung weiter. Ob und, falls ja, wie man als Leserin oder als Leser diese Erfahrung aufnimmt, hängt am Ende davon ab, ob man die im Gedicht angezeigte »Indifferenz« in der eigenen Haltung *gegenüber* dem Gedicht zu einem verschwindenden Teil der eigenen Gleichgültigkeit oder zur Unterbrechung einer derartigen Gleichgültigkeit werden lässt: »für sich, für keinen, für jeden –«

Du und Ich

Zu den auffälligsten Kontinuitäten in Celans Dichtung zählt die Beharrlichkeit, mit der noch in den späten und spätesten Gedichten Ansprachen gegenüber einem Du stattfinden. Doch wer oder was ist – wer oder was bist – Du? Und wer oder was spricht? Wer oder was sind ›wir‹, wenn ›wir‹ Celans Gedichte lesen? Oder enger: Wer oder was bin ›ich‹, wenn ›ich‹ diese Gedichte lese? Solche oder ähnliche Fragen stellte bekanntlich bereits Hans-Georg Gadamer, als er sich, schon zu Lebzeiten Celans, mit dem *Atemkristall*-Zyklus zu beschäftigen begann, der zuerst 1965 in einer bibliophilen Ausgabe mit Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange und 1967 als erster Teil des Gedichtbandes *Atemwende* erschien. Die Fragen weisen allerdings weit über das spezifische Interpretationsvorhaben hinaus, das Gadamer in seiner Beschäftigung mit Celan umzusetzen trachtete.¹

In der Einleitung zu seinem erstmals 1973, also drei Jahre nach Celans Tod erschienenen Celan-Buch *Wer bin Ich und wer bist Du?* schreibt Gadamer mit Blick auf Celans *Atemkristall*-Zyklus: »Wer ein lyrisches Gedicht liest, versteht in gewissem Sinne schon immer, wer hier Ich ist.«² Es ist jedoch genau diese Annahme, die in der Auseinandersetzung mit Celans Gedichten, zumal mit jenen der mittleren und späten 1960er-Jahre, unselbstverständlich anmutet. Das wird »in gewissem Sinne« auch Gadamer bemerkt haben, stellt doch sein Buch bereits im Titel die durch Celans Gedichte angeregte *Frage* eben: *Wer bin Ich und wer bist Du?* Die hermeneutischen Voraussetzungen, die Gadamer schon in der *Fragestellung* macht, sind allerdings schwerwiegend. Die schwer-

1 Dieses Kapitel sowie die beiden folgenden Kapitel (»lidlos« und »anredsam«) entstanden größtenteils in der Vor- und Nachbereitung eines Vortrags (»Anredsamkeit im Gedicht. Zum Du in Celans Spätwerk«), den ich am 12. November 2019 im Rahmen der internationalen Konferenz *Caesurae. Paul Celan's Later Work / Zäsuren. Paul Celans Spätwerk / On the Occasion of the 50th Anniversary of Paul Celan's Visit to Israel* (12.–14. November 2019) an der Hebräischen Universität Jerusalem gehalten habe. Ich danke Chiara Caradonna, Vivian Liska und Paweł Piszczatowski für die Einladung und die Gespräche, die sich daraus ergeben haben. Das vorliegende Kapitel »Du und Ich« gibt die erheblich erweiterte Version des Vortragsanfangs wieder.

2 Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?*, 11.

wiegendste davon ist, dass Gadamer – indiziert durch die vor allem andere gestellte Frage nach dem ›Wer‹ – die beiden Pronomen ›Ich‹ und ›Du‹ *vorab* in einem ganz bestimmten, tendenziell exklusiven Sinne versteht: als anthropologische Gegebenheiten, als wären diese »schon immer« bekannt und also verstanden, als könnten oder gar sollten diese Gegebenheiten durch nichts Geschehenes, keine Erfahrung und keinen Zweifel erschüttert werden.

Eine Möglichkeit, sich den möglichen Antworten auf die genannten Fragen nach dem ›Du‹ (und ›Ich‹ und ›Wir‹) in Celans Dichtung zu nähern, besteht darin, die Frage nach dem Wer, der Person, dem Subjekt, dem Adressa(n)t oder schlicht der ›Kreatur‹³ weiter zu differenzieren. Gadamer selbst tut dies in Ansätzen. Er tut es vor abendländisch-philosophiegeschichtlichem Hintergrund. Celans Gedichte jedoch, das ist das Mindeste, was man sagen kann, eröffnen ein viel weiteres Feld an möglichen Differenzierungen und Zuschreibungen. In Celans Gedichten kann man entsprechend auf ganz unterschiedliche ›Ichs‹ und ›Dus‹ treffen. Im Gedicht »Faden-sonnen« vernimmt man etwa die Ansage: »es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.«⁴ Auch wenn diese Stelle im Kontext zu lesen und dabei mit auf ihre etwaigen ironischen Untertöne abzuhorchen wäre, weist sie doch auch ohne weitere Ausdeutung auf eine schlichte Möglichkeit hin, die in der Lektüre von Celans Gedichten durch das Gesagte selbst vorgezeichnet ist: dass dieses sich nicht oder nicht nur an ›uns‹ (und darin einbegriffen: ein wie auch »immer schon« bekanntes Verständnis von ›uns‹) richtet. Egal, wie man sich – als Ich oder Du, als Wir? – Celans Gedichten und ihren ›Ichs‹ und ›Dus‹ nähern mag: Deren etwaige ›Nicht-an-uns-Gerichtetheit‹ oder ›Nicht-an-uns-wie-wir-uns-zu-verstehen-glauben-Gerichtetheit‹ wird man zumindest als Möglichkeit mit zu bedenken haben.

Was aber kann Gerichtetheit (oder Nichtgerichtetheit) in Celans Gedichten überhaupt bedeuten? Statt von einer (bewusstseinsphilosophisch umfassend und einschlägig erörterten) ›Intentionalität‹ ist im Kontext von Celans Poetologie treffender nicht

3 GW 3, 197. Celan selbst verwendet oft den Begriff der ›Kreatur‹ – insbesondere mit Blick auf Büchner. Im *Meridian* werden die Ansprachen des Gedichts zudem explizit als »kreatürliche Wege« bestimmt. GW 3, 201.

4 GW 2, 26.

nur von einer spezifischen ›Extentionalität‹,⁵ sondern auch von einer ebenso ausgeprägten ›Attentionalität‹ zu sprechen: von einer Aufmerksamkeit, einer Gespanntheit, Offenheit, Zuwendung, Wahrnehmung, Wachsamkeit⁶ im Sinne einer *sprachlichen Geste*, die an ihrer dialogischen, zeitdurchgreifenden Form, auch der gebrochenen Form, erkennbar ist. Celan selbst verband in seiner *Bremer Rede* die Frage nach der ›Richtung‹ von Gedichten explizit mit der Frage nach ihrem ›Sinn‹, ihrem Richtungssinn. Dabei legte er nahe, dass in der Frage nach dem Sinn auch ›die Frage nach dem Uhrzeigersinn mit[spreche]‹.⁷ Im ›Mitsprechen‹ klingt zugleich das Kriterium an, nach dem man – in konstruktiver, heuristischer Weise – ›Attentionalität‹ von ›Intentionalität‹ unterscheiden kann: Im Unterschied zu einer bloßen ›Intentionalität‹ rechnet ›Attentionalität‹ prinzipiell mit der Möglichkeit eines Einspruchs oder einer Zurede *vonseiten des anderen* – also auch des Du. Diese Möglichkeit wiederum ist für die Frage nach dem Verhältnis von Ich und Du in Celans Dichtung zentral, zumal dann, wenn in einem Gedicht explizit ein ›Du‹ vorkommt und dieses somit erkennbar *durch* das Gedicht (mit)bestimmt ist.

Fürs Du im oder ausgehend vom Gedicht hielt Celan im *Meridian* fest, dass es sich überhaupt erst im Zuge des Angesprochen-seins durch das Gedicht *konstituieren*.⁸ Allerdings betonte Celan zugleich, dass das im Gedicht ›durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit[bringe]‹.⁹ Das Adverb ›gleichsam‹ macht die Differenz deutlich, die zwischen dem *genannten* und dem tatsächlich oder möglicherweise *erreichten* Du bestehen mag. Diese Differenz wird von Celan bereits in einer auf den 22. August 1959 datierten Notiz aus dem Konvolut ›Von der Dunkelheit des Dichterischen‹ festgehalten, das einige Überlegungen enthält, die im Jahr darauf dann in den *Meridian* eingehen:

5 Vgl. hierzu den Schluss des Kapitels ›antibiographisch‹.

6 Insbesondere in den Notizen zum *Meridian* findet sich diesbezüglich eine ganze Reihe von Reflexionen. Vgl. *Der Meridian*, TCA, [Nr. 139] 90, [Nr. 597] 159, sowie die entsprechenden Ausführungen im Kapitel ›Lanzentraum‹.

7 GW 3, 185–186: ›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.‹

8 Vgl. GW 3, 198.

9 Ebd.

Im Gedicht wird etwas gesagt [...], das Du, an das es gerichtet ist, ist ihm mitgegeben auf dem Weg zu diesem Du. Das Du ist, noch ehe es gekommen ist, da. (Auch das ist Daseinsentwurf.) »Entworfenes Leben.«¹⁰

Diese Differenz – hier zwischen dem vom Gedicht her bereits wörtlich ›mitgegebenen‹ Du und dem erst noch ›kommenden‹ begegnenden Du in der Bewegung eines Entwurfs, den Celan »Daseinsentwurf« nennt – ist wichtig, zeigt sie doch die Öffnung für jenes ›Mitsprechen‹ an, das Celan schon in der *Bremer Rede* (1958) einführt und im *Meridian* (1960) dann weiter erläutert. Celan verwendet das Verb ›mitsprechen‹, wenn es darum geht, das Anderssein des Gegenübers oder, besser, die Zulassung eines solchen Andersseins als Möglichkeit zu bedenken: Noch in der »einmalige[n], punktuelle[n] Gegenwart« lasse das Gedicht, so die weitreichende These im *Meridian*, »das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit«.¹¹

Damit ist viel gesagt – und viel offengelassen. Denn was genau kann das heißen: einerseits Konstitution durch Nennung, Anspra-

10 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 266] 151 (bzw. *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 34). Die erste Zeile des Gedichtes »DU SEI WIE DU, immer« (GW 2, 327) aus dem Gedichtband *Lichtzwang* (1970) schließt an diese Überlegungen an, ebenso die Passagen im *Meridian*, in denen Celan – mit Blick auf sich selbst und das Gedicht »Stimmen« sowie den Prosatext »Gespräch im Gebirg« – von einer Selbstbegegnung spricht: »Ich bin ... mir selbst begegnet.« GW 3, 201. Celan fragt weiter (ebd.): »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.« Werner Hamacher kommentiert diese Stelle wie folgt: »Das Selbst ist auf dieser Wegekarte des Gedichts ein Du, es ist sich selbst ein Anderer und seines Adressaten nicht gewiss, seine Begegnung ist ein Weg und ein Sichvorweg, ein *Daseinsentwurf* im striktesten heideggerschen Sinn des Wortes, ein *Sichvorausschicken* in eine Zukunft, aus der es sich selbst als einem Anderen entgegenkommen mag.« Hamacher, *Keinmaleins*, 60. Dass Celan mit dem Begriff »Daseinsentwurf« auf Heidegger anspielt, ist offensichtlich (zum »Dasein« als/im »Entwurf« vgl. bes. Heidegger, *Sein und Zeit*, 145, 221, 406). Wenn Celan im obigen Zitat allerdings betont: »Auch [!] das ist Daseinsentwurf«, dann deutet dieses »Auch« mit an, dass »[e]ntworfenes Leben« »[i]m Gedicht« sich (auch...) auf Bahnen bewegen kann, die Heidegger vermutlich verschlossen geblieben sind.

11 GW 3, 198–199.

che, Zuwendung, letztlich wohl auch Setzung, Behauptung – andererseits Offenheit gegenüber dem Anderssein des Anderen, Zulassung einer Mitsprache von »dessen Zeit«? Ich habe andernorts zu zeigen versucht, dass die eingeräumte Spannung zwischen Konstitution und zugelassenem Anderssein (des Genannten) in Celans Arbeit an seinen Gedichten spezifische Verfahren der sprachlichen Gestaltung nahelegt.¹² Man könnte diese Verfahren, abgekürzt, als ›Dekonstruktion‹ bezeichnen: Konstitution, die sich selbst ins Wort fällt und damit alteriert (wie etwa in der Wendung vom »Baum, dem sein Schatten vorausblüht«¹³ aus dem frühen Gedicht »Da du geblendet von Worten«). Hier nun bleibt weiter zu fragen, ob die eigenartige Sprachnähe alles dessen, was in einem Gedicht als explizites oder implizites Du vorkommen und in seiner Doppelung von Konstitution und zugelassenem Anderssein kenntlich werden kann, nicht in umgekehrter Sprech- oder Sprachrichtung auch auf das Ich eines Gedichts zutrifft oder zutreffen müsste?¹⁴

Celans Ausführungen im *Meridian* zufolge »konstituiert« sich »das Angesprochene« und durch »Nennung gleichsam zum Du Gewordene« erst im »Gespräch« des Gedichts. Es »versammelt« sich dabei¹⁵ – wie Celan weiter ausführt – »um das es ansprechende und nennende Ich«. ¹⁶ Aber wer oder was, noch einmal, ist *in einem*

12 Vgl. Zanetti, »zeitoffen«, 52, 87–90.

13 GW 1, 73.

14 Die Nähe, ja die Identität von Ich und Du *im Genanntwerden* wird von Celan in einer der *Meridian*-Notizen selbst hervorgehoben: »Ich spreche abwechselnd in der ersten und der zweiten Person; ich meine, indem ich bald das eine, bald das andere nenne, dasselbe.« *Meridian*, TCA, [Nr. 34/493] 64.

15 GW 3, 198. Das Verb »versammeln« erinnert an die von Heidegger immer wieder in Erinnerung gerufene Bestimmung des ›Logos‹ als ›Sammlung‹, so etwa in den *Feldweg-Gesprächen*: »DER JÜNGERE: [...] Lernen wir doch endlich denken, dass λόγος ursprünglich die Sammlung bedeutet, dann sagt die auf den λόγος blickende Bestimmung des Menschen dies, dass sein Wesen darin bestehe, in der Sammlung zu sein, nämlich auf das ursprünglich alles einigende Eine.« Heidegger, *Feldweg-Gespräche*, 223. Die Sammlung kennzeichnet in Celans Überlegungen allerdings nur jeweils einen Moment, der außerdem stets die Gefahr der Vereinnahmung mit sich bringt.

16 GW 3, 198. In einer Notiz aus dem Umkreis des Rundfunk-Essays zu Ossip Mandelstamm verwendet Celan das Verb ›zeitigen‹, wobei er sich selbst – jenem »uns« zugehörig, »die wir« das Gedicht (gemeint ist hier Mandelstamms Dichtung) »lesend sehen und hören« – als Effekt einer Zeitigung und Wahrnehmung versteht, die *vom Gedicht* ausgeht: »Durch die Zeit [...] hindurch und mit ihr hält das [...] Gedicht [...] auf uns zu: zeitigt es uns, [...] nimmt es uns, die [K]ommende[n], wahr [...]: noch im nächsten Du ist das ferne Du – zugleich mit seinem Ich auch

Gedicht Ich? Wer oder was ist das (oder der oder die), wenn nicht jene Sprech- oder Sprachinstanz, die – nicht unähnlich dem Du – zugleich durch Sprache (besonders deutlich im Falle des Pronomens ›Ich‹) festgelegt *und* offen ist: offen gegenüber dem Ich-sagen-Können *all* jener, die das explizite oder implizite Ich des Gedichts, das fiktionale oder das relationale Ich, das gesagte oder das noch zu sagende Ich und, ja, auch das berühmte ›lyrische Ich‹¹⁷ mit ihrer Stimme zu sprechen *in der Lage* sind?

Spätestens, wenn Ich in aufgezeichneter Form – als Buchstabenfolge ›Ich‹ – vorliegt, kennzeichnet es eine Position, deren Stellenwert *nicht nur* von der aktuellen oder der vielleicht auch nur vorstellbaren Position des Ich-Sagers oder der Ich-Sagerin her bestimmt ist, sondern ebenso, ja sogar *zunächst* vom sprachlich Artikulierten her *vorgezeichnet* ist.¹⁸ Dabei kann eine solche Markierung oder Nichtmarkierung auf unterschiedliche Weise rea-

sein Du, zeitigt es uns, die wir es lesend sehen und hören«. *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 306.

17 In einem Gespräch mit Dietlind Meinecke hielt Celan fest, dass das ›Ich‹ im Gedicht ›ein im Prozess des Schreibens sich verdeutlichendes Ich‹ sei, ›kein lyrisches Ich‹, ›gelegentlich‹ trinke es ›Kaffee‹. Meinecke, ›Einleitung‹, 30. Der Begriff des ›Lyrischen Ichs‹ stammt von Margarete Susman. Vgl. Susman, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, 9. Celan stand im Übrigen Susman durchaus nahe, zwischen 1963 und 1965 wechselt er auch Briefe mit ihr. Die Abgrenzung vom ›lyrischen Ich‹ im Gespräch mit Meinecke dient vor allem der Abgrenzung gegenüber der Tendenz zur Idealisierung und Verallgemeinerung des ›Ichs‹, wohingegen der Hinweis aufs Schreiben (und auch auf den Kaffee) die *konkreten* Involvierungen sowie die damit verbundenen Veränderungen, auch Öffnungen hervorheben. Hans Mayer wiederum berichtet davon, wie Celan während einer Diskussion im Juli 1968 an der (damaligen) Technischen Universität Hannover die anhebende Wortmeldung einer Studentin zu einem Gedicht – ›das lyrische Ich...‹ – mit dem Hinweis unterbrach: ›Sagen wir lieber: das lyrische Ich *dieses* Gedichts...‹ – Zitiert nach: Mayer, ›Erinnerung an Paul Celan‹, 1154.

18 Mit Roland Barthes formuliert: ›L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.‹ Barthes, ›La mort de l'Auteur‹, 12. (›Das Schreiben, das ist dieses Neutrale, dieses Zusammengesetzte, dieses Schräge, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität zu verlieren beginnt, angefangen bei derjenigen des schreibenden Körpers selbst.‹) Oder mit Maurice Blanchot, den Celan bekanntlich schätzte: ›Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié.‹ Blanchot, ›La solitude essentielle‹, 14. (›Wer das Werk schreibt, ist abgesondert, wer es geschrieben hat, ist entlassen.‹) ›Entlassen‹ ist das Verb, das Celan selbst verwendet, wenn er betont, dass der Dichter aus seiner ›Mitwisserschaft‹ am Gedicht wieder ›entlassen‹ werde. Vgl. *Mikrolithen sinds*, [Nr. 166.1] 102, sowie die entsprechenden Passagen dazu im Kapitel ›antibiographisch‹.

lisiert sein.¹⁹ Sieht man es so, dann weisen sowohl das (explizite oder implizite) Ich als auch das (wiederum explizite oder implizite) Du eines Gedichts aufgrund ihrer jeweiligen Sprachnähe und der mitgegebenen Möglichkeit eines Andersseins gegenüber den Festlegungen der Sprache (des Gedichts) eine *in sich* dialogische Spannung auf. Diese in sich dialogische Spannung, oder diese Öffnung, ist für die kommunikativen Strukturen und Tendenzen in Celans Gedichten außerordentlich wichtig, und zwar sowohl auf der Ebene (schon) des Schreibprozesses (von Celan) als auch auf jener der Rezeption, der Lektüre, nicht zuletzt der Forschung: also alles dessen, was mit im Spiel ist, wenn wir – doch schon wieder: wer oder was sind ›wir‹? – diese Gedichte lesen und diskutieren.

Diese Überlegungen ließen sich weiter in Verbindung bringen mit der Dialogphilosophie Martin Bubers, Emmanuel Levinas' oder Michail Bachtins (und man könnte erörtern, inwiefern die Du-Ich-Differenz in den entsprechenden Konzeptionen jeweils für beide Pole, Du und Ich, bestimmend ist). Mit Blick auf die von Gadamer aufgeworfene Frage nach dem *Wer* von Ich und Du in Celans Dichtung – eine Frage, die zu eng ist und die man zunächst in die Frage nach dem *Wie* von Du und Ich transformieren müsste – soll hier jedoch ein anderer theoretischer Bezugspunkt als Vorlage und Impulsegeber oder, wenn man so will, als diskursive Wünschelrute dienen: Émile Benvenistes Theorie der *énonciation*, also die Theorie des sprachlichen Äußerungsaktes, wie Benveniste sie in den Aufsätzen entwickelt hat, die am Ende (1966) in die Sammlung *Problèmes de linguistique générale* eingegangen sind.

Celan war mit dieser Theorie, die Benveniste weitestgehend zeitgleich mit Celans dichterischer Tätigkeit entwickelte, durchaus vertraut. Es ist sogar ein Brief vom 12. Juni 1967 überliefert, in dem Celan den Suhrkamp-Verleger Siegfried Unseld nachdrück-

19 Zu denken ist hier nicht nur an die Möglichkeit der Fiktion, auch von mehrstimmigen Dialogen etwa im Theater, sondern vor allem daran, dass ›Ich‹ schon Sprache ist, bevor ein Ich zu sprechen beginnt. Deshalb ist es auch möglich, dass ›Ich‹ auf ein Gedicht oder auf Schrift als sprechende Instanz zurückweist, wobei das individuelle Schreiber-Ich sich in dem geschriebenen ›Ich‹ längst entzogen und überlebt hat. Mit Blick auf Sigmund Freuds Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* hielt Celan einmal eigens fest: »Im Gedicht, und das Gedicht ist, als Schrift, ›Sprache eines Abwesenden‹, tritt ein Abwesender an dich, den noch Abwesenden heran. Der Gedanke, die Begegnung der Abwesenden könnte ausbleiben, liegt nahe.« *Meridian*, TCA, [Nr. 458] 136.

lich auf Benvenistes *Problèmes de linguistique générale* »aufmerksam« macht, um ihn dafür zu gewinnen, den Band auf Deutsch in der Theorie-Reihe zu bringen (dass Suhrkamp den Band dann nicht gebracht hat, ist noch heute bedauerlich).²⁰ Hier geht es allerdings nicht darum, darzulegen, was genau Celan von Benveniste gekannt hat,²¹ sondern darum, die jeweiligen Sprachkonzeptionen, an denen beide auf je unterschiedliche Weise – Celan in seinen Gedichten und Reden, Benveniste in seinen Aufsätzen und Vorlesungen – gearbeitet haben, miteinander so zu konfrontieren, in ein Gespräch zu bringen, dass die theoretischen Implikationen der jeweiligen Entwürfe von Sprache und von Literatur oder Dichtung im Besonderen möglichst deutlich erkennbar werden.

Im frühen Aufsatz »Structure des relations de personne dans le verbe« von 1946 schreibt Benveniste:

Ce qui différencie »je« de »tu«, c'est d'abord le fait d'être, dans le cas de »je«, *intérieur* à l'énoncé et extérieur à »tu«, mais extérieur d'une manière qui ne supprime pas la réalité humaine du dialogue [...]; en outre, »je« est toujours *transcendant* par rapport à »tu«. Quand je sors de »moi« pour établir une relation vivante à un être, je rencontre ou je pose nécessairement un »tu«, qui est, hors de moi, la seule personne imaginable. Ces qualités d'intériorité et de transcendance appartiennent en propre au »je« et s'inversent en »tu«. On pourra donc définir le »tu« comme la *personne non-subjective*, en face de la *personne*

20 Celan schreibt: »Heute möchte ich Sie noch, für Ihre Reihe Theorie, auf eine besonders wichtige Neuerscheinung aufmerksam machen: Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Editions Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines. Emile Benveniste, Professor am Collège de France und an der Ecole des Hautes Etudes, ist einer der hervorragendsten Sprachforscher unserer – und wohl nicht nur unserer – Zeit.« Zitiert nach: Welling, *Vom Anblick der Amseln*, 138. Celan datiert sein eigenes Exemplar der *Problèmes* ebenfalls auf den 12. Juni 1967. Der am selben Tag geschriebene Brief an Unselld lässt darauf schließen, dass Celan mit einigen der ja allesamt zuvor schon erschienenen Aufsätze bereits länger vertraut war.

21 Bereits um 1960, in den Notizen zum *Meridian*, finden sich einige Bemerkungen Celans zu Benveniste, die vor allem dessen Metaphernkonzeption betreffen. Vgl. *Meridian*, TCA, 280 (weiterführender Index). Die entsprechenden Texte von Benveniste in Celans Bibliothek sind aufgeführt in: *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 463. Eine plausible Rekonstruktion von Celans Metaphernkritik in *Abgrenzung* zu Benveniste gibt: Djoufack, *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung*, 345–358.

subjective que »je« représente; et ces deux »personnes« s'opposeront ensemble à la forme de »non-personne« (= »il«).²²

Man mag hier unwillkürlich an Celans »Gespräch im Gebirg« (1959) denken, in dem der als schwierig, angesichts der offenbar geschehenen Katastrophe als beinahe aussichtslos gekennzeichnete Versuch eines Gesprächs zwischen Ich und Du in tastenden, zögerlichen, unsicheren Worten vorgeführt wird. Die von Benveniste am Ende des Zitates aufgerufene systematische Differenz von Ich und Du gegenüber dem, was in der Grammatik üblicherweise als ›dritte Person‹ (und von Benveniste schlicht als ›Nicht-Person‹) bezeichnet wird, erscheint in Celans »Gespräch im Gebirg« als Abgrund: Die Sprache selbst enthält diesem Text zufolge die Möglichkeit, und wohl mehr noch als bloß die Möglichkeit, »ohne Ich und ohne Du« stattzufinden. Das »Gespräch im Gebirg« führt genau diese unpersönliche, anonyme, unheimliche Dimension von Sprache vor – und unterbricht die Vorführung zugleich dialogisch, jenen Diskurs, in dem »lauter Er, lauter Es, verstehst Du, lauter Sie« vorkommen – »und nichts als das.«²³

Stéphane Mosès hat in einem erhellenden Aufsatz zu Celans »Gespräch im Gebirg« im Detail nachgewiesen, wie sich dieses – allerdings verzweifelte – »Gespräch« mit Benvenistes Terminologie von *discours* versus *histoire* (Diskurs versus Geschichte), mit dem Vorrang der *énonciation* gegenüber dem *énoncé* (des Äußerungsaktes gegenüber dem Aussagegehalt) sowie überhaupt der Ich-und-Du-Dialogizität gegenüber einer Er-Sie-Es-und-Man-Orientierung

22 Benveniste, »Structure des relations de personne dans le verbe«, 232. Auf Deutsch (Übersetzung geringfügig modifiziert): »Was ›ich‹ von ›du‹ unterscheidet, ist zunächst die Tatsache, im Falle von ›ich‹ *innerhalb* der Aussage und außerhalb von ›du‹ zu liegen, aber außerhalb auf eine Weise, die nicht die menschliche Realität des Dialogs beseitigt [...]; außerdem ist ›ich‹ immer *transzendent* in Bezug auf ›du‹. Wenn ich aus ›mir‹ hinaustrete, um eine lebendige Beziehung mit einem Wesen einzugehen, finde ich oder setze ich notwendigerweise ein ›du‹ voraus, das außer mir die einzig vorstellbare ›Person‹ ist. Diese Eigenschaften der Innerlichkeit und der Transzendenz gehören im eigentlichen Sinne zum ›ich‹, und sie kehren sich um beim ›du‹. Man kann also das ›du‹ als die *nicht-subjektive Person* gegenüber der *subjektiven Person*, die von ›ich‹ repräsentiert wird, definieren; und diese beiden ›Personen‹ stehen gemeinsam zu der Form der ›Nicht-Person‹ (= ›er‹) in Opposition.« Benveniste, »Die Struktur der Personenbeziehungen im Verb«, 259–260.

23 GW 3, 171.

zumindest ein Stück weit erschließen lässt.²⁴ Nicht weiterverfolgt hat Mosès die Frage, die für die folgenden Ausführungen wichtig ist: Was *passiert* mit Ich und Du in einem Text, einem Gedicht, wenn dieses *gelesen* wird? Auf wen oder was hin öffnen sich ›Ich‹ und ›Du‹, wenn diese geschrieben dastehen und lesbar sind, auf unterschiedliche Weise *besetzt* werden *können* – sich also auf eine bestimmte Weise als *besetzbar* herausstellen?

Erreichbarkeit, Besetzbarkeit und Zugewandtheit gehören zu den Kriterien, die Celan in der *Bremer Rede* und im *Meridian* selbst nennt, um die Orientierung des Gedichts in Richtung eines möglichen Gegenübers zu beschreiben. Der Begriff der ›Besetzbarkeit‹ ist allerdings doppeldeutig, weil er – auch im Hinblick auf die vorhin hervorgehobene interne Differenz – sowohl für das ›Du‹ und Gegenüber des Gedichts als auch für das Gedicht selbst und seine Nennungen vonseiten eines expliziten oder impliziten ›Ichs‹ wichtig werden kann. In einer der Notizen zum *Meridian* nannte Celan dieses Phänomen »wechselseitige Besetzbarkeit« oder auch »doppelte Vakanz«.²⁵ Mit Blick aufs ›Du‹ hält Celan schon in der *Bremer Rede* fest, dass das Gedicht auf »etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit« zuhalte.²⁶ Und im *Meridian*: »das Gedicht [...] 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.«²⁷ Inwiefern eine solche *Zuwendung* tatsächlich geschieht (wodurch eine »doppelte Vakanz« erkennbar werden mag), kann das Gedicht nicht bereits vorherbestimmen – sonst hätte man es nicht mit einem Dialog, sondern allenfalls mit einem Befehl zu tun, in dem eine Mitsprachemöglichkeit vonseiten des Anderen, des Gegenübers, nicht vorgesehen ist.

24 Vgl. Mosès, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«.

25 *Meridian*, TCA, [Nr. 448] 135 (bzw. *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 35). In einer Notiz aus dem Konvolut »Von der Dunkelheit des Dichterischen« bezieht Celan die »wechselseitige Besetzbarkeit« explizit auf das Verhältnis von Gedicht und Leser: »Gedicht \rightleftharpoons Leser: wechselseitige Besetzbarkeit (doppelte Vakanz)«. *Mikrolithen sinds*, [Nr. 267.7] 152. Barbara Wiedemann führt im Kommentar (ebd., 517) eine Reihe von weiteren Belegen an, die Celans nachhaltiges Interesse an Begriff und Phänomen der Besetzbarkeit dokumentieren.

26 GW 3, 186.

27 GW 3, 197.

Das Kriterium der Besetzbarkeit ist im Kontext der Überlegungen von Benveniste wiederum insofern im Spiel, als die Pronomen ›ich‹ und ›du‹ für unterschiedlich besetzbare Positionen stehen, wobei die Gemeinsamkeit dieser Positionen bei allen Unterschieden im Einzelnen darin besteht, dass sie durch die *jeweils* stattfindende Aussage, in der sie vorkommen, bestimmt sind. Schon in dem frühen, gerade zitierten Aufsatz von 1946 arbeitet Benveniste mit dem Gedanken, dass ›Ich‹ nicht jenseits der Sprache zu denken sei, in der es *sich* als ein ›Ich‹ artikuliert (oder genauer: in der es sich durch das Zeichen ›Ich‹ artikuliert sein lässt). Das ›Ich‹ *représente* (»je‹ *représente*«) die subjektive Person (»la personne subjective«), wobei Repräsentation hier noch so gedacht ist, dass sie *innerhalb* der Aussage (»intérieur à l'énoncé«) stattfindet. Und das ›Du‹ wiederum steht für Benveniste im Prinzip zwar außerhalb der jeweiligen Artikulationssituation einer Aussage, aber es ist gleichwohl sprachlich artikuliert: Es ist dies in dem Sinne, dass es via Sprache – die nicht zu beseitigende »menschliche Realität des Dialogs« (»la réalité humaine du dialogue«) – den Bezugspunkt fürs ›Ich‹ bildet, das »immer« auf ein ›Du‹ hinausweist oder zu diesem ›hindurchgeht‹ (»je‹ est toujours *transcendant* par rapport à ›tu«).

Die Hervorhebung des Unterschieds zwischen dem Aussageakt (*énonciation*) und der Aussage im Sinne des faktisch Ausgesagten oder des Aussagegehalts (*énoncé*) wird für Benveniste erst in den späteren Aufsätzen wichtig. Im Aufsatz »La nature des pronoms« von 1956 ist diese Verschiebung der Aufmerksamkeit bereits so weit getrieben, dass die strikt *prozessual* gedachte *énonciation* als Dreh- und Angelpunkt der sprachlichen Subjektwerdung ausgewiesen wird: »C'est [...] un fait [...] fondamental que ces formes ›pronominales‹ ne renvoient pas à la ›réalité‹ ni à des positions ›objectives‹ dans l'espace ou dans le temps, mais à l'énonciation, chaque fois unique, qui les contient [...]«.«²⁸

28 Benveniste, »La nature des pronoms«, 254. Auf Deutsch (Übersetzung modifiziert): »Es ist [...] eine [...] grundlegende Tatsache, dass diese ›pronominalen‹ Formen weder auf die ›Realität‹ noch auf ›objektive‹ Positionen im Raum und in der Zeit verweisen, sondern auf den jedes Mal einzigartigen Aussageakt, der sie enthält [...]«. Benveniste, »Die Natur der Pronomen«, 283.

Auf diesen Aufsatz und die darin entfalteten Theoreme bezogen sich (explizit) sowohl Roman Jakobson mit seiner Weiterentwicklung der Theorie der ›Shifter‹ im Aufsatz »Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb«²⁹ von 1957 als auch (indirekt, über Jakobson) Jacques Lacan mit seinen Überlegungen zur Spaltung des Subjekts (zwischen dem Subjekt der *énonciation* und jenem des *énoncé*), so beispielsweise in »Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien« von 1960.³⁰ Eine Reflexion darauf, was passiert, wenn die *énonciation* im Medium der *Schrift* stattfindet, was *énonciation* im *Schreiben* und was sie im *Lesen* heißt (und was dies wiederum für ›Ich‹ und ›Du‹ und was sie im Speziellen für den Bereich der Literatur und/oder der Fiktion bedeutet), findet in den genannten Schriften von Benveniste, Jakobson und Lacan allerdings nicht oder nur indirekt statt.³¹

Im Aufsatz »De la subjectivité dans le langage« von 1958 spricht Benveniste schließlich vom »Redeakt« oder, wörtlicher, »Diskursakt« (›acte de discours«), in dem die wesentlichen Bestimmungen der *énonciation* integriert sind:

A quoi donc *je* se réfère-t-il? A quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique: *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il se prononce, et il en désigne le locuteur. C'est un terme

29 Jakobson hält darin bündig fest: »the general meaning of a shifter cannot be defined without a reference to the message.« Jakobson, »Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb«, 131.

30 Mit Benveniste wäre aber wohl gegen Lacan einzuwenden, dass das Subjekt der *énonciation* dieser nicht etwa äußerlich ist, sondern genauso als sprachinterne Prägung zu bestimmen ist wie das mutmaßlich davon zu unterscheidende oder gar abgespaltene Subjekt des *énoncé*.

31 Benveniste wendet sich erst in seinen späten Vorlesungen von 1969 – unmittelbar bevor er im Dezember 1969 einen Gehirnschlag erleidet und daraufhin sein Sprachvermögen verliert – der Spezifik der *Schrift* (*écriture*) zu. Die einschlägigen Forschungen der *Tel Quel*-Gruppe (besonders von Derrida) zur *écriture* dürften ihm zu diesem Zeitpunkt via Julia Kristeva zumindest in Ansätzen schon bekannt gewesen sein. Vgl. Benveniste, *Dernières Leçons*. Lacan wiederum beschäftigt sich zwar durchaus mit der *Schrift*, so etwa in »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud«. Aber die darin verhandelte Art der *Schrift* oder des Schreibens (*écriture*) bezieht sich doch in erster Linie auf die *Schrift* des Unbewussten und allenfalls indirekt (durch die faktische Freud-Lektüre und deren Verschriftlichung im Medium des Aufsatzes) auf den Akt des Schreibens und der Lektüre. Bei Roman Jakobson wiederum bleibt der Bereich der *Schrift* und des Schreibens merkwürdig unterbelichtet.

qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours où *je* désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme »sujet«.³²

An diese Überlegung ließ und lässt sich – wie nah oder weit von Benveniste auch immer – anknüpfen. Michel Foucault tat dies mit offensichtlichem, wenn auch nicht explizitem Bezug auf Benveniste, als er seinen schillernden Diskursbegriff entwickelte (dessen Konsequenzen für die Frage nach der Formierbarkeit von Subjektivität allerdings weit über Benveniste hinausreichen).³³ Jakobson und Lacan taten es in dem angedeuteten Sinne, um ihre eigenen Vorhaben voranzubringen. Derrida tat es, um einzuwenden, dass philosophische Konzepte (wie Subjektivität) eine Geschichte durchlaufen haben, die sich nicht auf grammatikalische Strukturen reduzieren lässt (ein Einwand, den man teilweise allerdings entkräften kann, wenn man wie im obigen Zitat die *jeweils aktuelle* Referenzorientierung – »chaque fois unique« – und damit auch die

32 Benveniste, »De la subjectivité dans le langage«, 261–262. Auf Deutsch (Übersetzung modifiziert): »Worauf also verweist *ich*? Auf etwas sehr Eigenartiges, das ausschließlich sprachlich ist: *ich* verweist auf den individuellen Rede- oder Diskursakt, in dem es ausgesprochen wird, und bezeichnet dessen Sprecher. Es ist eine Größe, die nur in dem identifiziert werden kann, was wir an anderer Stelle eine Diskursinstanz nannten, und die nur eine aktuelle Referenz hat. Die Realität, auf die sie verweist, ist die Realität des Diskurses. In der Diskursinstanz, in der *ich* den Sprecher bezeichnet, wird dieser als »Subjekt« ausgesagt.« Benveniste, »Über die Subjektivität in der Sprache«, 291. Noch stärker sind die Formulierungen ein paar Seiten zuvor: »C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans *sa* réalité qui est celle de l'être, le concept d'«ego».« Benveniste, »De la subjectivité dans le langage«, 259. Auf Deutsch (Übersetzung modifiziert): »In der Sprache und durch die Sprache konstituiert sich der Mensch als *Subjekt*; weil in Wirklichkeit die Sprache allein, in *ihrer* Realität, die jene des Seins ist, den Begriff des »ego« begründet.« Benveniste, »Über die Subjektivität in der Sprache«, 289.

33 Teil II (»Les régularités discursives«) und III (»L'énoncé et l'archive«) von Foucaults *Archéologie du savoir* aus dem Jahr 1969 sind geradezu durchsetzt mit der von Benveniste entwickelten Terminologie, insbesondere was das Zusammenspiel von *discours*, *énonciation(s)* und *énoncé(s)* angeht, wobei Foucault dieses Zusammenspiel im Verbund mit dem neu entwickelten Archäologiebegriff grundlegend neu denkt: als Elemente historischer, materialisierter Formationen des Sagbaren.

notwendige Implikation von Geschichte *in* der »Instanz des Diskurses« betont).³⁴

Besonders prägnant bezog Giorgio Agamben sich auf Benveniste zurück, indem er den Akt des Aussagens mit Benvenistes späterem (tatsächlich bahnbrechendem) Aufsatz »Sémiologie de la langue« von 1969³⁵ sowie gleichzeitig im Blick auf Foucaults *Archéologie du savoir* (ebenfalls von 1969) als Inbegriff einer Theorie sprachlichen ›Stattfindens‹ verstand. Es steckt in Agambens Benveniste- und Foucault-Lektüren viel Heidegger (Sprache als ›Ereignis‹). Aber auch Celan ist laufend im Spiel, wenn Agamben – vor allem im *Auschwitz-Buch*³⁶ – die stumme Dimension des Dialogs betont oder die dialogischen Momente im ›Stattfinden‹ von Sprache hervorkehrt.³⁷

Womit der Bezug der Überlegungen Benvenistes zu jenen Celans wieder in den Blick gekommen wäre. Es spielt an dieser Stelle, noch einmal, keine Rolle, wie umfassend Celan Benvenistes Theorie der *énonciation* bzw. des Diskursaktes (»acte de discours«) und ihre Folgen im Feld der Sprachtheorie und Philosophie wirklich gekannt hat³⁸ (oder ob umgekehrt Benveniste in seinen späteren Arbeiten auf eine indirekte Weise sogar auf Celans Dichtung und ihre implizite Theorie Bezug nahm). Wichtig ist, dass Celan eigene Antworten (und weitere Fragen) auf die von Benveniste diskutierten, aber doch unabhängig von ihm bestehenden Probleme und Strukturen sprachlicher Artikulation formuliert hat. Diese Antworten liegen selbstredend nicht wie bei Benveniste in (sprach-)wissenschaftlicher Prosa vor, sondern es handelt sich um je spezifische Antworten (»chaque fois unique«), die Celan in den einzelnen Gedichten ebenso erprobt wie auf der Ebene jenes

34 Vgl. Derrida, »Le supplément de copule. La philosophie devant la linguistique«. Den Angriffspunkt bilden Behauptungen wie: »C'est ce qu'on peut dire qui délimite et organise ce qu'on peut penser.« Benveniste, »Catégories de pensée et catégories de langue«, 70. Auf Deutsch: »Das, was man sagen kann, begrenzt und organisiert das, was man denken kann.« Benveniste, »Kategorien des Denkens und Kategorien der Sprache«, 86.

35 Benveniste, »Sémiologie de la langue«. In diesem Aufsatz führt Benveniste eine sehr erhellende Unterscheidung von Semiotik und Semantik ein: Während sich die Semiotik mit Zeichensystemen befasst, fragt die Semantik danach, wie sich durch Diskursakte bzw. *énonciations* Bedeutungen formieren.

36 Vgl. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, 127–131.

37 Vgl. ebd., 33–35, 151.

38 Vgl. Anm. 20 und 21.

größeren Vorhabens, das er emphatisch ›Dichtung‹ nennt. Denn ›Dichtung‹ besteht für Celan nicht darin, Sprache bzw. eine grundlegende Struktur der *énonciation* ›als solche‹ zu beschreiben und zu erfassen, sondern darin, konkret und immer wieder von Neuem, eine sprachliche Artikulation zu finden, die nach Möglichkeit dem Vorhaben ›Dichtung‹ entspricht.

›Dichtung‹, so wie Celan sie in seinen beiden bekannten Reden als Anspruch und als Projekt konzipiert, läuft auf die Fortsetzungsmöglichkeit einer individuell und spezifisch gewordenen Erfahrung von Sprache im Medium eines ›Du‹ hinaus. Verbunden ist das ganze Vorhaben mit der (schwachen) Hoffnung auf eine Besserung der Zustände in dieser Welt (›vielleicht‹³⁹). Das mag pathetisch klingen, aber was Celan ›Dichtung‹ nennt, die »Flaschenpost«, die irgendwann »an Herzland vielleicht« stößt,⁴⁰ impliziert genau dies, und zwar unabhängig davon, ob dieses Vorhaben je gelingen mag – und offen dafür, dass ein solches Ankommen nicht gehalten ist, im Bereich einer »kleinräumigen ›Subjektivität‹«⁴¹ stattzufinden. ›Dichtung‹ lässt sich bestenfalls – wenn man hier Celans Überlegungen aus der *Bremer Rede* und dem *Meridian* folgt – in jedem einzelnen Gedicht und in jedem einzelnen Akt einer Begegnung mit einem Gedicht daran erkennen, dass das Gesagte dem Prinzip nach Entwurf ist, Dialog, wobei dieser Dialog nicht zunächst eine in Präsenz befangene Wechselrede meint, sondern ein ›Hindurchsprechen‹ (›dia-logos‹): die Arbeit an einer zeitdurchgreifenden, also diachronen und transaktuellen Öffnung der Sprache.⁴²

Die Frage nach dem expliziten oder impliziten ›Du‹ und ›Ich‹ von Celans Gedichten ist verknüpft mit dieser prinzipiellen Entwurfsdimension sprachlicher Kommunikation und Dialogizität, da diese in den Gedichten selbst als ethischer und theoretischer Anspruch mitartikulierte ist. Unabhängig davon, ob man diesem Anspruch folgen möchte oder nicht, lässt er sich doch in jedem Fall beschreiben: eine Aufgabe, die im »Herzland« der Literatur-

39 GW 3, 195–196. Die Partikel »vielleicht« kommt im *Meridian* auffallend oft vor (jenseits eines Büchner-Zitates sechszwanzigmal).

40 GW 3, 186.

41 Celan prägt diese Wendung in einem Brief an Werner Weber. Zitiert nach: Gellhaus (Hrsg.), »*Fremde Nähe*«, 398.

42 Vgl. Zanetti, »*zeitoffen*«, 69, sowie zum Begriff der Transaktualität: Heine/Zanetti (Hrsg.), *Transaktualität*, bes. 9–31 sowie 237–248.

wissenschaft im Grunde auf Interesse stoßen müsste, geht es doch (auch) darum zu fragen, oder sich die Frage gefallen zu lassen, was ›Dichtung‹ in jenem zugleich emphatischen und nüchternen Sinne, wie Celan vorschlägt, ist oder sein könnte: Worin besteht ›Dichtung‹, wenn diese Dialog sein soll, der »auf eine ansprechbare Wirklichkeit« trifft?⁴³

›Treffen‹ heißt in Celans Terminologie »Begegnung«, bestenfalls handelt es sich dabei um ein »Gespräch«, einen Dialog,⁴⁴ wobei Celan in einer seiner Notizen nüchtern festhält: »Ich – Du: keine fixe Relation«.⁴⁵ Die von Benveniste entwickelte Terminologie kann dabei helfen, ›Ich‹ und ›Du‹ in ihrer *jeweiligen* sprachlichen Formierung als Prägungen zu verstehen, die durch die Realität des Diskurses (›la réalité du discours‹) hervorgebracht werden. Nimmt man allerdings Benvenistes eigene Annahme ernst, dass die Realität des Diskurses qua jeweiliger *énonciation* jedes Mal einmalig ist (›chaque fois unique‹),⁴⁶ dann stellt sich nicht nur die Frage, wie genau diese Einmaligkeit insbesondere im Medium der Schrift zu denken ist. Es stellt sich überhaupt die Frage, was passiert, wenn der Diskurs – wovon Benveniste dezidiert ausgeht – eine eigene Realität bildet, die *exklusiv* sprachlich (›exclusivement linguistique‹) ist: Wird sich eine derartige exklusive Realität nicht grundsätzlich auch als *getrennt* vom Sprecher (›locuteur‹) und darüber hinaus sogar überhaupt als getrennt von realen Entsprechungen egal welcher Art behaupten können?

Bezieht man diese Frage auf die Ausführungen Celans im *Meridian* und in der *Bremer Rede* sowie auf die poetischen Vorläufer dazu im »Gespräch im Gebirg« zurück, dann wird hier ein Problem deutlich, das oder dem sich Benveniste nicht gestellt zu haben scheint, das für Celan aber von besonderer Wichtigkeit war: Wenn Sprache ein Diskurs mit eigener Realität ist, und wenn diese Realität zwar ›Ich‹ (und ›Du‹ und somit alles Benennbare) sagbar macht, dieses Sagbarmachen aber ohne einen Rekurs auf eine Subjektivität (und Objektivität) außerhalb des Diskurses stattfinden zu können scheint: *wie* ist es dann *in* oder *mit* diesem

43 GW 3, 186.

44 GW 3, 198

45 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 263.2] 147.

46 Benveniste, »La nature des pronoms«, 254.

Diskurs möglich, Individualität zu adressieren, auf Subjekte (und anderes als Subjekte) zu *treffen*, auf ›Ichs‹ ebenso wie auf ›Dus‹, die sich Celan zufolge – hier die Stelle nochmals zur Erinnerung – »als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht – sagen wir: wie Lucile – zugewandt« denken lassen sollten?⁴⁷

Es gibt keine Notwendigkeit, Celans sprachphilosophische und zugleich poetologische Erwägungen im *Meridian* als einzig (oder überhaupt als) legitime Zugänge zu seinen Gedichten anzusehen. Genauso wenig gibt es allerdings einen Grund, derartige Zugänge grundsätzlich zu verwerfen. Entscheidend dürfte sein, mit welchen Fragen man an Celans Texte insgesamt herantritt: Hier steht zunächst die Einsicht im Vordergrund, dass Celan in seinen Texten *durchgehend* eine Auseinandersetzung mit Sprache betreibt, die jedem Begehren nach einer klaren Grenzziehung zwischen Meta- und Objektsprache, zwischen (rein) poetologischen und (rein) poetischen Texten offensichtlich – und das ist als Geste wichtig – eine Absage erteilt. Es spräche demnach nichts dagegen, Celans *Meridian* beispielsweise umgekehrt von den Gedichten her zu lesen.

Aufschlussreich für die Frage nach den Implikationen von ›Ich‹ und ›Du‹ in Celans ›Dichtung‹ dürften die Antworten auf die Frage sein, wie Celan in seinen poetologischen Texten *zugleich* mit poetischen Verfahren und umgekehrt in seinen poetischen Verfahren *zugleich* mit einem scharf und spitz formulierten theoretischen und ethischen Anspruch arbeitet. Dieser Anspruch wiederum (und wie er artikuliert wird und auf welche Probleme er dabei stößt) lässt sich seinerseits zum Gegenstand der Auseinandersetzung und des Interesses erklären – was hier geschieht: Wie ist es, Celans Texten zufolge, möglich, dass Sprache auf ein Ich oder auf ein Du und damit überhaupt auf eine Wirklichkeit trifft, die über die semantischen Zuweisungen *hinaus*, durch die sie in Form konkreter Sprech- und Schreibakte geprägt wird, als »ansprechbar«⁴⁸ gelten kann – oder sogar als »zugewandt«⁴⁹ infrage kommt?

47 GW 3, 197.

48 GW 3, 186. Und weiter: »Um solche Wirklichkeiten geht es dem Gedicht«.

49 GW 3, 197.

Was Celan im *Meridian* in forciert phänomenologischer Terminologie als ›Konstitution‹ – des Angesprochenen und Genannten *durch* Sprache – bestimmt, ist nichts anderes als die Prägegewalt wörtlich gegebener sprachlichen Formen, die Benveniste wiederum nicht zunächst am ›Du‹ oder an einem beliebigen Nomen, sondern am ›Ich‹ festmacht und explizit als »leere‹ Formen« (›formes ›vides«) bezeichnet:

Le langage propose en quelque sorte des formes »vides« que chaque locuteur en exercice de discours s'approprie et qu'il rapporte à sa »personne«, définissant en même temps lui-même comme *je* et un partenaire comme *tu*.⁵⁰

Genau darin liegt nun aber, Celan zufolge, ein Problem: Denn *jede* dieser Leerformen, egal ob ein Ich oder ein Du oder etwas anderes bezeichnend, kann *ihrerseits* als eine – wiederum in Benvenistes Terminologie – »forme de ›non-personne«⁵¹ gelten, und zwar insofern, als sie in letzter Konsequenz selbst eben *nur* Form ist. Celan selbst spricht von »[s]prachlich mögliche[n] Ich-Formen«.⁵²

Benveniste hielt beiläufig sogar fest, dass es bei der sprachlichen Kontaktaufnahme eines Ichs einem Du gegenüber (›quand je sors de ›moi‹ pour établir une relation vivante«⁵³) zu einem ›Hinaustreten‹ aus einem ›Mir-Selbst‹ (›moi‹) komme. Aber er verfolgte die Frage nicht, was dieses Hinaustreten (das Celan im *Meridian* in verblüffender Korrespondenz ausdrücklich als ein ›Hinaustreten aus dem Menschlichen«⁵⁴ bezeichnet) für das ansprechende (und ebenso für das angesprochene) Subjekt (oder Nichtsubjekt) bedeutet und inwiefern es sich dabei tatsächlich um das Eingehen einer »lebendigen [!] Beziehung« (›une relation vivante«) handelt. Denn der Bereich, der hier betreten wird, ist der unpersönliche, unlebendige Bereich der Sprachstruktur selbst: der Grammatik,

50 Benveniste, »De la subjectivité dans le langage«, 263. Auf Deutsch (Übersetzung geringfügig modifiziert): »Die Sprache bietet gewissermaßen ›leere‹ Formen an, die sich jeder Sprecher bei der Ausübung des Diskurses aneignet und die er auf seine ›Person‹ bezieht, indem er sich selbst als *ich* und einen Partner als *du* definiert.« Benveniste, »Über die Subjektivität in der Sprache«, 293.

51 Benveniste, »Structure des relations de personne dans le verbe«, 232.

52 *Mikrolithen sind*s, [Nr. 263.2] 147.

53 Ebd.

54 GW 3, 192.

der Medien sowie des Vokabulars. Man kann diesen Bereich im Kontext der Ausführungen von Benveniste mit der Sphäre der dritten Person (»= il«⁵⁵) assoziiert sehen, mit Maurice Blanchot und Emmanuel Levinas (und mit Martin Heidegger im Rücken) als Bereich des »Man« oder des »es gibt« (»il y a«) interpretieren⁵⁶ oder, womöglich, mit Sigmund Freud und über diesen hinaus zum Unbewussten in einem umfassenden Sinne erklären.⁵⁷

Im *Meridian* erachtet Celan die Er-Sie-Es-und-Man-Sphäre der Sprache selbst als ebenso unabweisbar wie problematisch. Denn die Möglichkeiten des Ich-und-Du-Sagen-und-Wahrnehmen-Könnens sind zwar für Celan aus dem Bereich des Sagbaren keineswegs ausgeschlossen. Aber sie sind an Formen der Artikulation gebunden, die (mit Benveniste gesprochen) auf eine Weise ›leer‹ oder (mit Jakobson gesprochen) auf eine Weise ›wechselhaft‹ besetzbar (›shifter‹) sind,⁵⁸ dass auch die Möglichkeit einer

55 Benveniste, »Structure des relations de personne dans le verbe«, 232.

56 Vgl. Gelhard, *Das Denken des Unmöglichen*, 104–108.

57 Zu fragen wäre dann, inwiefern der Bereich der Schrift insgesamt – auch dort, wo er wie in Freuds Modell des Wunderblocks (vgl. Freud, »Notiz über den Wunderblock«) inwendig aufgefasst wird – einem unpersönlichen ›Draußen‹ zuzurechnen ist. Vgl. hierzu weiterführend (und an Blanchot anschließend) Foucault, »La pensée du dehors«.

58 Benveniste lässt zwar die Leerformen nur fürs ›Ich‹ (und in einem weiteren Schritt auch fürs ›Du‹) und Jakobson analog dazu die Shifter ebenfalls nur fürs ›Ich‹ und (weniger prominent, aber doch explizit) fürs ›Du‹ gelten, da ›Ich‹ und ›Du‹ beide *nur* durch den jeweiligen Akt der *énonciation* bzw. den jeweiligen direkten Kontext des Gesagten (*message*) bestimmt sind. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob *Besetzbarkeit* – in einem weniger exklusiven Sinne – nicht auch für andere Formen der Benennung (also Nomen, Substantive) gelten könnte oder sollte. Immerhin hatte Otto Jespersen, aus dessen Studie *Language. Its Nature, Development and Origin* von 1922 Jakobson den Begriff der ›Shifter‹ explizit übernimmt, noch ein weiteres Verständnis des Begriffs. Jespersen orientierte sich bei seinen Erörterungen am Spracherwerb und zählte auch beispielsweise ›father‹ und ›mother‹ oder ›enemy‹ und ›home‹ noch zu den ›shifters‹ (ebd., 123). Er tat das mit dem plausiblen Argument, dass sich der Inhalt dieser Begriffe je nach Kontext ändert. Das liegt in diesen Fällen nicht nur daran, dass Kleinkinder mit den genannten Begriffen zunächst jeweils eine ganze bestimmte Person assoziieren und erst später eine allgemeinere, abstraktere Vorstellung davon erhalten, sondern auch daran, dass Wörter grundsätzlich offen für neue Prägungen bzw. ›Besetzungen‹ sind. So gesehen gibt es für *jedes* Wort eine durch historische und kontextuelle Prägungen mehr oder weniger stark ausgeprägte ›Shifterqualität‹, und die Besonderheit von ›Ich‹ und ›Du‹ bestünde vor allem darin, dass in ihnen die *Besetzbarkeit* – durch die Sprechenden und die Angesprochenen im jeweiligen Akt der *énonciation* – *prinzipiell* vorausgesetzt und insofern notwendig ist, weshalb sie im Kontext möglicher Shifter in jedem Fall eine herausragende Stellung einnehmen.

bestehenbleibenden Leere oder eines vollkommenen Nichtankommens⁵⁹ an einem etwaigen Ziel nie auszuschließen ist: sei dieses Ziel nun im Bereich der Sprache und des Denkens als intentionaler Gehalt oder im Bereich der Kommunikation als Adressat definiert.

Egal, ob das mögliche Text- oder Gedankenziel oder der mögliche Adressat oder die mögliche Adressatin einer bestimmten Artikulation von Sprache – eines Gedichtes zum Beispiel – sich im Feld der Intertextualität (Zitate, Anspielungen), der (Trans-)Subjektivität (sprachlich erfasste Subjekte) oder einer Realität jenseits der menschlichen (?) Sprache bewegt (»es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen«⁶⁰): Es gibt im Bereich der Sprache keinerlei Garantie dafür, dass etwas Gesagtes so ankommt, wie es womöglich gemeint war (oder dass es überhaupt ankommt, wo und wie auch immer).

Damit aber noch nicht genug: Schon in der *Bremer Rede*, erst recht aber im *Meridian* geht Celan von einer ganz grundlegenden Unselbstverständlichkeit aus, dass im Bereich der Sprache überhaupt mit einiger Aussicht auf Erfolg von einer auch nur irgendwie »befreienden« Erreichbarkeit, Besetzbarkeit und Zugewandtheit des Anderen (und ebenso des sprechenden Ichs) die Rede sein kann. Einer der Gründe für diese radikale Skepsis besteht darin, dass Sprache für Celan von Prägungen und Festlegungen *durchsetzt* ist, die von sich aus gleichgültig sind und keinen Widerstand bieten gegenüber ihrer beliebigen Instrumentalisierbarkeit: bis hin zur Anordnung von Massenmord, wofür im *Meridian* der »20. Jänner«⁶¹ steht: das Datum nicht nur, an dem Lenz – 1778 – »durchs Gebirg«⁶² ging, sondern das Datum auch, an dem – 1942 – an der Berliner Wannseekonferenz die organisatorische Umsetzung der sogenannten »Endlösung der Judenfrage« vertraglich geregelt wurde.

Als Roland Barthes am 7. Januar 1977 in seiner Antrittsvorlesung am Collège de France festhielt, »jede Sprache ist [...] ganz einfach: faschistisch« (»tout langage [...] est tout simplement: fasciste«),⁶³ lag das nicht vollkommen quer zu dem, was Celan

59 Vgl. hierzu Anm. 19.

60 GW 2, 26.

61 GW 3, 196, 201.

62 GW 3, 194.

63 Barthes, *Leçon / Lektion*, 18–19 (Übersetzung modifiziert, SZ).

schon gut sechzehn Jahre zuvor im *Meridian* zur »Ich-Ferne« der »Kunst«,⁶⁴ ihrem »schnarrende[n] Ton« und ihrer Sprache sagte.⁶⁵ Während jedoch Barthes' Verständnis von Sprache in dem zitierten Satz zwar ebenfalls radikal, aber gleichzeitig weitgehend geschichtslos ist, war für Celan gerade die Geschichtlichkeit der Sprache *mitsamt* den darin artikulierten todbringenden Befehlen und Urteilen eine Tatsache, die er weder vergessen konnte noch wollte.

In der *Bremer Rede* spricht Celan davon, dass »die Sprache« zwar »unverloren« blieb, »ja, trotz allem.«

Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen 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. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »angereichert« von all dem.⁶⁶

Die ›Anreicherung‹ der Sprache – durch das im ›Dritten Reich‹ Gesagte, Getane und Totgeschwiegene – ging für Celan so weit, dass die nach 1945 entstehende Literatur und die ›Kunst‹ der Dichtung im Besonderen sich davon im Sinne eines ethischen, ja politischen und zugleich poetischen Anspruchs nicht unbeeindruckt zeigen durfte. Selbst die ›Erreichbarkeit‹, die Celan im *Meridian* für den Anderen, das Du des Gedichts, als wünschenswerte Disposition nennt, erweist sich für ihn nicht als frei von jener ›Anreicherung‹ durch (katastrophale) Geschichte: Diese, so der Gedanke, ›reicht‹ in die bleibende Sprache ›hinein‹ und prägt sie von innen her: »Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.«⁶⁷ Die Last der Geschichte verbindet sich dabei mit dem instrumentellen Zug, dem zurichtenden Charakter von Sprache – mit den späteren Worten von Barthes: dem ›faschistischen‹ Zwang von Sprache.

64 GW 3, 193.

65 GW 3, 192.

66 GW 3, 185–186.

67 GW 3, 185.

Im *Meridian* nimmt Celan eine Spezifizierung dieser Problematik vor, indem er die Verdrängung der sprachlichen Geschichtlichkeit ebenso wie den instrumentellen Zug der Sprache und die Selbstvergessenheit der Kunst mit der unheimlichen Er-Sie-Es-und-Man-Sphäre der Sprache assoziiert. »Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen« – zitiert Celan »Lenz« aus der gleichnamigen Erzählung von Georg Büchner. Doch bereits dieser »Lenz«, so hält Celan fest, steht vor der Gefahr, aus der als todbringend (als »Medusenhaupt«) charakterisierten Sphäre seines eigenen Sprach- und Kunstverständnisses nicht ausbrechen zu können. Celan legt den Finger auf den wunden Punkt – noch einmal zitiert er, staunend, innehaltend, kommentierend, interpretierend den Beginn der Medusenhaupt-Stelle aus dem Büchner'schen *Lenz*:

»Man möchte ein Medusenhaupt« sein, um ... das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen!

Man möchte heißt es hier freilich, nicht: *ich* möchte.

Das ist ein Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausgeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich ... denselben, in dem die Affengestalt, die Automaten und damit ... ach, auch die Kunst zuhause zu sein scheinen.⁶⁸

Und weiter schlussfolgert und erläutert Celan, sich selbst unterbrechend: »Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist – ich bin hier bei der *Lenz*-Erzählung –, der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne.«⁶⁹ Diese »Ich-Ferne« bezeichnet so ziemlich das Gegenteil von dem, was Benveniste mit dem Hinaustreten des Ichs noch als »lebendige Beziehung« glaubte bestimmen zu können (»quand je sors de moi pour établir une relation vivante«).⁷⁰

Der ganze Versuch, den Celan im *Meridian* unternimmt, um zwischen »Kunst« und »Dichtung« (die aber doch »den Weg der Kunst zu gehen«⁷¹ habe) eine Unterscheidung zu treffen, steht

68 GW 3, 191–192.

69 GW 3, 193.

70 Benveniste, »Structure des relations de personne dans le verbe«, 232.

71 GW 3, 193.

unter dem Zeichen des Vorhabens, das jeweilige Ich und Du im Akt der Artikulation von Sprache (konkret im »Gedicht«) »freizusetzen« *inmitten* jener sprachlichen Formen, die prägend, womöglich zwanghaft sind, die zugleich durch Geschichte »angereichert« sind und keine Garantie zur Möglichkeit einer Überwindung der »Ich-Ferne« (und der »Du-Ferne«, wie man ergänzen könnte) bieten können.

Nimmt man Benvenistes Theorie der *énonciation* zum Ausgangspunkt einer Erörterung der Probleme, die Celan in der *Bremer Rede* und im *Meridian* mit Blick auf seinen Entwurf von »Dichtung« diskutiert und in den Gedichten selbst immer wieder von Neuem als Versuch einer »Freisetzung«⁷² des sprachlich Adressierten von seinen Festlegungen *durch* Sprache und anderes unternimmt, dann ergibt sich folgendes Bild: Es ist gerade die von Benveniste so stark betonte innersprachliche Realität von »Ich« und (indirekt) »Du«, die es im Kontext der Erwägungen von Celan, der diese Realität zu einem guten Stück anerkennt, schwierig macht, Ansprechbarkeit, Erreichbarkeit, Besetzbarkeit und Freisetzung zu denken oder gar zu bewirken.

Dieses Problem lässt sich noch von einer anderen Seite her aufrollen. Denn es betrifft nicht nur die sprachliche Präformierung von »Ich« und »Du«, sondern die Sprachauffassung insgesamt, die Celan im *Meridian* und den Notizen aus seinem Umkreis in immer wieder neuen Anläufen entwirft. In einer dieser Notizen hält Celan fest: »Es gibt ein von der Sprache präfiguriertes Schicksal der Worte im Gedicht [...], so wie [...] es [...] Zensur und Ökonomie [...], Émile Benveniste hat dies für οὐσία gezeigt, fürs Denken gibt.«⁷³ Celan bezieht sich hier offensichtlich auf Benvenistes berühmten Aufsatz »Catégories de pensée et catégories de langue«, der sich in der Erstpublikation von 1958 auch in seiner Bibliothek erhalten hat.⁷⁴ Benveniste betont in diesem Aufsatz die Sprachgebundenheit des Denkens. Von der Grammatik her argumentierend, dient ihm der Zentralbegriff der οὐσία (*ousía*: Sein, Wesen, Essenz) in der griechi-

72 GW 3, 194.

73 *Meridian*, TCA, [Nr. 247] 105 (veränderte Satzstellung und Darstellung, im Original agrammatisch).

74 Der Aufsatz erschien 1958 zuerst (bevor er 1966 in die Sammlung *Problèmes de linguistique générale* aufgenommen wurde) in der Zeitschrift *Les Études philosophiques*. Vgl. *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 463.

schen Philosophie als Beleg. Es handelt sich um den Aufsatz, auf den sich wiederum Derrida in seiner bereits erwähnten Auseinandersetzung mit Benveniste kritisch bezog.⁷⁵

Celan geht seinerseits von einem Modell sprachlicher Präfiguration aus,⁷⁶ wobei der Hinweis auf »Zensur und Ökonomie« deutlich macht, wie sehr er die damit verbundenen Figuren in ihrer restriktiven und regelhaften – um nicht zu sagen: ›faschistischen⁷⁷ – Dimension wahrnimmt. Allerdings finden sich in den Notizen zum *Meridian* auch Hinweise auf einen geradezu utopischen Figurbegriff. Dieser Figurbegriff verdichtet sich in dem, was Celan emphatisch ›das Gedicht‹ nennt: »Das Gedicht ist als Figur der ganzen Sprache eingeschrieben.«⁷⁸ In der Endfassung der Rede ist die Situation wiederum komplexer, schwieriger: Der Optimismus einiger Formulierungen in den Entwürfen zur Rede erscheint deutlich zurückgenommen. Zugleich ist die dezidierte Frontstellung, die Celan in den Entwürfen gegenüber der tödlich konnotierten Automatenhaftigkeit der (sehr umfassend) im Sinne der τέχνη (*technē*) verstandenen ›Kunst‹ praktisch durchgehend aufmacht, in der Endfassung der Rede der – allmählich den Status eines leisen Verdachts hinter sich lassenden – Einsicht gewichen, dass wohl auch »Dichtung [...] den Weg der Kunst zu gehen« habe.⁷⁹

Wohin aber führt dieser Weg? Wohin *kann* er – bestenfalls – führen? Celan legt in diesem Moment der Rede die Karten auf den

75 Vgl. Anm. 34.

76 Zum theologischen und philologischen Hintergrund dieses Modells vgl. Auerbach, »Figura«.

77 Tatsächlich schreibt Celan im unmittelbaren Anschluss an die zitierte Stelle: »Der Naziton überlebt das Nazivokabular, den [...] Nazimief«. *Meridian*, TCA, [Nr. 682] 173. In der *Bonner Ausgabe* ist das noch deutlicher zu sehen: *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 183 (Abbildung der Handschrift im Anhang: Abb. 62).

78 *Meridian*, TCA, [Nr. 239] 104. Auf eine verblüffende Weise ähnelt diese These einem Fragment aus dem Nachlass Benvenistes, das Celan nicht gekannt haben konnte: »La poésie est une langue *interieure* à la langue. [...] Elle / est *dans* le langage ordinaire.« Auf Deutsch (meine Übersetzung): »Die Dichtung ist eine Sprache *innerhalb* der Sprache. Sie / ist *in* der gewöhnlichen Sprache.« Zu Benvenistes Theorie der poetischen Sprache, die insgesamt nur in fragmentarischer Form überliefert ist, vgl. meinen Aufsatz »Émile Benveniste: ›La théorie de la langue poétique est *encore* à venir <n'existe pas encore>« mit weiteren Hinweisen und Rekonstruktionen.

79 GW 3, 193.

Tisch: »Ich suche jetzt keinen Ausweg.«⁸⁰ Das Dilemma ist klar: Es geht, noch einmal, um die Frage, wie im Bereich von ›Dichtung‹, die *auch* ›Kunst‹ ist, Ansprechbarkeit, Erreichbarkeit, Besetzbarkeit und Freisetzung zu denken oder gar zu bewirken ist. ›Ich‹ und ›Du‹ kennzeichnen in diesem gesamten Sprachschlamassel gewissermaßen die Spitzen der Problematik, weil sie das Problem der Bezeichnungsgewalt nicht an einem beliebigen Benennungsakt (z.B. ›Baum‹ oder ›Blume‹), sondern genau und ausgerechnet an dem Punkt verdeutlichen, an dem scheinbar einzelne Menschen, Individuen, Kreaturen ›von sich aus‹ sprechen: Ich und Du.⁸¹

Kommt man hier weiter? Folgt man den Spuren der Auseinandersetzung Celans mit dieser Frage, dann fällt immerhin auf, dass Celan *nach* dem *Meridian* keine längeren poetologischen Texte mehr schreibt, sondern (dies nun als These zu lesen) die Arbeit an den poetologischen ebenso wie an den damit verbundenen ethischen und politischen Fragestellung noch intensiver als zuvor in die Gedichte selbst hineinverlegt. Der damit verbundene Verzicht auf eine erläuternde, klärende, einordnende Rede ist signifikant. Er legt die Vermutung nahe, dass die Arbeit im Modus jener ›Ansprachen‹ weitergeht, welche die Gedichte selbst *sind*.

Wie eingangs hervorgehoben, werden in Celans Gedichten verschiedene ›Dus‹ angesprochen, auch verschiedene Dinge, Zustände oder Ereignisse, die in einem weiteren Sinne Du-Charakter aufweisen: Wer oder was ist angesprochen? Wer oder was ist demnach das (oder ein) ›Du‹ des Gedichts? Darüber lässt sich nur *jeweils* etwas in Erfahrung bringen, wobei es gerade auf dieses Jeweils ankommt. Dieses Jeweils findet eine Korrespondenz im Jeweils des ›Ichs‹ (oder der möglicherweise verschiedenen ›Ichs‹) eines

80 Ebd.

81 Celan verwendet im *Meridian* den Begriff der »Individuation«, was für gewöhnlich (etwa in der Psychologie und Psychoanalyse) als ›Selbstwerdung‹ verstanden wird. Eine derartige ›Selbstwerdung‹ erweist sich nun allerdings im Kontext der hier rekonstruierten Sprachproblematik gerade als heikel, weil die sprachlichen ›Möglichkeiten‹ nicht von ihren ›Grenzen‹ zu trennen sind. Darauf spielt Celan an, wenn er im *Meridian* davon spricht, dass dichterisches »Sprechen [...] wohl [...] nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her ›Entsprechung‹ sei, sondern – dem Anspruch nach – »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.« GW 3, 197.

Gedichts. Denn für die expliziten oder impliziten Ich-Markierungen stellen sich vergleichbare Fragen wie fürs ›Du‹: Wer (oder was) spricht? Wer (oder was) ist *in* dem Gesagten (mit Benvenistes Worten) als sprechende »Instanz des Diskurses« (»instance de discours«) und damit als Subjekt des Aussageaktes (»énonciation«) *kenntlich* gemacht?

Sowohl die Frage nach dem jeweiligen Du als auch die nach dem jeweiligen Ich (und ihrer etwaigen jeweiligen Pluralisierung), so lautet eine erste grundsätzliche Antwort auf das Problem oder das Dilemma der sprachlichen Bezeichnungsgewalt, lässt sich nur im Blick auf *einzelne* Gedichte klären: Es gibt darauf keine allgemeine Antwort. Mehr noch: Es soll darauf keine allgemeine Antwort geben. Die Nichtgegebenheit einer allgemeinen Antwort ist selbst Konsequenz eines Verzichts vonseiten Celans *nach* dem *Meridian*, also ungefähr ab Ende des Jahres 1960: eines Verzichts auf allgemeine (poetologische) Rede (wobei dieser Verzicht im *Meridian* ebenso wie in der *Bremer Rede* selbst durchaus schon angelegt ist, etwa indem diese Reden die Unterscheidung von Objekt- und Metasprache ständig durchkreuzen).

Nun könnte es so aussehen, als ob das Problem der Bezeichnungsgewalt mit diesem Verzicht nur an die gewissermaßen nächsttieferliegende Instanz – jene der Gedichte selbst – herunterdelegiert würde. Daran ist richtig, dass das Problem auf der Ebene der Gedichte nicht schon als gelöst gelten kann, sondern dort erneut auftritt.⁸² Allerdings tritt es dort in jeweils spezifizierter Form auf und kann daher auf jeweils individuelle Weise angegangen werden, im Schreiben ebenso wie im Lesen, immer wieder von Neuem. Geht man hier wiederum auf die von Benveniste festgehaltene Einsicht zurück, dass der Aussageakt (»l'énonciation«) jedes Mal – also wohl auch im Lesen – einzigartig ist (»chaque fois unique«), so wird man in dieser Einzigartigkeit immerhin eine Chance erblicken können. Celan ging seinerseits für die »Bilder« des Gedichts zumindest dem »Anspruch« nach davon aus, dass sie

82 Celan spricht nicht ohne Grund von der »Ubiquität« der »Kunst«: »Die Kunst – ach, die Kunst: sie besitzt, neben ihrer Verwandlungsfähigkeit, auch die Gabe der Ubiquität«. GW 3, 190.

das »einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende« seien.⁸³

Man mag sich nun fragen, wie dieser Anspruch (Celans) oder die schlichte Feststellung (Benvenistes) von Einmaligkeit bzw. Einzigartigkeit mit der Wiederholbarkeit der Formen (d.h. sprachlicher Prägungen überhaupt) und ihrer Bezeichnungsgewalt zusammengeht, die je auf ihre Weise und mit Blick auf ihre Felder sowohl Celan als auch Benveniste betonen. Für Benveniste ist die Situation vergleichsweise einfach und auch kein (erkanntes) Problem, weil er – spezifiziert für ›Ich‹ und ›Du‹ – von leeren Formen (»formes ›vides«) ausgeht, die zwar eine innersprachliche Realität aufweisen, was aber nur heißt, dass sie als Formen vorgegeben sind, faktisch aber mit jeder *énonciation* von Neuem besetzt werden können. Für Celan hingegen ist Besetzbarkeit – nicht nur von ›Ich‹ und ›Du‹, wenn auch für sie in hervorgehobener Weise – sowohl innerhalb der Sprache als auch auf der Ebene dessen, was mit ihr adressiert werden kann, nicht einfach gegeben, sondern eine unselbstverständliche, ja utopische Annahme, weil die Bezeichnungsgewalt der Sprache immer schon am Werk ist. Celan geht davon aus, dass das in der Sprache Formulierte (Gesagte, Geschriebene, Bedeutende) ebenso wie das mit ihm Anvisierte (Angesprochene, Aufgerufene, Bedeutete) – dies- und jenseits von Subjekten – erst ›freigesetzt‹ werden muss, sofern es sich als ›besetzbar‹ erweisen soll. Eben diesen Prozess einer angestrebten »Freisetzung«⁸⁴ nennt Celan ›Dichtung‹.

Wie aber, noch einmal, soll eine derartige »Freisetzung« geschehen (können)? Celan selbst macht im *Meridian* darauf aufmerksam, dass der Anspruch auf eine solche »Freisetzung« im Grunde maßlos (›unerhört‹) ist. Ebenso sieht er ein, dass in diesem Zusammenhang die Rede »von *dem* Gedicht« irreführend ist:

Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich [...] 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!

83 GW 3, 199.

84 GW 3, 194.

Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchlosesten Gedicht [...] diesen unerhörten Anspruch.⁸⁵

Der unerhörte Anspruch, der auf das Moment der »Freisetzung« zielt, weist also auch vom *Meridian* her bereits zu den einzelnen Gedichten, zu »jedem wirklichen Gedicht« – und damit auf ein hochgradig diverses Feld. Lassen sich gleichwohl Grundzüge in der Art (der Kunst...) erkennen, *wie* diese Freisetzung im Einzelnen geschieht oder geschehen soll?

Möglich ist es zumindest, eine Aufmerksamkeit dafür zu gewinnen und auszubilden, wie Celan in den einzelnen Gedichten und der Arbeit an ihnen vorgeht, um den formulierten Anspruch umzusetzen. Lesend lässt sich über Celans Arbeit an einer Sprache der »Freisetzung« etwas in Erfahrung bringen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang zunächst, dass Celan in seinen Gedichten nicht einfach und nicht nur auf der Ebene von Aussagen (*énoncés* in einem strikten Sinne) arbeitet, sondern mit einer ganzen Palette von Äußerungen (*énonciations* in einem sehr weiten Sinne). Dazu gehören auch Fragen, Imperative, Nennungen, markierte Leerstellen – und eine ganze Reihe von Komplikationen, die sich damit verbinden lassen (das bereits erwähnte Hinarbeiten auf eine ›Dekonstruktion‹ *im* Akt der Nennung etwa). Diese Vielfalt eröffnet und provoziert auch dort, wo es nicht um direkte Du-Ansprachen geht, Möglichkeiten der Leserinnen- oder Leser-Involvierung, die ihrerseits als mögliche Momente einer Freisetzung bestimmt werden können: wenn Gedichte so geschrieben sind, dass ihre Lektüre Mittel an die Hand bekommt, das zu Lesende als (durchaus spezifisch) *besetzbar* zu lesen.

Der von Celan selbst gewählte Begriff des ›Anspruchs‹ ist an dieser Stelle weiterführend, weil er deutlich macht, dass es sich bei Gedichten um Sprachakte handelt (oder zumindest handeln *kann*), die mehr und anderes umfassen als Aussagen. ›Ansprüche‹ sowohl ethischer als auch theoretischer Art werden in den Gedichten Celans in oft erkennbarer und beschreibbarer Weise *mitformuliert*, am deutlichsten erkennbar (wiewohl nicht darauf beschränkt) in den ›Ansprachen‹, die auf ein ›Du‹ aus sind. Man

85 GW 3, 199.

kann mit Blick auf die durch Celans Gedichte provozierten *Lektüren* ihrer selbst von einer ›Zickzackbewegung‹ sprechen, die im entsprechenden Gedicht jeweils *zwischen* den nach außen hin geöffneten Ansprüchen und ihrer internen dialogischen Realisierung oder Konterkarierung verläuft. Das wäre dann wohl auch eine brauchbare Beschreibung dessen, was man im Umgang mit literarischen Texten insgesamt als *Close Reading* bezeichnen könnte oder sollte.⁸⁶ Vor allem aber wäre mit der provozierten, der immer wieder von Neuem und anders durchführbaren Zickzackbewegung auch eine Handhabe dafür gewonnen, den Akt der Freisetzung des Gesagten und Angesprochenen von seinen ansonsten (außerhalb eines Gedichtes oder eines sonstigen Textes) vorherrschenden Festlegungen im Einzelnen begreifbar werden zu lassen.

Spezifischer für Celan: Die Struktur derartiger Provokationen, die (womöglich) in der Lektüre zu solchen Freisetzungen führen (oder diese Freisetzungen in der Zuwendung zu anderem als Subjekten und ihren Lektüren ansteuern), kann man zumindest zu beschreiben versuchen. Zu diesen Provokationen gehören insgesamt die expliziten oder impliziten Du-Ansprachen und die damit verbundenen Ansprüche (die Ansprüche nicht nur, aber auch an die Lektüre sind). Diese Ansprüche lassen sich zwar nicht verallgemeinern (weil sie »in jedem wirklichen Gedicht« anders lauten), aber *dass* Celans Gedichte Ansprüche formulieren, und *wie* sie dies tun, kann im Einzelnen doch erkennbar (gemacht) werden: durch Lektüre.

Mit dem Stichwort ›Lektüre‹ ist zugleich gesagt, dass Celans Gedichte prinzipiell in Schriftform vorliegen. Zwar gibt es eine Reihe von Tonaufnahmen, in denen Celan Gedichte liest – aber dieses (Vor-)Lesen beruht doch ebenfalls auf Schrift, es handelt sich jedenfalls nicht um ein mündliches Extemporieren. Die Schrift ist dabei nicht bloßes Aufzeichnungsmedium, Stellvertreterin der lebendigen Stimme, sondern der ›Rest‹, also das ›Bleibende‹

86 Diese Überlegungen sind Gegenstand eines geplanten Forschungsvorhabens zum *Close Reading*, auf das hier nur hingewiesen werden kann. Von besonderem Interesse sind dabei die praxeologischen Dimensionen dieser oftmals ja nur als Behauptung, als Gerücht oder als Vorwurf ›gemeinten‹ Lesetechnik sowie die (möglichen) theoretischen Offerten, die sich aus einer entsprechenden Analyse gewinnen lassen. Eine solche Analyse wird, nicht zum ersten Mal, auch eine Kritik am Modell des hermeneutischen Zirkels befördern können.

und ›Übrigbleibende‹ – in Celans Worten: »Singbarer Rest«⁸⁷ – einer Auseinandersetzung, die in und mit der Schrift weiterhin eine Zukunft hat.⁸⁸ Dabei erinnert die Schrift diese Zukunft andauernd an die materiellen, die spezifischen sprach- und wortkörperlichen Korrelate und ihre (in Celans Gedichten so häufigen) anorganischen, inhumanen, bewusstlosen Begleitelemente, auf die sie stets zurückverwiesen bleibt.

Die Schrift ist zugleich Ermöglichungsbedingung von Dichtung und – mit Blick auf etwaige Erwartungen *in puncto* Verständlichkeit – ihr Störfaktor. Schrift prägt entsprechend auch alle Formen der Du-Ansprache in Celans Gedichten. Ebenso prägt sie die expliziten und impliziten Formen der Ich-Ansage. »Wechselseitige Besetzbarkeit«, so nannte Celan, wie bereits zitiert, die »doppelte Vakanz«, die sich in oder ausgehend von der Schriftform der einzelnen Gedichte artikulieren können sollte.⁸⁹ Diese Vakanz ist prinzipiell keine absolute, sondern sie ist begleitet von jenen Ansprüchen und ebenso von den ja nicht zu negierenden Festlegungen, die jede Form der Artikulation von Sprache *nolens volens* mit sich bringt. Die Frage lautet daher, wie *inmitten* dieser Festlegungen derartige Vakanz geschaffen, provoziert, ins Spiel gebracht werden können – und was sich danach damit anfangen lässt.

87 GW 2, 36.

88 Hier zeichnet sich eine offenkundige Nähe zwischen Celans und Derridas Auseinandersetzung mit Schrift (*écriture*) ab. Es erstaunt deshalb auch nicht, dass es zwischen Derrida und Celan, die ab 1964 gleichzeitig an der École Normale Supérieure (ENS) in Paris unterrichteten, zu einem *gegenseitigen* Interesse durch Lektüre kam. Da Derrida (zehn Jahre jünger als Celan) erst Ende der 1960er-Jahre mit seinen Publikationen bekannt wird, beschränkt sich Celans Auseinandersetzung selbstredend auf die letzten Lebensjahre (bis 1970), während umgekehrt Derrida bis zu seinem Lebensende (2004) immer wieder auf Celan zurückkommt, am prominentesten im Buch *Schibboleth* von 1986 (weitere wichtige Celan-Texte von Derrida sind – allerdings in englischer Übersetzung – versammelt in: Derrida, *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*). Von Celans Derrida-Lektüren wiederum ist insbesondere die Beschäftigung mit der Aufsatzsammlung *L'écriture et la différence* (1967) zu erwähnen (mit Anstreichungen Celans etwa im Aufsatz »Freud et la scène de l'écriture«). Die Spuren dieser gegenseitigen Lektüren und Zuwendungen habe ich in knapper Form aufgearbeitet in: Zanetti, »Mohn und Gedächtnis. Weiter(ge)denken nach Paul Celan und Jacques Derrida«, bes. 171–175. Eine Liste mit den Derrida-Büchern und -Aufsätzen (sowie mit den Anstreichungen, Widmungen etc.) in Celans Bibliothek findet sich in: *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek*, 480–484.

89 *Meridian*, TCA, [Nr. 448] 135 (bzw. *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 35).

Die Schriftform erweist sich in diesem Zusammenhang insbesondere mit Blick auf das explizite oder implizite ›Ich‹ in Celans Gedichten als aufschlussreich. Folgt man Benvenistes frühem Aufsatz »Structure des relations de personne dans le verbe« von 1946, dann ist das ›Ich‹ in der Sprache grundsätzlich und im Unterschied zum ›Du‹ *innerhalb* der Aussage (»*intérieur à l'énoncé et extérieur à tu*«). Geht man mit Benveniste über dessen eigene frühe Schriften hinaus und erweitert den Begriff der Aussage (*énoncé*) nicht nur um den eines Aussageaktes (*énonciation*), sondern um den eines alle möglichen sprachlichen Äußerungen umfassenden Äußerungsaktes (inklusive Fragen, Imperative etc.), dann wird an der Schriftform im Speziellen allerdings evident, dass der darin liegende ›Akt‹ durch die Schrift selbst *aufgehoben* – im mehrfachen Sinne des Negierten und des Bewahrten (und vielleicht auch des Erhöhten) – ist.

Das hat Konsequenzen fürs ›Ich‹: Zwar macht bereits (fast) jedes Schauspiel deutlich, dass das Ich-Sagen sich auch im Mündlichen als eine Fiktion herausstellen kann. Die prekäre Verbindung des (sprachlichen) ›Ichs‹ zu seinem Sprecher oder seiner Sprecherin ist im Bereich der Schrift jedoch – aufgrund der Aufhebung des Aktcharakters, die an der Referenzorientierung einer wie auch immer weit gefassten *énonciation* nicht spurlos vorbeigehen kann – viel offenkundiger. Das explizite oder implizite ›Ich‹ innerhalb eines Äußerungsaktes ist im Bereich der Schrift zunächst einmal (aufgrund der Aufhebung) ein *potentielles* ›Ich‹. Dieses potentielle ›Ich‹ ist nicht weniger potentiell als das ›Du‹, das im Medium der Schrift (etwa eines Briefes) angesprochen sein kann.⁹⁰ Der Unterschied besteht nur darin, dass im einen Fall eine mögliche Sprecher- oder Sprecherinnenposition, im anderen Fall eine mögliche Destination das Gesagten markiert ist, wobei beide Positionen selbstredend durch zusätzliche Bestimmungen (Attribute, Namen u.a.) präzisiert oder definiert sein können.

Diese zusätzlichen Bestimmungen sind für eine Lektüre von Celans Gedichten elementar. Sie sind es schon deshalb, weil die beiden Pronomen oder ihre impliziten Korrelate – von wo aus und wohin wird etwas gesagt? – ja nie alleine vorkommen, sondern

90 Vgl. Anm. 19.

immer nur im Verbund mit anderen Wörtern. Diese legen zumindest teilweise fest, wer oder was im Kontext eines Gedichtes überhaupt als ›Du‹ oder ›Ich‹ infrage kommt. Zumindest teilweise: Die Einschränkung ist wichtig, denn sie macht deutlich, dass in dem, was Celan als Konstitution des Angesprochenen im »Gespräch« des Gedichts beschreibt (»im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene«),⁹¹ jene »Besetzbarkeit« nicht nur, aber auch von ›Du‹ und ›Ich‹ gewahrt bleiben (oder eigens erzeugt werden) können muss, wenn es sich dabei um ein Gedicht handeln soll, das sich seinerseits als »besetzbar« erweist (»doppelte Vakanz«).

An anderer Stelle hält Celan fest, dass das Gedicht – also: jedes einzelne Gedicht – im Zustand der Schrift »nicht aktuell, sondern »aktualisierbar« sei.⁹² Und er präzisiert weiter: »Das ist, auch zeitlich, die »Besetzbarkeit« des Gedichts.«⁹³ In der publizierten *Meridian*-Rede schließlich (ebenso wie in den von Celan geschriebenen Gedichten) ist die Situation komplizierter, weil »Besetzbarkeit«, wie bereits dargelegt, nicht einfach vorausgesetzt werden kann, sondern seinerseits ein Desiderat bleibt oder bleiben sollte: zumindest teilweise. Celans Hoffnung, die er mit seinem Entwurf von »Dichtung verbindet«, besteht darin, schreibend eine »[w]echselseitige Besetzbarkeit«, eine »doppelte Vakanz«⁹⁴ zugänglich zu machen oder zu schaffen: durch »Freisetzung«.⁹⁵

Eine solche »Freisetzung« kann mit der »Freilegung – Entdeckung – des Abgrunds zwischen Zeichen und Bezeichnetem«⁹⁶ beginnen, wie Celan in einer weiteren *Meridian*-Notiz schreibt. »Freisetzung« impliziert aber nicht nur das Freiräumen von etwas, sondern auch die (befreite) Setzung, die These, die Platzierung (von Worten und Ansprüchen) und im Weiteren wohl auch den Weg und die Bewegung zwischen diesen Setzungen und den damit verbundenen Ansprüchen. All dies lässt sich in der Zickzack-

91 GW 3, 198.

92 *Mikrolithen sind*s, [Nr. 266] 151 (bzw. *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 34). Es handelt sich um die in ihrem Schlussteil (zum »Du [...] auf dem Weg zu diesem Du«) bereits zitierte Notiz vom 22. August 1959 aus dem Konvolut »Von der Dunkelheit des Dichterischen«.

93 Ebd.

94 *Meridian*, TCA, [Nr. 448] 135 (bzw. *Prosa II, Materialien zu Band 15. Prosa im Nachlass*, BCA 16, 35).

95 GW 3, 194.

96 *Meridian*, TCA, [Nr. 158] 93.

bewegung zwischen den in den einzelnen Gedichten formulierten Ansprüchen und ihren dialogischen Realisierungen und Konterkarierungen – bestenfalls – nachvollziehen.

Das Lesen von Celans Gedichten bedeutet demnach, in den Spielraum der erkennbaren Ansprüche *und* ihrer Korrelate, der vorliegenden Bestimmungen *und* ihrer Aussetzungen, der Konstitutionen *und* ihrer Dekonstitutionen, des Gesagten *und* des damit gegebenenfalls aufgerufenen Ungesagten, der stummen, unleben-digen Lebenszeichen (Schrift) *und* ihres möglichen stimmhaften Nachlebens (Nachlesens), der Dialoge zwischen Ich und Du – und zwischen ›Ich‹ und mir und ›Du‹ und Dir und somit auch zwischen uns – einzutreten: »Gedichte sind Durchgänge: A toi de passer, Vie!«⁹⁷

97 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 19] 23 (Notiz aus der Entstehungszeit des Bandes *Sprachgitter*, 26. Oktober 1957).

lidlos

Was passiert, wenn ein Gedicht seinem impliziten oder expliziten Du sagt, was ihm oder ihr lesend, vielleicht, gerade widerfährt?¹ Wird dieses Du – werden wir, werde ich, wirst Du – die Ansage des Gedichts ernstnehmen? Oder zumindest wahrnehmen, dass da etwas Eigenartiges, Dialogisches, geschieht? Eine mögliche (wissenschaftliche?) Lektürehaltung wird immer darauf hinauslaufen *können, das angesprochene Du auf jemand oder etwas* anderes als auf mich, Dich, uns (oder Elemente im Text selbst) zu beziehen: jemand oder etwas mit einer gewissen Entfernung zum unmittelbar vorliegenden Text und der jeweiligen Lektüresituation. Das kann (im Sinne einer auktorialen Selbstansprache) der Autor oder die Autorin sein, sonst ein(e) angesprochene(r) Tote(r) oder Untote(r) – *irgendein* Du, das vom Text her als (s)ein Gegenüber infrage kommt, ohne dass es – jeweils jetzt, hier – als seinerseits lesendes und in diesem Sinne mitsprechendes, womöglich auch widersprechendes Du in Betracht gezogen werden müsste.²

Doch um welchen Preis wollte man eine derart exklusive Zuordnung wählen? Warum sollte es im Bereich der Literatur, zumal in geschriebener Form, ein ganz und gar exklusives Du überhaupt geben? Was wäre der Sinn einer solchen Exklusion? Das Gedicht »Ölig« aus dem Band *Fadensonnen* (1968) sagt »dir«, was passieren kann, wenn es gelesen wird.

1 Dieses Kapitel gibt eine erheblich erweiterte Version des Hauptteils eines Vortrags wieder, den ich am 12. November 2019 an der Hebräischen Universität Jerusalem gehalten habe. Zum Kontext des Vortrags vgl. Anm. 1 des vorangegangenen Kapitels (»Du und Ich«). Die Grundüberlegungen zum Gedicht »Ölig« gehen auf meine Lizentiatsarbeit aus dem Jahr 1998 an der Universität Basel zurück.

2 Gisela Dischner berichtet von einem Gespräch mit Celan im März 1964 über das Du in den Gedichten Gottfried Benns und darüber, dass dieses Du – wie Celan anscheinend »zugeben« musste – bei Benn in »ähnlichem Kontext« wie bei ihm (der sich ja in der *Bremer Rede* sowie im *Meridian* gerade *gegen* die von Benn verfochtene Monologik wandte) vorkam: »oft als Ansprache an das eigene lyrische Ich oder als Beschwörung einer Geliebten.« Zitiert nach Celan/Dischner, »*Wie aus weiter Ferne zu Dir*«, 129. Das Problem am erwähnten »Kontext« ist allerdings, dass dieser in einem Gedicht nicht fest ist, sondern sich prinzipiell ändert, sobald das Gedicht aus der »Mitwisserschaft« des Autors entlassen wird (mit entsprechenden Konsequenzen fürs Du). Vgl. hierzu die Ausführungen im Kapitel »antibiographisch«.

ÖLIG still
schwimmt dir die Würfel-Eins
zwischen Braue und Braue,
hält hier
inne, lidlos,
schaut mit.³

Was geht hier vor? Was bewegt sich hier, still, und hält dann, lidlos, inne? Geschildert wird in diesem Gedicht eine Situation, die sich am Ende als Blicksituation herausstellt. Mit dem Pronomen der zweiten Person im Dativ – »dir« – wird allerdings deutlich, dass diese Situation nicht nur geschildert wird, sondern auch eine merkwürdige dialogische Qualität aufweist: Zwischen dem Gedicht und seinem Du, zwischen dem implizit mitaufgerufenen Ich und seinem Gegenüber – und all dem, was noch hinzukommen kann – *öffnet* sich ein Raum, ein Zwischenraum. In diesem Zwischenraum wiederum zeichnet sich eine Bewegung ab. Deren Struktur ergibt sich aus der Abfolge dreier Verben: schwimmen, halten, schauen. Alle drei Verben weisen eine adverbiale oder präpositionale Ergänzung auf: (still) schwimmen, (inne) halten, (mit) schauen. Zudem gibt es ein deiktisches Signal, das den Raum, um den es geht, an einer bestimmten Stelle charakterisiert: das Wort »hier«. Für dieses »hier« – zerstreut zwar über die Orte seiner möglichen Reproduzierbarkeit, seiner Wiederholung durch Druck oder elektronische Distribution sowie durch Lektüre, aber doch platziert im Kontext des jeweils erscheinenden Gedichts »Ölig« – gilt eine vergleichbare Besetzbarkeit wie für das Pronomen »du« (oder »ich«). Denn zwar ist »hier« im semantischen Binnenraum des Gedichts zurückverwiesen auf einen Ort »zwischen Braue und Braue«, zugleich aber ist »hier« jeweils da, wo jemand, im Blick auf das Gedicht, »hier« sagen, auf das Wort »hier« zeigen oder sich durch dieses Wort an seinem jeweiligen Ort bestimmt sehen kann.

Das Satzsubjekt in diesem Gedicht hingegen ist weder ein bestimmtes Ich noch ein schon vorhandenes Du oder ein bereits festgelegter Ort, sondern die in der zweiten Zeile genannte »Würfel-Eins«. Ihr gegenüber erscheint nicht nur das Du des Gedichts

3 GW 2, 194. Die überlieferten Manuskripte tragen das Datum »30. 4. 67«.

in eine passive Funktion versetzt (»schwimmt dir«). Auch das zwar nicht genannte, aber latent doch involvierte Ich ist aktiv höchstens in dem Sinne, *dass* da ein Gedicht ist, *dass* da etwas steht, *dass* da Sprache stattfindet und *dass* dieses Stattfinden von einer bestimmten Situation eben ausgeht, indem es sie skizziert.

Wie man sich *lesend* in diese Situation hineinversetzt sehen möchte, ist allerdings höchst unvorherbestimmt: Lasse ich mich vom Gedicht als Du ansprechen und trete entsprechend an die Stelle dieses Du? Oder spreche ich das Gedicht lesend so, dass das aufgerufene Du mir als ein Gegenüber erscheint? Oder versuche ich, Abstand zu nehmen von beiden Möglichkeiten (die aber als Möglichkeiten unbedingt ihr Recht haben), und begnüge mich damit zu beschreiben, dass da etwas Eigenartiges passiert in diesem Gedicht – dass die Positionen sich auf unterschiedliche Weisen als besetzbar erweisen? Die Entscheidung darüber, in welche Richtung jemand bei seiner Lektüre gehen möchte, ist vom Gedicht nicht bereits vorherbestimmt, *kann* nicht vorherbestimmt sein, weil es andernfalls kein Gedicht wäre, sondern eine Verfügung oder Anordnung, in der keine Freiheitsgrade in der Lektüre vorgesehen sind.

Im Folgenden soll der Akzent vor allem auf diejenigen Deutungsmöglichkeiten gelegt werden, die das Gedicht von sich aus entwirft, skizziert, andeutet, umspielt, involviert, festhält. Dazu zunächst dies: Das Gedicht enthält in ganz unterschiedlichen Hinsichten Anspielungen. Und mit dem Wort ›Anspielung‹ ist bereits gesagt: Es eröffnet *mögliche* Verbindungen. Aber darüber, *ob* diese Verbindungen – von einer Leserin oder einem Leser zum Beispiel – realisiert werden, und *wie*, kann die Anspielung so wenig befinden, wie das Gedicht über die Antwort des von ihm adressierten Gegenübers bestimmen kann. Denn andernfalls wäre die Anspielung keine Anspielung, sondern Tatsache.

Im Falle der »Würfel-Eins« wird man daran denken können, dass die Zahlen auf einem Würfel, wenn sie in Punkten vorliegen, auch ›Augen‹ genannt werden: ›Würfelaugen‹. Und bringt man das nicht gesagte, aber als Möglichkeit mit aufgerufene Wort ›Auge‹ ins Spiel, das durch die Worte des Gedichtes immerhin initiiert wird, erschließt sich ein bestimmter Sinn: Dieser ergibt sich hier zum einen durch das vom Wortkompositum »Würfel-Eins« indirekt aufgerufene Sehorgan (Auge), zum anderen dadurch, dass man

mit den beiden genannten Brauen das Bild eines Gesichtes angedeutet bekommt, von dem ausgehend dann wiederum das Auge – obschon merkwürdig beweglich in der Mitte der beiden Brauen situiert – eine zusätzliche Motivation gewinnt. Diese Motivation (zum Auge, einem beweglichen und auch insofern motivierten Auge) wird in den letzten beiden Zeilen mit dem Adjektiv »lidlos« und dem Verb »schauen« bzw. »mitschauen« noch weiter bekräftigt.

Das Auge wird man zudem als *nicht* gesagtes, aber *mitgemeintes* Wort erkennen können, wenn man im Bild des ölig und still Schwimmenden ein »Suppenauge« oder ein »Fettauge« ausmacht: ein Auge also, das tatsächlich schwimmt – und still ist. So still auch hier im Gedicht, dass man die Anspielung fast nicht versteht, wenn sich im Gedicht kein Netz aufspannte zwischen dem nicht nur, was gesagt wird, sondern zwischen dem auch, was *nicht* gesagt und doch, sehr eigenartig, eingeräumt ist. Berücksichtigt man außerdem die für Celan alltägliche französische Sprachumgebung, in der das Gedicht geschrieben wurde, so mag man im Titelwort des Gedichts – im vergleichsweise seltenen »Ölig« – auch noch das französische Wort für Auge – *œil* – mithören.⁴

Ein Auge also spukt in diesem Gedicht, ohne dass es direkt benannt würde, herum, ein Auge, von dem das Gedicht zudem sagt, dass es »hier« innehält und dann mitschaut.⁵ Hier! Das kann zunächst zurückbezogen werden auf die andere Ortsangabe »zwischen Braue und Braue«. Aber weil »hier« – »hält hier« – sachlich und von der Zeile her von den beiden Brauen *abgesetzt* ist und die nach- oder vorgezeichnete Bewegung *schwimmend* ist, dürfte »hier« doch zunächst den Ort bezeichnen, an dem das ebenso bewegliche wie verborgene Auge sich nun *neu* eingefunden hat, um innezuhalten: »hier« eben, vielleicht schon neben den Brauen, vielleicht genau hier beim Wort »hier« – hier im Gedicht. Hier »schaut« das im Gedicht nicht genannte, nur angedeutete Auge, das stumme und

4 Diesen Hinweis verdanke ich Thomas Schestag, der mir dieses *œil* im Wort »Ölig« vor rund zwanzig Jahren, in Frankfurt am Main, einmal ins Ohr gesetzt hat: Hört man es einmal mit, kriegt man es kaum mehr los.

5 Das Wort »Auge« ist in den unterschiedlichen Flexionsformen das häufigste Substantiv in Celans Dichtung, vor allem im frühen und mittleren Werk kommt es außerordentlich häufig vor (vgl. Nielsen/Pors, *Index zur Lyrik Paul Celans*, 11–12). Umso mehr fällt hier, in diesem späten Gedicht, dessen merkwürdige Art von Abwesenheit bzw. indirekter Anwesenheit auf.

stille Auge, »mit« – sagt das Gedicht. Hier, das ist demnach auch hier auf dem Blatt oder Bildschirm, hier bei uns, hier bei allen, die dieses Gedicht und in ihm das Wort »hier« lesen, wobei »hier« von »dir« durchaus – schwimmend – losgelöst erscheint.

Lesen wir das Gedicht so, dann haben wir es mit einem Text zu tun, der neben unserem eigenen Blick – aber was genau wäre das Eigene an einem solchen Blick? – einen *mitaufgerufenen* Blick eines anderen, eines Auges, das *nicht* unseres ist, anzeigt. Auch (und gerade) wenn wir uns selbst als das im Gedicht angesprochene Du begreifen wollten, müssten wir einsehen, dass wir als dieses Du nicht alleine wären: Denn das angedeutete Auge, seinerseits mit dem Du nicht identisch, schaut »mit«, kommt also zu einem Geschehen hinzu, das nicht nur durchs Du allein bestimmt wird. Egal, von woher wir in das Gedicht einsteigen, die darin skizzierten Positionen sind zwar unterschiedlich besetzbar, aber nie ist man alleine, nie ist jemand oder etwas nur für sich da, in diesem Gedicht, »hier«.

Die »Würfel-Eins« mag, mit dem Bild des Würfels, an den Zufall erinnern, an Mallarmé oder Nietzsche,⁶ die Schöpfung einer Welt, wobei die Eins auch schon die Frage nach der Zwei aufwirft, der Fortsetzung und dem Anderen des Einen. Allerdings geht es im »hier« des Gedichts nicht um einen Würfelwurf: Die geschilderte Bewegung ist viel langsamer, sie hält sich, wie der lesende Blick im Verweilen rund um das Wort »hier«, in der entworfenen Situation auf, bleibt beinahe regungslos. Entscheidend ist am Ende das mehr als Geschehen denn als Vorgang protokollierte ›Mitschauen‹.⁷ Auf dieses Mitschauen läuft die Bewegung der »Würfel-Eins« mit ihrem impliziten Auge zu.

Die Präposition »mit« bildet das letzte Wort, die letzte Silbe des Gedichts. Sie erinnert an das ›Mitsprechen‹ des Anderen und seiner Zeit im *Meridian* und in der *Bremer Rede*, außerdem an die

6 Vgl. Mallarmé, »Un coup de dés jamais n'abolira le hasard«, sowie Nietzsche, »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, 882: »Innerhalb dieses Würfelspiels der Begriffe heisst aber ›Wahrheit‹ – [...]; genau seine Augen zu zählen [...]«

7 Der Akzent, der hier auf dem Schauen liegt, ruft die Differenz in Erinnerung, die Celan im Gedicht »Engführung« aus dem Band *Sprachgitter* (1959) zwischen Lesen und Schauen (und Gehen) vornimmt: »Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!« GW 1, 197.

Überdetermination der Präposition »mit« in den Überlegungen Walter Benjamins zur Mitteilbarkeit der Sprache.⁸ Doch wer oder was schaut hier nun, folgt man dem Gedicht, »mit«?

Die mit der »Würfel-Eins« indirekt aufgerufene Vorstellung eines Auges – eines einzigen und nicht von zweien – wird man zunächst vielleicht, angeregt auch durch die Wendung »zwischen Braue und Braue«, mit dem Auge eines Zyklopen in Verbindung bringen wollen.⁹ Spätestens beim Adjektiv »lidlos« wird jedoch deutlich, dass hier eine andere Tradition aufgerufen ist. In den monotheistischen Religionen gibt es die Vorstellung vom Auge Gottes oder vom Auge der Vorsehung: Mit diesem Auge wacht Gott über die Menschen – über Gut und Böse.¹⁰

Während das Auge Gottes aber in den meisten religiösen Darstellungen (oft in einem Dreieck) *über* den Menschen steht und von oben auf sie blickt, ist das als »lidlos« charakterisierte (implizite) Auge in Celans Gedicht »hier«: mitten unter uns, schwimmend, still, mitschauend. Allerdings ist das Auge weder sichtbar noch ist es überhaupt genannt, es ist nur angedeutet, indirekt aufgerufen, indiziert: Es ist ein Nicht- und Niemandsaug. Es ist ein Auge, das wie das hebräische Wort fürs »Auge« (אֵינַי – 'ayin) in seiner annähernden Homonymie zum »Nichts« (אֵינִי – 'ayin)¹¹ eine erkenn-

8 Vgl. Benjamin, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, 154–157, sowie insgesamt zum Überschuss des Sagens »mit« dem Gesagten: Hamacher, *Mit ohne Mit* (darin insbesondere den Beitrag »Ou, séance, touche de Nancy, ici«). Zum Mitsprechen – der Zeit sowie der Klage – bei Celan vgl. zudem den Anfang des Kapitels »Du und Ich« sowie den Schluss des Kapitels »Lanzentraum«.

9 Gut belegt ist, dass Celan die berühmte Stelle in der *Odyssee* kannte, an der Odysseus den Zyklopen Polyphem durch ein Wortspiel überlistet: Celan streicht sich in seinem (im Literaturarchiv Marbach einsehbaren) Exemplar – sogar datiert: am 27. März 1966 – die Stelle zum »Niemand« (Οὐτις) an, als den Odysseus sich, mit seinem eigenen Namen spielend, ausgibt (Homer, *Die Odyssee*, 118). Die durch »Niemand« herbeigeführte Täuschung Polyphems zielt allerdings gerade auf eine Zerstörung der zyklopischen Sehfähigkeit ab.

10 Vgl. Sprüche 15, 3: »Die Augen des HERRN sind an jedem Ort und schauen auf Böse und auf Gute.« *Die Bibel*, AT, 807. Die Singularisierung dieser Augen zu *einem* Auge ist in den unterschiedlichen religiösen Traditionen weitverbreitet (so bereits in Esra 5, 5: »Aber das Auge ihres Gottes war über den Ältesten der Juden«, ebd., 590). Sie folgt der rhetorischen Figur des *pars pro toto*, wobei das Auge (oder die Augen) metonymisch zugleich für Gott steht (oder stehen).

11 Vgl. hierzu Reichert, »Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans«, 167, sowie ebd., 156: »Daß Paul Celan hebräisch konnte, ist unumstritten.« Prominent ist die Verbindung von »Auge« und »Nichts« im Gedicht »Mandorla« (GW 1, 244) aus dem

bare Beziehung zum Bereich der Abwesenheit, des Unsichtbaren und (wie der Gottesname in der jüdischen Tradition) Unaussprechlichen unterhält.

In dieser indirekten, verborgenen Dimension trifft sich dieses lidlose Nicht- und Niemandsaug in Celans Gedicht mit einer bestimmten Konzeption Gottes, die in der christlichen Tradition unter dem Terminus *Deus absconditus* bekannt geworden ist und in den mystischen Schriften der jüdischen, islamischen und christlichen Tradition noch weitere, ganz unterschiedliche Ausprägungen erhalten hat.¹² In der wichtigsten Schrift der Kabbala, dem *Sohar* vom Ende des 13. Jahrhunderts, findet sich die Charakterisierung Gottes als »Hüter Israels«, der »nicht schläft noch schlummert«. Seine »Augen der Vorsehung«, schreibt Gershom Scholem in seiner Studie *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* von 1962, »haben keine Lider« und seien also immer »offen«.¹³

Celan kannte Scholems Studie. Ja, mehr noch: Am Rande der gerade zitierten Stelle notierte er in seinem Exemplar des Buches die Wortfolge »der Lidlose« – und darunter die Abkürzung »-i-«.¹⁴

Band *Die Niemandrose* (1963). In diesen Kontext gehören wiederum einige Notizen zum *Meridian*. Vgl. *Meridian*, TCA, [Nr. 144] 91 (»Aug-in-Aug mit dem Nichts«), [Nr. 398–400] 128, [Nr. 467] 138 (zum »Ethos des Auges«), [Nr. 824] 195. Bei seiner Scholem-Lektüre im Jahr 1967 trifft Celan auf den Satz »Der Gerechte steht im Nichts« (Scholem, *Von der mystischen Gestalt*, 128), den er unterstreicht und selbst mit einem Rückverweis auf sein früheres »Mandorla«-Gedicht versieht (mit einem Wechsel von »Dein« zu »Sein«): »Sein Aug, dem Nichts stehts entgegen«. In »Ölig« steht das (ungenannte) Auge allerdings nicht dem Nichts »entgegen«, sondern es ist darin eingelassen. Eine weitere Korrespondenz zwischen Auge und Nichts ist im Vokabular der Druckersprache belegt. Dort bezeichnet das »Auge« die Buchstabenvertiefung in der Matrize: ein genau umgrenztes »Nichts« – eine Leerstelle. Vgl. *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*, 47 (Eintrag »Auge«).

12 Zu untersuchen wären die etwaigen Verbindungen, die sich von hier aus zu der im Hinduismus verbreiteten Vorstellung eines »Dritten Auges« ergibt, das sich genau zwischen den Brauen befindet (»Stirnchakra«): »Hier können innere Bilder und Visionen empfangen, »gesehen« sowie durch Vorstellungskraft erzeugt, gesendet werden.« Bernhard bin Saif u.a., *Tibetische Medizin für den Westen*, 55.

13 Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, 42. Die Passage lautet im Kontext: »Diese höchste mystische Gestalt der Gottheit [...] ist [...] als ein Greis geschildert, weißhaarig, in sich ausgeglichen und besonnen, und schlaflos. Seine Augen haben keine Lider, da »der Hüter Israels nicht schläft noch schlummert« und die »Augen seiner Vorsehung« immer offen sind. Der Körper, der zum weißen Haupt gehört, wird indirekt vorausgesetzt, aber nicht beschrieben.«

14 Vgl. Celan, *Fadensonnen*, BCA 8.2, 189. Mit der Abkürzung »-i-« pflegte Celan Ideen zu bezeichnen, die er in seinen gesonderten »-i-«-Heften ausformulierte.

Celan erhielt das Buch am 23. April 1967 von Siegfried Unseld.¹⁵ Exakt eine Woche später, am 30. April 1967, findet das Gedicht »Ölig« seinen Weg aufs Papier.¹⁶

Der Verweis des Gedichtes auf die Stelle in Scholems Buch mit dem lidlosen »Hüter Israels« macht auf eine theologische Dimension aufmerksam, für die sich allerdings – mit Blick auf Celans Gedicht – die Frage stellt, wie sie beschaffen und wie sie zu beschreiben ist. Diese Dimension gewinnt zusätzlich an Relevanz, wenn man in der Nennung des Würfels einen Verweis auf die *Tefillin* erblickt, die Gebetsriemen mit den würfelförmigen lederen Gebetskapseln,¹⁷ wie sie von orthodoxen Juden beim täglichen Gebet Verwendung finden: Die eine der beiden Kapseln, die auf Pergament geschriebene Stellen aus der Thora enthalten, wird mit den Riemen am Arm befestigt, die andere vorne an der Stirn. So wird die im fünften Buch Mose festgehaltene Aufforderung Gottes befolgt – jene Aufforderung also, die im Kern darin besteht, dass die im Gebet *Schma Jisrael* (שמע ישראל) »Höre Israel« gesagten Worte (ihrerseits verborgen aufbewahrt in den würfelförmigen Kapseln) befolgt werden sollen: »Und du sollst sie [die Worte Gottes] als Zeichen auf deine Hand binden, sie sollen als Merkzeichen zwischen deinen Augen sein [...]« (5. Mose 6, 8).¹⁸ Rosenzweig und Buber übersetzen: »knote sie [die Worte Gottes] zu einem Zeichen an deine Hand, sie seien zu Gebind zwischen deinen Augen«.¹⁹

Die mit dem Einsatz der Gebetskapseln und ihren Riemen bekräftigte ständige Erinnerung an den Bund, das Band, das »Gebind« mit Gott und seinen Worten ist in Celans Gedicht jedoch gerade – falls man es überhaupt erkennen mag – *nicht* offensichtlich. Diese Erinnerung ist, wenn es sie denn gibt, nur möglich,

15 Das Exemplar in Celans Bibliothek enthält den Vermerk: »Paris 23. 4. 1967 / von Dr. Unseld«.

16 Vgl. Celan, *Fadensonnen*, BCA 8.2, 188, und *Fadensonnen*, TCA, 156. Barbara Wiedemann hält in der *Kommentierten Gesamtausgabe* (778) bzw. in der *Neuen Kommentierten Gesamtausgabe* (946) fest, dass Celan (versehen mit Datum) Scholems Buch *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* fünf Tage vor der ersten Niederschrift von »Ölig« liest. Die Arbeit an »Ölig« fällt insgesamt in die Zeit von Celans Behandlung in der Klinik Sainte-Anne. Vgl. hierzu Anm. 3 im Kapitel »anredsam«.

17 Der Hinweis auf die Tefillin findet sich bereits in: Werner, »Aschenbildwahr«, 161. Den Assoziationen zum Gedicht als einer Art vorweggenommener Reflexion auf Celans Suizid in der Seine (»schwimmt«) wird hier jedoch nicht gefolgt.

18 *Die Bibel*, AT, 228.

19 *Die Schrift*, Bd. 1 (*Die fünf Bücher der Weisung*), 494.

wenn sie in der Lektüre freigelegt wird. Doch was dabei freigelegt wird, ist kein positiver Befund, sondern es sind die Spuren einer Abwesenheit. Kehrt man zu Scholem zurück, dann ist es allerdings gerade die Abwesenheit, durch die wiederum Gott in seinem grundlegendsten Prinzip gekennzeichnet ist. Die Abwesenheit gilt an erster Stelle für seinen Körper: Vom »Körper« des »Alten« heißt es bei Scholem mit Blick auf die zitierte Stelle im *Sohar*, er werde »indirekt vorausgesetzt, aber nicht beschrieben«. ²⁰ Genau auf diese Weise, könnte man sagen, werden das ›Auge‹ – als Wortkörper und als Vorstellung – und vielleicht auch das Bild von der würfelförmigen Gebetskapsel in Celans Gedicht »indirekt vorausgesetzt, aber nicht beschrieben«. Im *Sohar* steht außerdem, dass der »Heilige Alte« »ganz verborgen« sei. Auch hier ergibt sich eine Parallele zur spezifischen Verborgenheit der Anspielungen in Celans Gedicht in seiner sehr differenzierten, präzisen und zugleich eigenwilligen Form ›indirekter‹ Rede.

Die theologische Dimension ist in Celans Gedicht so weit getrieben, dass sie als zugleich vollkommen gegeben und ganz und gar abwesend interpretiert werden kann. Ganz und gar abwesend, weil mit der »Würfel-Eins« und allen anderen Worten vieles besagt sein kann, was nicht oder nicht direkt mit Gott in Verbindung zu stehen braucht. Allerdings sollte man auch nicht vergessen, dass keineswegs ausgemacht ist, was unter dem einen (oder nur einem) ›Gott‹ zu verstehen sein soll. Vollkommen gegeben wäre die theologische Dimension, wenn diese sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie in einem weiten Sinne das Verhältnis von Zeigen, Sich-Zeigen, Gestalt (also Offenbarung) und Abwesenheit, Entzug, Negativität (also Verbergung) betrifft. Für Scholem ist gerade letzteres Verhältnis das Entscheidende – und zugleich das Problematische am Begriff der Gestalt ²¹ (wenn man von der »mystischen Gestalt« Gottes, wie Scholem dies tut, sprechen möchte):

Wie problematisch diese tiefste Gestalt der Gottheit gerade als Gestalt war [...], zeigt sich daran, dass sie im selben Atem auch das Nichts

20 Scholem, *Von der mystischen Gestalt*, 42.

21 Celan selbst verwendete den Begriff der »Gestalt« außerordentlich oft, allerdings in einer sehr eigentümlichen Prägung, die sich *gegen* die traditionell holistischen Implikationen wendet. Vgl. hierzu ausführlich: Zanetti, »zeitoffen«, 73–114.

genannt werden konnte. Eine Gestalt, die das Nichts heißen kann, ist eben vom Gestaltlosen unnennbar durchwachsen.²²

Ähnliches wäre nun wiederum von dem zu behaupten, was in Celans Gedicht zugleich gesagt und nicht gesagt ist. Die Frage nach dem theologischen oder posttheologischen Gehalt, ja oder nein, verliert allerdings an Gewicht, wenn man in der Auseinandersetzung mit Celans Gedicht die Aufmerksamkeit auf die zuvor hervorgehobene Komponente des Mit-Seins, des Mit-Sprechens, des Mit-Schauens – und also, *vice versa*, des Nicht-allein-Seins, Nicht-allein-Sprechens und Nicht-allein-Schauens – legt.

Bereits in einer Reihe von Notizen zum *Meridian* (also rund sieben Jahre vor der Arbeit an »Ölig«) umkreist Celan diese Dimension der Mitbestimmung durch das ›Hinzutretende‹, wobei er dafür ebenfalls schon das Bild eines beweglichen Auges ins Spiel bringt:

Es wäre falsch, den Totalitätsanspruch des Gedichts als eine – mehr oder minder lückenlose – Zusammenschau zu sehen, vielmehr geht hier ein Auge – und damit meine ich nicht ein vom Menschen ablösbares und optisch perfektioniertes Organ – mit dem bisher Gesehenen zu den einzelnen Dingen – und mit ihnen weiter. Denn im Gedicht tritt ein jedes in ein Geschehen, ein Geschehen, das vom Hinzutretenden mitbestimmt wird.²³

Hier ist der Vorgang allerdings aus der Perspektive des Schreibens geschildert. So auch in der folgenden Notiz, die mit dem Adjektiv ›lidlos‹ zudem eine Fährte zum (viel) späteren Gedicht »Ölig« legt: »Der Blick gibt den Worten die Richtung – den Sinn. Aus jedem deiner Worte blickt Dein Auge. Lidloses, wimpernloses immerwachtes Gedicht.«²⁴ Das Lesen wiederum ist, aus der Perspektive des Gedichts, seinerseits ein »Geschehen, das vom Hinzutretenden

22 Scholem, *Von der mystischen Gestalt*, 43.

23 *Meridian*, TCA, [Nr. 385/505] 125 (bzw. *Mikrolithen sinds*, [Nr. 257.1] 142).

24 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 46.25] 33. Mit dem Hinweis auf die Wachsamkeit (des Gedichts) ist hier zugleich ein Bezug zu den allerfrühesten Gedichten Celans und den entsprechenden poetologischen Leitgedanken offengelegt. Vgl. hierzu den Anfang des Kapitels »Lanzentraum«. Nur auf den ersten Blick besteht dagegen eine Nähe zu Heinrich von Kleists berühmter Charakterisierung seiner Seherfahrung vor Caspar David Friedrichs »Der Mönch am Meer«: »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären« (Kleist, »Empfindungen vor Friedrichs Seeländer

mitbestimmt wird«, wobei demnach die zum Gedicht hinzutretenden Leserinnen und Leser im Gelesenen wiederum, wie in »Ölig«, mit ihrerseits bereits formierten, allerdings unabgeschlossenen und womöglich beweglichen Perspektiven (»Richtung«, »Sinn«) konfrontiert werden.

Nun wäre es möglich, auch das Gedicht »Ölig« so zu lesen, dass aus der »Würfel-Eins« *wörtlich* (im Blick darauf) eben jenes Auge blickt (mitschaut), von dem Celan sagt, es blicke aus »jedem Deiner Worte«. Aber aus jedem der Worte, die der Autor, hier Celan, spricht, indem er sie schreibt? Oder aus jedem Wort, das von irgendeinem Du zum Sprechen gebracht wird? Also auch aus jedem Wort, das jemand liest und auf diese Weise zum Sprechen bringt? Im Unterschied zu den gerade zitierten poetologischen Äußerungen Celans gibt es zwischen dem impliziten Du im Gedicht »Ölig« (»schwimmt dir«) und dem darin artikulierten Mitschauen des impliziten Auges (der »Würfel-Eins«, die zunächst auch ein Wort ist bzw. ein Wortkompositum) eine Differenz, die auch dann, wenn man das mitgesetzte Du als Zeichen einer auktorialen Selbstansprache liest, bestehen bleibt. Der Blick, wenn man ihn als Blick der Worte (oder, nicht losgelöst davon, dessen, was diese Worte bedeuten) interpretiert, bleibt für jedes Du (auch für das etwaige auktoriale) zunächst einmal ein Blick, der vom Gedicht und seinen Worten her behauptet ist.

Eine Interpretation des Gedichts im Sinne einer auktorialen Selbstansprache hätte nicht mehr in der Hand als eine Interpretation des Gedichts, die Wert darauf legt, dass das mitgesetzte Du zunächst einmal (selbst für den Autor) auf den Prozess des Lesens dessen, was dasteht, sich dabei aber auch bewegt, zu beziehen ist. Ohne Lektüre passiert »hier« gar nichts, »schwimmt« hier gar nichts, »hält hier« nichts »inne« und »schaut« hier, »zwischen Braue und Braue« auch der Leserin oder des Lesers, nichts »mit«.

Wer oder was aber, noch einmal, schaut mit? In einer anderen Notiz zum *Meridian* hält Celan zum Stichwort »Epiphanie« fest: »Zum Wiedererscheinen der Sprache im Gedicht gehört das Auftauchen des lesenden Auges. –«²⁵ Und weiter: »Im Blick des

schaft«, 327). Was dagegen das (implizite) Auge in Celans Gedicht sieht, entdeckt sich im darauf gerichteten Blick der Lektüre *nicht*.

25 *Meridian*, TCA, [Nr. 468] 138.

Anschauenden erwacht das Angeschaute – aber es erwacht nicht zu ewigem Leben. –«²⁶ Folgt man diesen Überlegungen, so ergibt sich die Möglichkeit, den mitschauenden Blick der »Würfel-Eins« als *jeweils* miteinzuräumenden Blick all jener zu lesen, die das Gedicht – und in ihm die »Würfel-Eins«, lesbar dann als Zeichen einer immerwieder einmaligen, durch zufällige Faktoren bestimmten Situation – bereits gelesen haben oder gerade am Lesen sind: Die jeweilige Lektürepradition »schaut mit«. Diese Tradition wird allerdings durch »das Auftauchen des lesenden Auges« wiederum mitbestimmt, so dass sich auch das »Geschehen, das vom Hinzutretenden mitbestimmt wird« in verschiedene Richtungen lesen lässt: Aus der Perspektive des Gedichts sind die Leserinnen oder Leser die »Hinzutretenden«, aus der Perspektive der Lektüre ist das Gedicht »mit« all dem, was in ihm genannt und aufgerufen ist, das Hinzutretende.

Das Erwachen des Angeschauten im Blick des Anschauenden ist Celan zufolge eine Form von Leben – allerdings nicht von ewigem Leben, sondern von einem Leben, dessen Lebendigkeit zurückgenommen, prekär, schwach ist. Warum? Weil es prinzipiell vom Mitsein derer abhängig ist, die auf es zukommen (den Hinzutretenden). Diese schwache Form von Lebendigkeit²⁷ ist für das Gedicht »Ölig« zentral. Sie lässt sich auch am merkwürdigen Umgang mit den impliziten Metaphern ablesen, die das Gedicht strukturieren. Denn in rhetorischer Terminologie hat man es beim ›Würfelauge‹ ebenso wie beim ›Suppen‹ oder ›Fettauge‹ mit einer ›toten‹ Metapher zu tun: ›Tote‹ Metaphern sind nach der üblichen Definition Metaphern, die in den vertrauten Wortschatz eingegangen und deshalb nicht mehr als Metaphern auffällig sind.

Im Gedicht »Ölig« geschieht eine eigenwillige Reaktivierung dieser Metaphern: Das in den betreffenden Komposita für gewöhnlich *nicht* mehr eigens als Auge wahrgenommene Element ist es

26 Ebd., [Nr. 455] 136. Vgl. dazu auch ebd., [Nr. 153] 92 (zum »nicht Erscheinen, nicht zu Tage Tretenden [...], das erst erwacht, wenn es unser Auge offen und unterwegs und dadurch auch nahe weiß«).

27 Schwäche wird hier im Sinne der »schwache[n] messianische[n] Kraft« verstanden, von der Walter Benjamin in seinen Thesen »Über den Begriff der Geschichte« behauptet, sie sei »jedem Geschlecht, das vor uns war«, »mitgegeben«. Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, 694. Entfaltet wird dieser theoretische Hintergrund von Benjamin bis zu Derrida und Celan in: Levine, *A Weak Messianic Power*.

gerade, das im Gedicht (indirekt) eine paradoxe Art von Verlebendigung erfährt.²⁸ Nach Quintilian wäre die Verlebendigung übrigens eine besonders erhabene Form der Metaphernbildung.²⁹ Allerdings geht es »hier« – in Celans Gedicht – nicht darum, dass ein Wort zu einer Metapher *wird* – das wäre angesichts von Celans prononciertem Kritik am Modell »Metapher« auch kaum denkbar.³⁰ Sondern es geht darum, dass ausgehend von bereits bestehenden »toten« Metaphern – »hier« jene, die das Gedicht implizit begleiten – *Spuren* einer Verlebendigung erkennbar werden.

Dabei geschieht die Verlebendigung im Gedicht extrem verhalten: still, reduziert. Nachvollziehbar wird sie gleichwohl: in der Lektüre des Gedichts. Mit der verhaltenen Verlebendigung korrespondiert der nüchterne Tonfall des Gedichts, seine fragmentierte Rhythmik, die Metrik, die mit einem Ritardando auf zwei betonten Silben endet (»schaut mit«): als käme hier eine Bewegung an ihr Ende. Das Wort »lidlos« mag man daher auch so verstehen, dass in ihm das semantisch ferne, im Blick auf das Gedicht aber passende homophone Wort »liedlos« mitzuhören ist: ohne Lied, losgelöst vom etwaigen Anspruch, ein Lied zu sein – das Gedicht demnach als Keimlied, ohne vollen Klang, aber sichtbar, wahrnehmbar und weiterhin mittelbar.

28 Im Unterschied zur prominenten Konzeption der »lebendigen Metapher« nach Paul Ricœur (vgl. *La métaphore vive*, bes. 87–128, 323–399) geht es in Celans Gedicht nicht um die Lebendigkeit von Metaphorisierungsprozessen insgesamt, sondern um eine reduzierte Form von Lebendigkeit, die durch das (implizite) Wörtlichnehmen von bereits bestehenden »toten« Metaphern entsteht.

29 Vgl. Quintilian, *Ausbildung*, Bd. 2, 220–223 [Buch VIII, Kap. 6, Abs. 9–13], bes. 220 (»mira sublimitas«) bzw. 221 (»wunderbare Erhabenheit«).

30 Vgl. hierzu den Beginn des Kapitels »Toposforschung« sowie die einschlägigen Stellen im *Meridian* (GW 3, 199) und in den Notizen dazu, z.B. *Meridian*, TCA, [Nr. 384] 125: »Das Gedicht hat [...] noch da, wo es am bildhaftesten ist, einen antimetaphorischen Charakter«. Oder ebd., [Nr. 592] 159: »Wer [...] im Gedicht nur die Metapher findet, der hat auch nichts anderes gesucht; er nimmt nichts wahr [...].«

anredsam

Welche Form oder Uniform von Sprache, welche Art von Rede, von *énonciation*, artikuliert sich in Celans späten Gedichten?¹ Gibt es dafür einen gemeinsamen Nenner? Kann es überhaupt einen geben? Falls ja, dürfte sich dafür der Begriff der ›Anredsamkeit‹ am ehesten als geeignet erweisen. Wäre dieser nicht in einem Gedicht Celans bereits vorgespurt, müsste man ihn eigens erfinden. Mit ›Anredsamkeit‹ soll hier die (hypothetisch) angenommene Bereitschaft – und im Prinzip mehr noch: die Neigung – eines Gegenübers verstanden sein, angesprochen, angeredet zu *werden*. So kryptisch viele von Celans späten Gedichten auf den ersten Blick anmuten mögen, von keinem wird man sagen können, dass die Annahme einer (jeweiligen) Anredsamkeit gänzlich abwesend wäre, so prekär der Modus der damit jeweils korrespondierenden Ansprache sich auch ausnehmen mag. Mehr oder weniger deutlich ist in diesen Gedichten stets doch mindestens der *Versuch* einer Kommunikation noch ablesbar. Dieser besteht darin, zu einem (wie auch immer infrage kommenden) ansprechbaren – oder eben mehr noch: anredsamem – Du zu gelangen, obschon dieses Gelangen, wie im Gedicht ›Anredsam‹, kaum mit einer Aussicht darauf versehen ist, sich in ein Gelingen zu verwandeln.

ANREDSAM
war die ein-
flüglig schwebende Amsel,
über der Brandmauer, hinter
Paris, droben,
im
Gedicht.²

›Anredsam‹ stammt aus dem Band *Lichtzwang* von 1970. Der eine überlieferte handschriftliche Entwurf, der darauf hindeutet,

1 Dieses Kapitel gibt eine erweiterte Version des Schlussteils eines Vortrags wieder, den ich am 12. November 2019 an der Hebräischen Universität Jerusalem gehalten habe. Zum Kontext des Vortrags vgl. Anm. 1 des Kapitels ›Du und Ich‹.

2 GW 2, 298.

dass das Gedicht (wie ein Großteil der späten Gedichte Celans) an *einem* Tag, in *einem* Moment geschrieben wurde, vermerkt Ort und Datum der Niederschrift: »Paris, 8. 10. 1967«. »Anredsam« besteht aus einem einzigen Satz, der sich über sieben Zeilen erstreckt.

Zum Entstehungskontext gehört, dass Celan das Gedicht gegen Ende seines Aufenthalts in der psychiatrischen Klinik Sainte-Anne in Paris schreibt.³ Aber was sollte man mit dieser Information anfangen? Ebenso wird man darauf verweisen können, dass die im Gedicht genannte »Amsel« gewiss *auch* als Anspielung auf Celans Geburtsnamen ›Antschel‹ (und also auf den Autor selbst) zu lesen ist und dass darüber hinaus die von Celan selbst mehrfach betonte Nähe seines Geburtsnamens zum hebräischen Namen Kafkas (›Amschel‹) sowie zur ›Amsel‹ – und nicht zuletzt zur Amsel in Trakls Gedicht »An den Knaben Elis« (»wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft«)⁴ – durch die »Amsel« im Gedicht »Anredsam« mit aufgerufen ist.⁵ Doch auch hier stellen sich Fragen: Führen diese

3 Nähere Angaben hierzu gibt Barbara Wiedemann in: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, 926 und 1010. Darin findet sich auch der Hinweis, dass Celan »keines der in der Klinik selbst geschriebenen Gedichte mit der Ortsangabe Paris« datiert habe (ebd., 926). »Anredsam« dürfte demnach in einer der Pausen vom Aufenthalt in der Klinik geschrieben worden sein. Der 8. Oktober 1967 war ein Sonntag, wobei Celan an dem Wochenende gleich mehrere Gedichte schreibt. Die Zwangseinweisung in die Klinik erfolgte am 13. Februar 1967 nach dem (zweiten) »Mordversuch« Celans »an seiner Frau« sowie dem »Selbstmordversuch durch einen Stich in die Lunge in Herznähe am 30. Januar 1967, der eine Notoperation erforderte« (ebd.). Am 17. Oktober 1967 kam es zur offiziellen Entlassung, wobei bis zu diesem Zeitpunkt auch längere Unterbrechungen des Klinikaufenthalts und selbst Reisen ins Ausland möglich waren (so etwa diejenige nach Deutschland mit der vieldiskutierten Heidegger-Begegnung im Juli 1967).

4 Trakl, »An den Knaben Elis«. Am 19. Mai 1961 schreibt Celan an Walter Jens: »Ich bin der letzte, der den Einfluss Trakls bestreiten würde. (Immerhin, es gibt hier auch ältere Einflüsse: Rilke und George.)« Zitiert nach: »etwas ganz und gar Persönliches«. *Die Briefe 1934–1970*, [Nr. 384] 512. Celan hält allerdings auch fest: »Es gibt also – Anamnesis! – da, wo wirkliche Begegnungen stattfinden, im Grunde ... Wiederbegegnungen. Aber der Kontext, und dazu gehört auch die Diktion [...] muss das bestätigen, sonst [...] handelt es sich um jene Motiv- und Bild-Entlehnungen, an denen weder wirkliche Wandlung noch wirkliche Archetypen beteiligt sind.« Ebd.

5 Die genannten Assoziationen sind alle belegt, am kompaktesten in Celans Brief an Reinhard Federmann vom 15. März 1962: »Kafka hieß mit seinem jüdischen Vornamen *Amschel*, Antschel ist eine Nebenform davon; mittelhochdeutsch heißt *amschel* – Amsel ... (s.a. An den Knaben Elis)«. Zitiert nach: Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*, 566. Noch ausführlicher fällt Celans Reflexion zur ›Amsel‹, zu ›Amschel‹ und ›Antschel‹ in einem Briefentwurf an Klaus Wagenbach aus (mit

Hinweise zum Gedicht hin? Oder von ihm weg? Oder führt nicht ohnehin schon das Gedicht selbst von ihnen weg? Was aber *ist* das Gedicht – und *wo* ist das Gedicht, wenn *im* Gedicht »Anredsam« explizit von einem Vorgang die Rede ist, der »im / Gedicht« – aber exzentrisch: »über«, »hinter«, »droben / im / Gedicht« – mündet? Wie verhält sich das Gedicht »Anredsam« zu dem »Gedicht« im Gedicht? Oder zu dem im Gedicht »Anredsam« aufgerufenen Raum (und auch der Zeit) »im / Gedicht«?

Die Titelzeile »ANREDSAM« gibt für alles im Gedicht Folgende vor, unter welchem Gesichtspunkt dieses zu lesen ist. Aber was heißt »anredsam? Für dieses Wort lassen sich auch nach gründlicher Recherche kaum Belege jenseits von Celans gleichnamigem Gedicht finden.⁶ Bei Celan selbst kommt es noch in einem anderen Zusammenhang vor: allerdings jeweils durchgestrichen, in zwei Entwürfen zu einem späteren Gedicht (»Largo«, aus dem posthum erschienenen *Schneepart*-Band von 1971).⁷ Ansonsten gilt: Selbst das *Grimm'sche Wörterbuch* kennt das Wort nicht. Verständlich ist es gleichwohl, denn es besteht aus bekannten Bestandteilen: »anreden« heißt (jemanden) »ansprechen«, wobei »Rede« bei Celan gegenüber »Sprache« noch stärker dialogisch konnotiert ist,⁸ und »-sam« ist ein bekanntes Suffix, das in der Regel für adjektivierte Verben verwendet wird, und zwar – wie der Duden vermerkt – mit der primären Bedeutung, »dass mit der beschriebenen Person oder

dem zusätzlichen scherzhaften Hinweis auf eine noch »vornehere [...] Etymologie«, die zu »angelo«, also zum Engel zurückführt). Vgl. »etwas ganz und gar Persönliches«. *Die Briefe 1934–1970*, [Nr. 442] 593. Celans Kafka-Rezeption wiederum ist insgesamt aufgearbeitet in: Welling, »Vom Anblick der Amseln«. Die Beziehungen, die Celan – via Ancel/Antschel – selbst zur Amsel, zu Amschel und somit zu Kafka hervorhebt, zeugen – wie die Assoziationen zur Lance/Lanze – in erster Linie von einer bestimmten *Sprach*konzeption – ausgehend vom Namen, einer Namenssprache, die umgekehrt (und jenseits biographistischer Reduktionen) auch von Kafka her zu erschließen wäre. Vgl. hierzu: Hamacher, »Die Geste im Namen«, bes. 298 (zu Amschel und zur Amsel).

6 Wenige weitere Belege findet man etwa noch bei Eduard Mörike (*Maler Nolten*, Bd. 2, 568) sowie in pastoraler Literatur. Das Wort ist also, wie praktisch immer bei Celan, kein Neologismus, es ist bloß sehr selten bezeugt.

7 Vgl. *Schneepart*, TCA, 46–47.

8 Das trifft zumindest auf das »Gespräch im Gebirg« zu, in dem diese Unterscheidung von der einen sprechenden – oder eben redenden – Stimme für signifikant erklärt wird: »Er [der Stein] redet nicht, er spricht, und wer spricht, [...] der redet zu niemand, der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand [...]. GW 3, 171.

Sache etwas gemacht werden kann« (wie in »biegsam« oder »einprägsam«).⁹ Weiter hält der Duden fest: »Das Suffix *-sam* wird vor allem zur Bildung von Adjektiven verwendet, die Charaktereigenschaften, Neigungen und Fähigkeiten beschreiben«.

In der vom Gedicht her vorgenommenen Verbindung mit der genannten »Amsel« wird man das Titelwort »Anredsam« am ehesten so zu verstehen haben, dass die Anredsamkeit der genannten Amsel – als Vogelart ansonsten bekannt für ihren melodischen Gesang – in ihrer Neigung dafür besteht, angesprochen zu werden.¹⁰ Allerdings: Die behauptete Anredsamkeit der Amsel gehört im Gedicht ausdrücklich einer Vergangenheit an, die Amsel »war« anredsam. »Anredsam« also »war« die »Amsel«; indem jedoch das Gedicht »Anredsam« davon *spricht*, gibt es immerhin noch einen Bezug zu dieser als vergangen apostrophierten Anredsamkeit, eine Erinnerung, eine Spur. Dazu kommt: Als Medium einer Ansprache ist das Gedicht selbst sprechend im Hinblick auf die genannte Amsel, deren Ansprechbarkeit oder Anredbarkeit aber wiederum nicht als eine präsenste, sondern als eine vergangene, verlorene vielleicht, mit aufgerufen ist.

Liest man das Gedicht selbst als Ansprache gegenüber dem, was in oder von ihm angesprochen, angeredet, aufgerufen ist, so wird man darauf aufmerksam werden können, dass es zwischen der zwar ebenfalls aufgerufenen, aber zugleich in die Vergangenheit verwiesenen Anredsamkeit der genannten Amsel und ihrer im Gedicht faktisch – mit jedem Lektüreakt – stattfindenden Anrede eine Differenz, einen Spielraum, einen Abgrund womöglich gibt. Diese Differenz ist von entscheidender Bedeutung. Denn sie macht auf eine Spannung aufmerksam, die sich im Gedicht auf mindestens zwei weiteren Ebenen wiederholt und deshalb als Erschließungsfaktor ins Gewicht fällt: Die Spannung besteht in einer jeweils spezifischen Verbindung von erkennbar Vorliegendem (Anwesendem) und gleichzeitig bezeugtem (also nicht schlechthin verlorengangenen) Entferntem (Abwesendem).

9 Zitate hier und im Folgenden nach: *duden.de* (Eintrag zum Suffix »-sam«).

10 Eine weitere Bedeutung von »anredsam« könnte zwar – aktiv, näher an Adjektiven wie »redselig« oder »mitteilsam« – darin bestehen, dass damit die Neigung, selbst (an)redend zu sein, bezeichnet ist. Im Gedicht »Anredsam« ergäbe diese zweite Bedeutungsmöglichkeit allerdings nur in Verbindung mit der ersten einen (dann dialogisch zu bestimmenden) Sinn.

Diese Spannung ist besonders offensichtlich in der bereits erwähnten merkwürdigen Angabe »im / Gedicht«, mit der das Gedicht endet. Denn die Angabe »im / Gedicht« kann man zunächst durchaus so verstehen, dass sie sich auf das vorliegende Gedicht selbst bezieht: »im« vorliegenden »Gedicht« – »Anredsam« – geschieht all dies, wovon in den fünf Zeilen davor die Rede ist, auch die Evokation der »Amsel«, von der es heißt, dass sie anredsam »war«. Liest man die allesamt auf eine erkennbare Art von Entfernung von einem bestimmten Standpunkt zielenden Ortsangaben »über der Brandmauer, hinter / Paris, droben« *nur* als Hinweise auf eine Lokalisierung der »Amsel« (in der Luft) und ihrer (vergangenen) Anredsamkeit, dann lässt sich die Angabe »im / Gedicht« als Ortsangabe verstehen, *von der ausgehend* das beschriebene Geschehen in der Vergangenheit bezeugbar geworden sein wird: jetzt, später (»im / Gedicht« tritt, jetzt, das auf, was einmal »war«). Nichts spricht allerdings dagegen, den benannten Ort »im / Gedicht« selbst als Teil der evozierten Szene in der Vergangenheit anzusehen. Dann wäre »im / Gedicht« Teil des beschriebenen Geschehens in – oder eher: intern wiederum entfernt von – jenem Gedicht, das »Anredsam« heißt.

Sieht man es so, dann ist »im / Gedicht« strikt doppel- oder mehrdeutig zu lesen: einmal im Hinblick auf das vorliegende Gedicht selbst, einmal im Hinblick auf ein Gedicht, das sich im oder ausgehend vom vorliegenden Gedicht als ein anderes Gedicht (ein Gedicht im Gedicht) abzeichnet.¹¹ Wichtig ist allerdings, dass diese beiden Interpretationen ihrerseits wiederum in ihrem Verhältnis *zueinander* eben genau jene Spannung zwischen erkennbar Vorliegendem (Anwesendem) und gleichzeitig bezeugtem (also nicht schlechthin verlorengegangenen) Entferntem (Abwesendem) anzeigen, die zuvor für das Verhältnis des Gedichts »Anred-

11 Die Annahme eines ›Gedichts im Gedicht‹ ist bei Celan mehrfach bezeugt, so etwa, explizit, in der folgenden *Meridian*-Notiz: »Es gibt ein ›Gedicht im Gedicht‹: es ist in jeder Wortfaser, in jedem Intervall.« *Meridian*, TCA, [Nr. 227] 103. Vgl. dazu auch: ebd., [Nr. 561] 153, sowie die Ausführungen am Ende des Kapitels »Du und Ich« zum Gedicht, das »als Figur der ganzen Sprache eingeschrieben« sei. Mit Blick auf all diese Erwägungen dürfte sich die Frage als weiterführend erweisen, *wie* die unterschiedlichen Konzeptionen und Realisierungen des ›Gedichts‹ in den entsprechenden Texten jeweils zusammenspielen, wie sie sich wechselseitig erhellen oder infrage stellen.

sam« als Medium der Anrede und der darin evozierten (vergangenen) Anredsamkeit der Amsel bemerkt werden konnte.

Auf einer dritten Ebene kehrt diese Spannung wieder im Bild der Amsel, die als »ein- / flüchtig schwebend[]« charakterisiert ist. Denn sofort stellt sich die Frage, was mit dem zweiten – offenbar abwesenden – Flügel ist. Mit einem einzigen Flügel kann eine Amsel nicht fliegen, schon gar nicht schweben, und selbst wenn man das Bild so erklären wollte, dass nur der eine Flügel fürs (dann wohl kreisende) Schweben hervorgehoben wäre, wird man die Spannung zum anderen, abwesenden, als abwesenden aber doch kaum zu vergessenden Flügel nicht aufheben können. Je mehr man die »Einflüchtigkeit« betont, desto mehr fällt die Unklarheit über den anderen Flügel, zumal in Verbindung mit dem Vorgang des Schwebens, auf. Am Partizip Präsens Aktiv »schwebend« fällt zudem dessen (grammatikalisch zulässige) Verbindung mit der Vergangenheitsform (»war«) auf, in der sich das bereits betonte Spannungsverhältnis der Zeiten noch einmal wiederholt.

Irritierend bleibt der eine Flügel, weil sich damit unweigerlich die Witterung einer Gefahr verbindet: Absturzgefahr. Wird man *lesend* den zweiten Flügel ergänzen, um die Amsel in der vom Gedicht evozierten Szenerie nicht abstürzen zu lassen? Ist der fehlende zweite Flügel in Verbindung mit dem gleichwohl ja festgehaltenen Vorgang des Schwebens ein Hinweis darauf, dass diese »Amsel« ohnehin nur in dem Maße existiert, wie sie *lesend* zum Element einer Vorstellung wird, die aber insgesamt auf prekären Voraussetzungen beruht? Und wäre nicht die Anredsamkeit der Amsel, die vergangene allerdings, vielleicht aber doch auch – indirekt, durch Lektüre – die gegenwärtige genau der Modus, in dem diese Amsel überhaupt nur existieren können? Und zeigt nicht das Schriftbild des Gedichts (auch dieses ein Du der Lektüre) sogar einen von links nach rechts fliegenden Vogel an,¹² mit (dann doch) zwei Flügeln: am einen Flügelende das Wort »ANREDSAM«, am anderen das »Gedicht« – und in der Mitte, der längsten Zeile, der Rumpf mit einer Schnabelspitze ganz rechts?

Die Fluchtlinien dieser Fragen sind die Fluchtlinien des Gedichts. Denn die Frage nach dem Du (oder dem impliziten Ich

12 Einen fliegenden Vogel im Schriftbild erkennt bereits Albrecht Rieder. Vgl. Rieder, »Anredsam«, 145.

gegenüber dem anredsamem Du der Amsel) ist in der Behauptung einer Anredsamkeit der Amsel so sehr mitaufgerufen wie die Frage nach dem zweiten Flügel, die mit der Nennung und Hervorhebung des einen Flügels unabweisbar wird.¹³ Die Distanzen, die sich im Gedicht zwischen dem impliziten Du der Amsel und dem (noch impliziteren) potentiellen Ich der Anrede (oder *vice versa*) abzeichnen, sind weit. Dabei sind diese Distanzen nicht nur zeitlicher Art (und tendenziell endlos, wenn man das jeweils aktuelle Ich der Lektüre mitberücksichtigt), sondern auch räumlich bestimmt.

Zwischen dem auffallend konkret benannten Ort »Paris« und seiner geradezu überbetonten Transzendierung (»über der Brandmauer, hinter / Paris, droben«) erstreckt sich ein Bereich, der kaum zu ermessen ist. Die »Brandmauer« wiederum, die Gefahr und Schutz zugleich indiziert, weist an sich bereits eine merkwürdige Art von Zweiseitigkeit auf: Denn *sichtbar* sind Brandmauern nur dann, wenn sie zwar einerseits massiv gebaut sind, andererseits aber (noch) nicht oder nicht ganz durch ein Nachbarhaus verdeckt und verbaut sind (nur deshalb können sie auch, was inzwischen oft geschieht, bemalt werden). Ihre Sichtbarkeit korrespondiert auf eine paradoxe Weise mit einer Gefahr, die noch gar nicht da ist, sondern erst (wenn alles zugebaut ist und das Feuer übergreifen kann) kommen mag.

Die Entfernungen, die sich im Gedicht »Anredsam« abzeichnen, sind die Entfernungen, die das Gedicht als Entwurf und Ansprache (gegenüber der genannten Amsel) selbst auszeichnen.¹⁴ Diese Entfernungen sind im genannten »Gedicht« (dem Gedicht im Gedicht) bereits als Möglichkeiten eingefaltet, weil das »Gedicht«, wie bereits ausgeführt, sowohl das vorliegende Gedicht »Anredsam« bezeichnen kann als auch (ausgehend davon) ein Gedicht, das in der Lektüre von »Anredsam« erst erkennbar oder erahnbar werden mag: ein Gedicht, das womöglich nichts anderes bezeichnet als die utopische Situation einer Anredsamkeit (eines Gegenübers, der Amsel), die sich trifft, getroffen hat oder treffen wird

13 So hält auch Rieder fest: »Dichten gleicht [...] einem einflügligen Schweben und bleibt auf der Suche nach dem zweiten Flügel, dem Leser.« Ebd., 148.

14 Diese Entfernungen korrespondieren mit den Entfernungen, die das Gedicht von der Biographie des Autors lösen und auf einen Bereich jenseits bereits definierter Vorgaben öffnen. Vgl. hierzu die Ausführungen zur »Extentionalität« von Celans Gedichten am Ende des Kapitels »antibiographisch«.

mit einer tatsächlichen Anrede (eines Ichs, eines vielleicht erst kommenden).

Dass die »Amsel«, der Aussage des vorliegenden Gedichts zufolge, anredsam »war«, bringt, noch einmal, die Frage mit sich, wie die Zeitlichkeit einer etwaigen Anrede, die der Amsel galt, gilt oder gelten wird, zu denken wäre. Ist der Hinweis »war« exklusiv zu verstehen? Bedeutet er, dass die Amsel *nur* in einer Vergangenheit anredsam war? Oder dass die Amsel überhaupt nur war und nicht mehr ist? Oder bleibt die Möglichkeit bestehen, dass es die Amsel (in welcher Weise auch immer) noch gibt – und sie sogar immer noch anredsam *ist*? Letztere Möglichkeit scheint im Gedicht zumindest nicht ausgeschlossen, obschon sie nicht explizit thematisiert ist. Immerhin beginnt das Gedicht mit einem starken Titelwort, »ANREDSAM«, das durch die Großbuchstaben wie ein Magnet wirkt und das Gedicht, das es damit ja auch bezeichnet, selbst als »anredsam«, als »anredsam« Gebilde mitdeklariert.

In dieser Interpretation des Gedichts zeichnet sich ein Weg ab, wie die im »anredsam« Gedicht genannte Amsel ihrerseits als *immer noch* »anredsam« mit infrage kommt. Ob und inwiefern die genannte Amsel noch als »anredsam« gelten kann, wird auf diese Weise jedoch ganz an die Lektüre (als eine Form der Anrede) des Gedichts zurückverwiesen. Liest man das Gedicht so, »redet« man es so »an« – und liest man darüber hinaus die Angabe »im / Gedicht« als Hinweis auf eine zwar als vergangen deklarierte, von daher aber gleichwohl als etwaige gegenwärtige und künftige nicht bereits ausgeschlossene Möglichkeit –, dann zeichnet sich eine aufschlussreiche Verbindung zur intrikaten Aussage aus dem *Meridian* ab, die Celan rund sieben Jahre vor der Arbeit an »Anredsam« formuliert hat: »das Gedicht«, so liest man dort, »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.«¹⁵

Anredsamkeit ist eine Form von Zugewandtheit. Bereits im *Meridian* trägt die Zuwendung des »Anderen« im oder durch das Gedicht utopische Züge, denn es ist nicht klar, inwiefern eine solche Zuwendung überhaupt vorausgesetzt oder auch nur erhofft

15 GW 3, 197.

werden kann (zumal wenn das Gedicht selbst von seiner Bezeichnungsgewalt nicht loskommt).¹⁶ Im Gedicht »Anredsam« ist die Ausgangssituation nicht grundsätzlich anders: Die Zugewandtheit, in diesem Fall der »Amsel«, ist zwar im Modus der Anredsamkeit mitgedacht, jedoch in expliziter Form nur als vergangene. Mit der Anredsamkeit, die das Gedicht »Anredsam« selbst verkörpert, ergibt sich allerdings die Möglichkeit, die Zugewandtheit der Amsel durch eine Zugewandtheit vonseiten der Lektüre her wiederum denkbar oder gar Realität werden zu lassen: in einem Dialog mit ihr,¹⁷ der aber vielleicht nur in einem Gedicht – »im / Gedicht« – »über«, »hinter« oder neben dem vorliegenden Gedicht stattfinden kann.

Die Verschiebung der Aufmerksamkeit hin zum Akt der Lektüre – einer Lektüre allerdings, die auch bereit dafür sein sollte, den Ort »im / Gedicht« als nicht schon festgelegt anzuerkennen – ist eine Tendenz, die durch ein Gedicht allenfalls provoziert werden kann. Celans späte Gedichte sind Provokationen in diesem Sinne. Wenn in ihnen Anredsamkeit auf irgendeine Weise noch im Spiel ist, dann so, dass das Lesen dieser Gedichte von der Frage nicht unberührt bleibt, wie es selbst sich ›redend‹ zum gegebenenfalls ›Anredsamem‹ verhält: zu dem, was buchstäblich dasteht, aber auch zu dem, was dezidiert – wie die »ein- / flüglig schwebende Amsel« – in der Schweben bleibt.

16 Vgl. zu diesem Problem insgesamt die Ausführungen im Kapitel »Du und Ich«.

17 Erst hier wäre m.E. der Punkt erreicht, an dem wiederum die möglichen Bezüge der im Gedicht genannten »Amsel« zum Autor Celan, aber auch zu Kafka und Trakl (vgl. Anm. 4 und 5) oder, weiter noch, zu Musils kurzer Erzählung »Die Amsel« zu erörtern wären: Auch diese Bezüge bleiben stumm oder reine Behauptungen, wenn sie nicht durch Lektüre erschlossen werden. Ansetzen könnten diese Lektüren bei der Frage, wie die jeweiligen Amseln im Namen oder im Text dadurch sprechend werden, dass sie ihrerseits jeweils auf eine bestimmte Weise angesprochen werden: also als ›anredsam‹ infrage kommen. Wer glaubt, im Namen des Autors Celan oder seiner Biographie und Geschichte sprechen zu können, sollte demnach vielleicht einmal die »Amsel« im Gedicht »Anredsam« so sehr mit dem Autor identifizieren, dass es mit der unterstellten oder erwünschten Gewissheit darüber, wer Celan war, ein Ende hat.

Akut

»Ich setze [...] den Akut«,¹ sagte Celan im *Meridian*. Doch was war – und was ist – damit gemeint? Celan nahm die Rede zunächst zum Anlass, eine Reihe von Texten Georg Büchners zu lesen, die ihm nachhaltig in Erinnerung geblieben sind. Er konzentrierte sich dabei auf diejenigen Textstellen, die von einem Unbehagen gegenüber der Kunst handeln: Was ließ sich mit Kunst nicht alles schon behaupten, machen, ja kaputtmachen! – Ach, die Kunst!² – so lautet denn auch der Seufzer, den der Revolutionsführer Camille Desmoulins in Büchners Drama *Dantons Tod* von sich gibt. In seiner Rede kreist Celan unablässig um ein Problem, das er bei Büchner schon erkannt sieht: dass die Kunst – und somit auch die Literatur als Kunst – die Tendenz hat, das Leben zu zerstören, das sie zu erhalten oder zu bewahren vorgibt.

Sinnbild für diese Zerstörungstendenz der Kunst ist für Celan – hier nun mit Blick auf Büchners *Lenz* – das »Medusenhaupt«: Es verwandelt in Stein, was doch lebendig sein sollte.³ Auch der Akt des Schreibens und damit der Benennung erscheint aus dieser Perspektive als Vernichtung – ein Gedanke, der sich so oder ähnlich bereits bei Hegel findet, dann bei Stéphane Mallarmé und Maurice Blanchot.⁴ Für Celan spitzt sich das Problem allerdings zu. Denn nicht nur weiß er darum, dass er Kunst – im basalen Sinn einer artikulierenden Festlegung – im eigenen Schreiben nicht vermeiden kann. Celan sieht die Sprache, in der er schreibt, die deutsche Sprache, auch nahezu komplett desavouiert durch diejenigen

1 GW 3, 190. – Das vorliegende Kapitel erschien anlässlich des 50. Todestages von Paul Celan zuerst als Online-Artikel mit dem Titel »Akute Dichtung: Celans Zumutungen«: geschichtedergegenwart.ch/akute-dichtung-celans-zumutungen. Für die vorliegende Publikation wurde der Text geringfügig überarbeitet.

2 GW 3, 190.

3 GW 3, 192–193, 195–196. Vgl. hierzu die zweite Hälfte des Kapitels »Du und Ich«. Der antiken Überlieferung zufolge entging Perseus dem versteinernenden Blick der Medusa, indem er sie über den Spiegel seines Schildes ansah. Dadurch wurde es ihm zugleich möglich, sie zu enthaupten. Bekannt geworden ist in diesem Zusammenhang Caravaggios *Scudo con testa di Medusa*: Caravaggio imitiert darauf seinerseits den Schild und hält in der gemalten Spiegelung – mit der Kunst gegen die Kunst – den Schrecken der Medusa angesichts ihres eigenen Todes fest.

4 Vgl. hierzu Anm. 31 im Kapitel »Toposforschung« sowie Mallarmé, *Divagations*, 213, und Blanchot »Le mythe de Mallarmé«.

sprachlichen Handlungen, die zum millionenfachen Mord während der Zeit des Nationalsozialismus mit beigetragen haben: Euphemismen, Diffamierungen, Ausgrenzungen, Lügen, Befehle, Anordnungen, Todesurteile.

»Ich setze [...] den Akut«, das hieß für Celan um 1960: Ich muss heute schauen, was aus dem ganzen Schlamassel der Sprache geworden ist, was sich damit noch anfangen lässt. Celan wählt den merkwürdigen Begriff des Akuts, weil dieser einen Akzent bezeichnet (´), der sich von zwei anderen Akzenten, dem Gravis (˘) und dem Zirkumflex (ˆ), unterscheiden lässt – und alle drei Akzente wiederum, Akut, Gravis und Zirkumflex, verbindet Celan mit einer bestimmten Haltung Vergangenen gegenüber: Welchen Akzent kann man im Umgang mit dem Überlieferten, also auch mit Texten oder überhaupt sprachlichem Material aus einer vergangenen Zeit, setzen?

Der »Gravis des Historischen« (»auch Literarhistorischen«)⁵ steht im *Meridian* für eine Haltung gegenüber dem Vergangenen, die dieses mit einer Grundausstattung an Bildung und Wissen einzuordnen versucht (was nicht verkehrt ist, aber von sich aus noch keinen Sinn ergibt). Der »Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen« steht für eine Haltung gegenüber allem Überlieferten, die dieses als im Grunde unveränderlich, immerwährend, gleich betrachtet, so als ob nichts Geschichtliches an den Grundfesten des Daseins rütteln könnte (was für Celan allerdings wichtig wäre). Beide Verhaltensweisen sind Celan suspekt: ungenügend, wenn auch nicht überflüssig im einen Fall (des Gravis), irreführend und zugleich unverantwortlich im andern Fall (des Zirkumflex).

Der »Akut des Heutigen« bildet für Celan die einzige Option, die er sich überhaupt zu ergreifen imstande sieht: »Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl –, ich setze den Akut.« Den Akut zu setzen, das heißt: sich zu fragen, was man (jeweils) heute mit dem Überlieferten und also auch mit den Texten, die man liest, noch anfangen kann. Damit ist keineswegs gesagt, dass man im Heute die Geschichte vergessen sollte – im Gegenteil, so lautet das implizite Argument: Gerade Geschichte muss aus dem jeweiligen Heute heraus (also als eine Geschichte der Gegenwart) gedacht werden,

5 Hier und im Folgenden GW 3, 190.

wenn sie nicht zu einer bezugslosen Anhäufung wissbarer Daten (wofür die ›Schwere‹ des Gravis steht) oder zu einem jegliche Besonderheiten aufhebenden Idealbild (Zirkumflex des Ewigen) verkommen soll.

Dass Celan »keine andere Wahl« sieht als die, den Akut zu setzen, den »Akut des Heutigen«, ist im Kontext der Rede auch darauf zu beziehen, dass Celan sich, als er am 22. Oktober 1960 die *Meridian*-Rede vor der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt hielt, einem Publikum gegenüber sah, das (stellvertretend für den Gesamtzustand der damaligen Gesellschaft) zu einem nicht geringen Teil aus Nazi-Mitläufern, Duckmäusern und Tätern bestand. Celan hat (auch) aus diesem Grund nie in Deutschland gelebt, sondern seit 1948 praktisch durchgehend in Paris.

Die Aufenthalte in Deutschland (genau genommen in der BRD) und besonders die Erfahrungen mit dem deutschen Literaturbetrieb der 1950er- und 1960er-Jahre waren trotz der offiziellen Anerkennungen und Ehrungen, die ihm zuteilwurden, und trotz der renommierten Verlage, die seine Gedichte publizierten (zuerst die Deutsche Verlags-Anstalt, dann S. Fischer, dann, bis heute, Suhrkamp), nie spannungsfrei. Oftmals waren diese Begegnungen sogar beleidigend bis desaströs. So etwa 1952 beim Treffen mit der Gruppe 47 in Niendorf oder im Zuge der Pressekampagnen im Zusammenhang der sogenannten Goll-Affäre, als er zu Unrecht beschuldigt wurde, Gedichte von Yvan Goll plagiiert zu haben.⁶ Celan konnte sich nicht *nicht* zu den ganzen Verdrängungen sowie den neuen antisemitischen Tendenzen, die in der Bundesrepublik der Adenauer-Ära (1949–1963) allerorten bemerkbar waren, verhalten. »Ich setze [...] den Akut«: Damit war und ist auch gesagt, dass Celan die Katastrophen der Vergangenheit immer auch als Katastrophen der Gegenwart begreift: sofern sie sich darin wiederholen können.

Die polemischsten Äußerungen in diesem Zusammenhang finden sich in den Notizen, die Celan anfertigte, wenn er an seinen Gedichten und Reden arbeitete. So etwa in der folgenden Notiz aus dem Umkreis der Arbeit am Gedichtband *Die Niemandrose* von

6 Die ganze ›Affäre‹ ist dokumentiert und aufgearbeitet in: Wiedemann, *Paul Celan – Die Goll-Affäre*. Zum insgesamt kontrovers eingeschätzten Auftritt Celans vor der Gruppe 47 neuerdings: Emmerich, *Nahe Fremde*, 79–90.

1963: »Wer unter dem scheinheiligen Vorwand, man müsse die Toten ruhen lassen, dem Mord am Lebenden zusieht, der mordet mit. Und verhöhnt damit alle Toten.«⁷ Das ist ›Klartext‹, der auch heute nichts an Dringlichkeit eingebüßt hat.

›Ich setze [...] den Akut« – damit verband und verbindet sich auch eine ethische Provokation: Wer Vernichtung von Leben betreibt oder in Kauf nimmt, sollte so lange mit Gegenstimmen rechnen, bis es damit ein Ende hat. Dichtung war für Celan das Medium, in dem solche Stimmen – im Plural, wie im gleichnamigen Gedicht ›Stimmen‹⁸ aus dem *Sprachgitter*-Band von 1959 – vernehmbar werden konnten und sollten. Das war es, was Celan einer bloßen ›Kunst‹ gegenüberstellen wollte: unsicher, ob das daran geknüpfte Projekt, das er – in einer eigenartigen Mischung aus emphatischem Appell und völliger Illusionslosigkeit – ›Dichtung‹ nannte, je gelingen kann oder wird.

Mit ›Klartext‹ hat man es bei den einzelnen Gedichten dann nicht mehr zu tun. Und zwar: gar nicht mehr. Celans Gedichte zählen bis heute zu den schwierigsten, dunkelsten, unverständlichsten überhaupt. Das gilt besonders für die Gedichte der Sechzigerjahre. Es mutet deshalb fast etwas boshaft an, wenn Celan – so offenbar in einem Gespräch mit dem Jugendfreund Israel Chalfen auf dessen Nachfrage, wie denn diese Gedichte zu verstehen seien – zu bedenken gibt: »Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst.«⁹ Allerdings verrät diese Aufforderung auch kaum etwas anderes als das, was die Gedichte selbst fast durchgehend sind: Aufforderungen eben, Initiierungen eines Dialogs, Wegmarken eines Weges, der erst noch vor einem liegt. Es gibt kaum ein Gedicht von Celan, in dem nicht ein Du vorkommt (und somit ein Dialog eröffnet wird) oder in dem nicht ein Wort, ein Name, ein Ort genannt wird, dessen Bedeutung erst im Verlauf der Lektüre seine Bestimmung (oder den Abbruch einer Bestimmung) erfährt.

In der *Bremer Rede* von 1958 bezeichnet Celan das Gedicht als eine ›Flaschenpost‹¹⁰ – und im Brief vom 18. Mai 1960 an den

7 *Mikrolithen sinds*, [Nr. 38] 27.

8 GW 1, 147–149.

9 Chalfen, *Paul Celan*, 7.

10 GW 3, 186.

Schriftsteller und Mitbegründer der Zeitschrift *Akzente* Hans Bender als »Händedruck«,¹¹ Beide Umschreibungen, »Flaschenpost« und »Händedruck«, bezeichnen nicht zunächst einen Inhalt, sondern eine bloße Kontaktaufnahme: Darum geht es, so könnte man sagen, in Celans Dichtung, und zwar vor allem anderen. Dabei ist die Kontaktaufnahme oftmals provokativ, polemisch, spitz – eine Dimension, die auch in der Rede vom »Akut« aufgerufen ist (*acutus*: spitz, scharf)¹² oder in den zahlreichen Begriffen, die Celan der Geologie entlehnt (den Kristallen, den Drusen, den Erzen).¹³ Die »Geschenke«, als die Celan seine Gedichte ebenfalls verstanden wissen wollte (so auch im erwähnten Brief an Hans Bender), sind mit Ansprüchen versehen, die oftmals schlicht maßlos anmuten, in ihrer Maßlosigkeit aber, falls man das so sagen kann, gewollt sind.

Niemand ist gezwungen, dem latenten, oftmals auch manifesten Aufforderungscharakter von Celans Gedichten zu folgen. Tut man dies allerdings nicht, dann bleiben diese Gedichte stumm, bloß erratisch, unverständlich eben. Celans Gedichte legen eine eigentümliche Ethik der Lektüre nahe. Sie sind im doppelten Sinne eine Zumutung. Zum einen brüskieren sie fortlaufend die Erwartung, man brauche nur den richtigen Schlüssel zu finden, um das Geschriebene zu ›entschlüsseln‹ (hier setzt etwa das Gedicht »Mit wechselndem Schlüssel«¹⁴ an). Zum anderen aber sind sie Zumutungen in einem positiven Sinne: Sie trauen ihren Leserinnen und Lesern zu, im Gelesenen einen eigenen »Akut des Heutigen« zu finden – und daraus verändert hervorzugehen (das Gedicht »Corona«¹⁵

11 GW 3, 177.

12 Dabei *bleibt* der Akut selbstverständlich auch und zunächst ein Betonungszeichen. Die Akzentsetzung ist ein Gebiet, für das Celan sich insgesamt interessierte. Mit Blick auf die Aussprache seines Namens in einer Rundfunksendung bat er beispielsweise in seinem Brief an Ernst Schnabel vom 23. Februar 1964 darum, »den Sprecher darauf aufmerksam zu machen, dass ich meinen Namen nicht französisch ausspreche, sondern t s e l a n, also ohne Nasallaut am Ende und mit Betonung auf der ersten Silbe.« Zitiert nach: Gellhaus (Hrsg.), »*Fremde Nähe*«, 431. Wollte man neben der Betonung die Klangfarbe des »e« weiter präzisieren, müsste man es mit einem Akut (*accent aigu*) schreiben: ›é‹. ›Celan‹, seinerseits ein Anagramm von ›Ance‹ (rumänisch für ›Antschel‹, wie Celan ursprünglich hieß), ist zudem ein verschliffenes Lautanagramm von ›Lanze‹ – spitz wie der Akut.

13 Vgl. GW 2, 151–152 (»À la pointe acérée«). Vgl. hierzu das Kapitel »Spitze«.

14 GW 1, 112.

15 GW 1, 37.

Akut

wird zur Zeit kaum zufällig besonders oft zitiert). An beide Zumutungen bleibt, fünfzig Jahre nach Celans Tod und hundert Jahre nach seiner Geburt, vor allem zu erinnern.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

BCA Bonner Celan-Ausgabe (siehe unter: Celan, Paul, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*)

GW Gesammelte Werke (siehe unter: Celan, Paul, *Gesammelte Werke in sieben 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.

— »Valéry's Abweichungen« (1960), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, Bd. 11, 158–202.

Agamben, Giorgio, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri 1998.

Alanus ab Insulis, *De Planctu Naturae. Die Klage der Natur*, lateinischer Text, Übersetzung und philologisch-philosophischer Kommentar von Johannes B. Köhler, Münster: Aschendorff 2013.

Althusser, Louis, »Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche)« (1970), in: ders., *Positions. 1964–1975*, Paris: Éditions Sociales 1976, 67–125.

Auerbach, Erich, »Figura« (1938), in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, hrsg. von Gustav Konrad und Fritz Schalk, Bern, München: Francke 1967, 55–92.

Baer, Ulrich, *Traumdeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*, aus dem Amerikanischen von Johanna Bodenstab, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Barthes, Roland, »Écrire, verbe intransitif« (1970), in: ders., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil 1984, 21–31.

— »L'activité structuraliste« (1963), in: ders., *Œuvres complètes*, édition établie et présentée par Eric Marty, Paris: Éditions du Seuil 1993f., Bd. 1 (1942–1965), 1328–1333.

— *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard 1980.

— »La mort de l'Auteur«, in: *Manteia* 5 (1968), 12–17.

Literaturverzeichnis

- *Leçon / Lektion, Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France, gehalten am 7. Januar 1977*, übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Baudelaire, Charles, *Le Spleen de Paris*, in: ders., *Œuvres complètes*, herausgegeben von Claude Pichois, Paris: Gallimard 1976, Bd. 1, 273–374.
- Behn, Friedrich, *Kultur der Urzeit I und II*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1950 (= *Sammlung Götschen*, Bd. 564).
- Beißner, Friedrich, »Kleiner Beitrag zum Büchner-Text«, in: *Neophilologus* 44:1 (1960), 17–20.
- Benjamin, Walter, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, Bd. II-2, 409–438.
- *Schriften*, in zwei Bänden herausgegeben von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von F. Podszus, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955.
- »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1974, Bd. I-2, 691–704.
- »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, Bd. II-1, 140–157.
- Benveniste, Émile, »Catégories de pensée et catégories de langue«, in: ders., *Problèmes de linguistique générale* 1 (1966), Paris: Gallimard 1990, 63–74.
- »De la subjectivité dans le langage« (1958), in: ders., *Problèmes de linguistique générale* 1 (1966), Paris: Gallimard 1990, 258–266.
- *Dernières Leçons, Collège de France (1968–1969)*, hrsg. von Jean-Claude Coquet und Irène Fenoglio, Paris: EHESS 2012.
- »Die Natur der Pronomen« (1956), in: ders., *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, aus dem Französischen von Wilhelm Bolle, Frankfurt am Main: Syndikat 1977, 279–286.
- »Die Struktur der Personenbeziehungen im Verb« (1946), in: ders., *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, aus dem Französischen von Wilhelm Bolle, Frankfurt am Main: Syndikat 1977, 251–264.

Literaturverzeichnis

- »Kategorien des Denkens und Kategorien der Sprache«, in: ders., *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, aus dem Französischen von Wilhelm Bolle, Frankfurt am Main: Syndikat 1977, 77–90.
- »La nature des pronoms« (1956), in: ders., *Problèmes de linguistique générale* 1 (1966), Paris: Gallimard 1990, 250–257.
- »Sémiologie de la langue« (1969), in: ders., *Problèmes de linguistique générale* 2 (1974), Paris: Gallimard 1997, 43–66.
- »Structure des relations de personne dans le verbe« (1946), in: ders., *Problèmes de linguistique générale* 1 (1966), Paris: Gallimard 1990, 225–236.
- Bernhard bin Saïf, Sathya, Wolfgang Bernhard ben Saïf und Sabine Knoll, *Tibetische Medizin für den Westen. Das Archetypen-Meridian-System in der Praxis*, Wien: Springer 2010.
- Berthold, Jürg, »Wir müssen's wohl leiden«. Formen ›autobiographischen‹ Schreibens: Paul Celan, DU LIEGST / Peter Szondi ›Eden‹, in: *Poetica* 24 (1992), 90–101.
- Blanchot, Maurice, »La solitude essentielle«, in: ders., *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard 1955, 11–32.
- »Le mythe de Mallarmé«, in: ders.: *La part du feu*, Paris: Gallimard 1949, 35–48.
- Blanco, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris: Champion 1992.
- Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, 2 Bde., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.
- *Der Geist der Utopie* (1918), Berlin: Cassirer ²1923.
- Börner, Rudolf, *Welcher Stein ist das? Tabellen zum Bestimmen der wichtigsten Mineralien, Edelsteine und Gesteine*, Stuttgart: Franckh'sche Verlags-handlung 1953 (*Kosmos Naturführer*).
- Bollack, Jean, »Eden« nach Szondi«, aus dem Französischen von Beatrice Schulz, in: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), 81–105.
- Brandes, Peter, »Die Gewalt der Gaben. Celans Eden«, in: Martin Jörg Schäfer und Ulrich Wergin (Hrsg.), *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, 175–195.
- Brauns, Reinhard und Karl F. Chudoba, *Allgemeine Mineralogie*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1955 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 29).
- Brinkmann, Roland, *Abriß der Geologie*, Bd. 1: *Allgemeine Geologie*, begründet durch Emanuel Kayser, Stuttgart: Enke ⁸1956.
- Brockhaus-Taschenbuch der Geologie. Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie*, Leipzig: Brockhaus 1955.

- Büchner, Georg, *Dantons Tod*, in: ders., *Werke und Briefe*, nach der historisch-kritischen Ausgabe von Werner R. Lehmann, kommentiert von Karl Pörnbacher, Gerhard Schaub, Hans-Joachim Simm und Edda Ziegler, München: Hanser 1980, 7–68.
- *Georg Büchner's sämtliche Werke und handschriftlicher Nachlass. Erste kritische Gesamt-Ausgabe, mit Portrait des Dichters und Ansicht des Züricher Grabsteins*, eingeleitet und herausgegeben von Karl Emil Franzos, Frankfurt am Main: Sauerländer 1879.
 - *Georg Büchners Sämtliche Werke und Briefe*, Leipzig: Insel 1922.
 - *Georg Büchners Werke und Briefe*, herausgegeben von Fritz Bergemann, Leipzig: Insel ³1940.
 - *Leonce und Lena*, herausgegeben von Burghard Dedner unter Mitarbeit von Arnd Beise und Eva-Maria Vering, Text bearbeitet von Burghard Dedner und Thomas Michael Mayer, Darmstadt 2003 (= *Marburger Ausgabe*, Bd. 6).
 - *Leonce und Lena* (Beschluss), in: *Telegraph für Deutschland* 80 (Mai 1838), 635–640.
- Cameron, Esther, »Erinnerungen an Paul Celan«, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 338–341.
- Celan, Paul, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018.
- *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
 - und Erich Einhorn, *Einhorn, du weisst um die Steine... Briefwechsel*, Berlin: Friedenauer Presse 2001.
 - »etwas ganz und gar Persönliches«. *Die Briefe 1934–1970*, ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin: Suhrkamp 2019.
 - *Gedichte 1938–1944*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (zwei Bände: Faksimile der Handschrift und Transkription der Handschrift, mit einem Vorwort und Anmerkungen von Ruth Kraft).
 - *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher (Band 1–5) bzw. von Barbara Wiedemann (Band 6) bzw. von Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann (Band 7), Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (hier und im Folgenden = GW Band, Seitenzahl –

- die ursprünglich fünfbandige Leseausgabe von 1983 wurde 2000 auf sieben Bände erweitert, wobei der 1989 zunächst separat erschienene Band *Das Frühwerk* neu zu Band 6 und der Band *Die Gedichte aus dem Nachlaß* von 1997 neu zu Band 7 wurde, die Bände 1 bis 5 blieben unverändert).
- *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 1990–2017 (= Titel, BCA Band, Seitenzahl).
 - *Werke. Tübinger Ausgabe*, herausgegeben von Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Heino Schmall, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996–2004 (= Titel, TCA, Seitenzahl).
 - und Gisela Dischner, »Wie aus weiter Ferne zu Dir«. Briefwechsel, in Verbindung mit Gisela Dischner herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.
- Chalfen, Israel, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- Colin, Amy Diana und Edith Silbermann (Hrsg.), *Paul Celan – Edith Silbermann. Zeugnisse einer Freundschaft. Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen*, München: Wilhelm Fink 2010.
- Condillac, Étienne Bonnot de, »Essai sur l'origine des connoissances humaines«, in: ders., *Œuvres philosophiques*, texte établi et présenté par Georges Le Roy, Paris: Presses Universitaires de France 1947, Bd. 1, 1–118.
- Corbea-Hoişie, Andrei (Hrsg.), *Biographie und Interpretation / Biographie et interprétation*, Konstanz: Hartung-Gorre / Paris: Éditions Suger / Iaşi: Polirom 2000.
- (Hrsg.), *Czernowitz. Jüdisches Städtebild*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag 1998.
 - und Alexander Rubel (Hrsg.), »Czernowitz bei Sadagora«. Identitäten und kulturelles Gedächtnis im mitteleuropäischen Raum, Konstanz: Hartung-Gorre 2006.

Literaturverzeichnis

- und Michael Astner (Hrsg.), *Kulturlandschaft Bukowina. Studien zur deutschsprachigen Literatur des Buchenlandes nach 1918*, Iași: Editura Universitatii ›Alexandru Ioan Cuza‹ 1990.
- und Ion Lihaciu (Hrsg.), ›*Toposforschung (...) im Lichte der U-topie*‹. *Literarische Er-örterungen in/aus MittelOsteuropa*, Iași: Editura Universitatii ›Alexandru Ioan Cuza‹ / Konstanz: Hartung-Gorre 2017.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen, Basel: Francke ¹¹1993.
- ›Zur Literarästhetik des Mittelalters II‹, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 58 (1938), 129–232.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France 1968.
- Derrida, Jacques, ›Circonfessions‹, in: Geoffrey Bennington (und Jacques Derrida), *Jacques Derrida*, Paris: Éditions du Seuil 1991 (verteilt auf 59 Sequenzen über das ganze Buch).
- ›Freud et la scène de l'écriture‹ (1966), in: ders., *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil 1967, 293–340.
- ›Le supplément de copule. La philosophie devant la linguistique‹ (1971), in: ders., *Marges de la philosophie*, Paris: Les Éditions de Minuit 1972 (*Collection »Critique«*), 209–246.
- *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris: Galilée 1986.
- *Sovereignities in Question. The Poetics of Paul Celan*, edited by Thomas Dutoit and Outi Pasanen, New York: Fordham University Press 2005.
- ›Un témoignage donné‹ (1991), in: *Questions au judaïsme. Entretiens avec Elisabeth Weber*, Paris: Desclée de Brouwer (DDB) 1996, 73–104.
- Dickinson, Emily, *Sämtliche Gedichte*, zweisprachig, übersetzt, kommentiert und mit einem Nachwort von Gunhild Kübler, München: Hanser 2015.
- Die Bibel*, aus dem Grundtext übersetzt, revidierte Elberfelder Bibel, Wuppertal, Zürich: Brockhaus ²1987.
- Djoufack, Patrice, *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung. Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*, Göttingen: V&R Unipress 2010, 345–358.
- uden.de*, Onlinewörterbuch, herausgegeben von der Dudenredaktion, Berlin: Bibliographisches Institut 2020 (Zugriffsjahr).
- Dueck, Evelyn und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Celans Theorie der Dichtung heute*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2021 (*Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*) (geplant).

- Ebeling, Knut und Stefan Altekamp (Hrsg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2004.
- Ehrenzweig, Armin, »Biblische und klassische Urgeschichte«, in: *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 38 (1920), 65–86.
- Emmerich, Wolfgang, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen: Wallstein 2020.
- *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, München: Deutscher Taschenbuchverlag⁵2000.
- Felstiner, John, *Paul Celan. Eine Biographie*, übersetzt von Holger Fliessbach, München: C. H. Beck 1997.
- Fóti, Véronique M., »Paul Celan's Challenges to Heidegger's Poetics«, in: Kathleen Wright (Hrsg.), *Festivals of Interpretation. Essays on Hans-Georg Gadamer's Work*, Albany: SUNY Press 1990, 184–208.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris: Gallimard 1969.
- »La pensée du dehors« (1966), in: ders., *Dits et écrits*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris: Gallimard 1994, Bd. 1, 518–539.
- Frebold, Roland, *Erzählerstättenkunde II. Sedimentäre und metamorphe Erzählerstätten*, Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co 1929 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 1015).
- Freud, Sigmund, »Entwurf einer Psychologie« (1895), in: ders., *Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885–1938*, herausgegeben von Angela Richards unter Mitwirkung von Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt am Main: S. Fischer 1987, 373–486.
- »Notiz über den Wunderblock« (1925), in: ders., *Studienausgabe*, Frankfurt am Main: S. Fischer 1975, Bd. 3, 363–369.
- Friedlaender, Salomo, *Schöpferische Indifferenz*, München: G. Müller 1918.
- Fries, Thomas, »La relation critique. Les études sur Celan de Peter Szondi«, in: Mayotte Bollack (Hrsg.), *L'acte critique. Un colloque sur l'œuvre de Peter Szondi (Paris, 21–23 juin 1979)*, Lille: Presses Universitaires de Lille 1985, 219–236 (anschließende Diskussion u.a. mit Jacques Derrida: 237–253).
- und Sandro Zanetti, »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971*, Zürich: Diaphanes 2019, 7–39.
- Gadamer, Hans-Georg, »Was muss der Leser wissen? Aus Anlass von Peter Szondis ›Zu einem Gedicht Paul Celans‹«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntag, 5. November 1972 (Fernausgabe, Literaturbeilage), 53.

Literaturverzeichnis

- *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge ›Atemkristall‹* (1973), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (revidierte und ergänzte Ausgabe).
- Gellhard, Andreas, *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*, München: Wilhelm Fink 2005.
- 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.
- (Hrsg.) »Fremde Nähe«. *Celan als Übersetzer*, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar 1997 (= *Marbacher Kataloge*, Bd. 50).
- (Bearb.), *Marbacher Magazin* 90 (2000) (= Sonderheft *Paul Antschel / Paul Celan in Czernowitz*).
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie*, herausgegeben von Albrecht Schöne, fünfte, erneut durchgesehene und ergänzte Auflage der 1994 im Deutschen Klassiker Verlag erstmals erschienenen Ausgabe, 2 Bde., Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2003.
- 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.
- Grab, Walter (Hrsg.), *Georg Büchner und die Revolution von 1848. Der Büchner-Essay von Wilhelm Schulz aus dem Jahr 1851. Text und Kommentar*, Königstein/Ts: Athenäum 1985 (= *Büchner-Studien*, Bd. 1).
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), 2 Bde., Madrid: Castalia 1981.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, 33 Bde., Leipzig 1854–1954.
- Groddeck, Wolfram, *Reden über Rhetorik*, Frankfurt am Main: Stroemfeld²2008.
- Günther, Friederike Felicitas, *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2018.
- Günther, Siegmund, *Physische Geographie*, Stuttgart: Göschen²1895 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 26).
- Hamacher, Werner, »Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka«, in: ders., *Entferntes Verstehen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, 280–323.
- »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.

Literaturverzeichnis

- *Keinmaleins. Texte zu Celan*, Frankfurt am Main: Klostermann 2019.
- *Mit ohne Mit*, Zürich: Diaphanes 2020.
- und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.
- Hannover-Drück, Elisabeth und Heinrich Hannover (Hrsg.), *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- Hauschild, Jan Christoph, »Georg Büchner: Karl Emil Franzos als Editor«, in: Bernhard Fetz und Klaus Kastberger (Hrsg.), *Von der ersten zur letzten Hand. Theorie und Praxis der literarischen Edition*, Wien, Bozen: Folio 2000 (= *Österreichisches Literatur Archiv – Forschung*, Bd. 7), 36–42.
- »Kleine Anmerkung zur Textkritik von ›Leonce und Lena‹«, in: *Georg Büchner Jahrbuch* 5 (1985), 313–315.
- »Sie aßen alle Leberwurst ...«. Karl Emil Franzos als Editor und Biograph Georg Büchners«, in: *Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens* 6 (2004), 7–16.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, »Philosophische Enzyklopädie für die Oberklasse«, in: ders., *Nürnberger und Heidelberger Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (= *Werke*, Bd. 12).
- Heidegger, Martin, »Das Ding« (1951), in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske 1954, 157–175.
- »Der Ursprung des Kunstwerkes« (1935), in: ders., *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann 1950, 7–68.
- *Einführung in die Metaphysik*, Tübingen: Max Niemeyer 1953.
- *Feldweg-Gespräche (1944/45)*, Frankfurt am Main: Klostermann 1995 (= *Gesamtausgabe*, Bd. 77).
- *Sein und Zeit* (1927), Tübingen: Niemeyer¹⁷1993.
- *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske 1959.
- Heine, Stefanie und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, München: Wilhelm Fink 2017.
- Herder, Johann Gottfried, »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in: ders., *Werke in zehn Bänden*, herausgegeben von Martin Bollacher u.a., Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985, Bd. 1 (*Frühe Schriften, 1764–1772*), 695–810.
- Heyse, Johann Christian August, *Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch*, Hannover: Hahn¹³1865.
- Hirano, Yoshihiko, *Toponym als U-topie bei Paul Celan. Auschwitz, Berlin, Ukraine*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

- Hofmannsthal, Hugo von, »Andreas«, in: ders., *Die Erzählungen*, herausgegeben von Herbert Steiner, Frankfurt am Main: S. Fischer 1968 (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*), 113–247.
- *Aufzeichnungen*, herausgegeben von Herbert Steiner, Frankfurt am Main: S. Fischer 1973 (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*).
- »Erinnerung«, in: ders., *Prosa*, herausgegeben von Herbert Steiner, 4 Bde., Frankfurt am Main: S. Fischer 1955 (*Gesammelte Werke in Einzelausgaben*), Bd. 4, 204–206.
- Hölderlin, Friedrich, *Homburger Folioheft. Faksimile-Edition*, herausgegeben von D. E. Sattler und Emery E. George, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern 1986.
- Homer, *Die Odyssee*, übersetzt in deutsche Prosa von Wolfgang Schadewaldt, Hamburg: Rowohlt 1958.
- Ihrig, Wilfried, »Landschaftsentwürfe. Paul Celan und Carl Einstein«, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 136 (1984), 298–305.
- Ivanović, Christine, »Trauer – nicht Traurigkeit. Celan als Leser Benjamins. Beobachtungen am Nachlaß«, in: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), 119–159.
- Jakobson, Roman, »Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb« (1957), in: ders., *Selected Writings*, The Hague: Mouton 1971, Bd. 2, 130–147.
- Jakobson, Roman und Morris Halle, *Fundamentals of Language*, 's-Gravenhage: Mouton 1956.
- Janz, Marlies, »...noch nichts Interkurrierendes. Paul Celan in Berlin im Dezember 1967«, in: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), 335–345.
- *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt am Main: Syndikat 1976.
- Jaques, Margaret, »Metaphern als Kommunikationsstrategie in den mesopotamischen Bußgebeten an den persönlichen Gott«, in: dies. (Hrsg.), *Klagetraditionen. Form und Funktion der Klage in den Kulturen der Antike*, Fribourg: Fribourg Academic Press / Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2011, 3–10.
- Jespersen, Otto, *Language. Its Nature, Development and Origin* (1922), London: Allen and Unwin ¹⁴1969.
- Kafka, Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, herausgegeben von Jost Schillemeit, Frankfurt am Main: S. Fischer 1992.
- »Vor dem Gesetz«, in: ders., *Drucke zu Lebzeiten*, herausgegeben von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main: S. Fischer 1992, 267–269.

- Kleindienst, Robert, *Beim Tode! Lebendig! Paul Celan im Kontext von Roland Barthes' Autorkonzept. Eine poetologische Konfrontation*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Kleist, Heinrich von, »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, zweibändige Ausgabe in einem Band, herausgegeben von Helmut Sembdner, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2013, Bd. 2, 327–328.
- König, Christoph, *Engführungen. Peter Szondi und die Literatur*, Marbach: Deutsche Schillergesellschaft 2014.
- Krueger, Wolfgang, *Das Nachtstück. Ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Pianofortstückes im 19. Jahrhundert*, München: Emil Katzbichler 1971.
- Kublitz-Kramer, Maria, »Czernowitz, die ›himmlische Stadt. Eine allegorische Lektüre deutschsprachiger Gedichttexte aus der Bukowina«, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 122:4 (2003), 582–599.
- Lacan, Jacques, »L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud« (1957), in: ders., *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil 1966, 493–528.
- »Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien« (1960), in: ders., *Écrits*, Paris: Éditions du Seuil 1966, 793–827.
- Langenbeck, Rudolf, *Physische Erdkunde I. Die Erde als Ganzes und die Erdoberfläche*, Berlin und Leipzig: Walter de Gruyter & Co 1922 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 849).
- Lartillot, Françoise, »À la pointe acérée«, in: Ralf Zschachlitz (Hrsg.), *Paul Celan. Die Niemandrose. Lectures et interprétations*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy 2003, 119–132.
- Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik*, Ismaning: Max Hueber 101990.
- Lehmann, Jürgen (Hrsg. unter Mitarbeit von Jens Finckh, Markus May und Susanna Brogi), *Kommentar zu Paul Celans »Sprachgitter«*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005.
- Lemke, Anja, »– kein Himmel ist, keine Erde, und beider Gedächtnis gelöscht. Siderische Rede in Paul Celans Dichtung«, in: Max Bergengruen, Davide Giuriato und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Gestirn und Literatur im 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: S. Fischer 2006, 69–82.
- *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*, München: Wilhelm Fink 2002.
- Levine, Michael G., *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan*, New York: Fordham University Press 2014.

- Levy, Jacob, *Neuhebräisches und chaldäisches Wörterbuch über die Talmudim und Midraschim*, Leipzig: F. A. Brockhaus 1876.
- Liska, Vivian, *Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938–1944*, Bern u.a.: Peter Lang 1993.
- Lotze, Franz, *Geologie*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1955 bzw. 1961 (= *Sammlung Göschen*, Bd. 13).
- Lukács, Georg, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* (1916), Neuwied, Berlin: Luchterhand 1971.
- Lyon, James K., »Der Holocaust und nicht-referentielle Sprache in der Lyrik Paul Celans«, in: *Celan Jahrbuch* 5 (1993), 247–270.
- »Paul Celan's Language of Stone. The Geology of the Poetic Landscape«, in: *Colloquia Germanica* 8 (1974), 298–317.
- Mallarmé, Stéphane, *Divagations* (1897), in: ders., *Œuvres complètes*, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 2003 (*Bibliothèque de la Pléiade*), Bd. 2, 79–277.
- »Un coup de dés jamais n'abolira le hasard«, in: ders., *Œuvres complètes*, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Marchal, Paris: Gallimard 1998 (*Bibliothèque de la Pléiade*), Bd. 1, 365–387.
- Mandelstam[m], Ossip [Mandel'stam, Osip], »Das Wort und die Kultur« (1921), in: ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays (1913–1924)*, aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Zürich: Ammann 1991, 82–88.
- »Der Morgen des Akmeismus« (1913/1919), in: ders., *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays (1913–1924)*, aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Zürich: Ammann 1991, 17–22.
- »Slovo i kul'tura« (1921), in: ders., *Slovo i kul'tura*, Moskva: Sovetskij pisatel' 1987, 39–43.
- »Utro akmeizma« (1913/1919), in: ders., *Slovo i kul'tura*, Moskva: Sovetskij pisatel' 1987, 168–172.
- 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).
- Menninghaus, Winfried, »Czernowitz / Bukowina« als Topos deutsch-jüdischer Geschichte und Literatur«, *Merkur* 600 (1999), 345–357.
- *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Mersch, Dieter, Sylvia Sasse und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Ästhetische Theorie*, Zürich: Diaphanes 2019 (Reihe: *Denkt Kunst*).

Literaturverzeichnis

- Mayer, Hans, »Erinnerung an Paul Celan«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 272, 24. Jg., Heft 12 (Dezember 1970), 1150–1163.
- Miglio, Camilla und Irine Fantappiè (Hrsg.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici. Atti del convegno, Napoli, 22–23 gennaio 2007*, Napoli: Dipartimento di Studi Comparati 2008.
- Mörrike, Eduard, *Maler Nolten. Novelle in zwei Theilen*, Stuttgart: Schweizerbart's Verlagshandlung 1832.
- Mosès, Stéphane, »Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird«, in: Amy D. Colin (Hrsg.), *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposium*, Berlin, New York: de Gruyter 1987, 43–57.
- Müller Nielaba, Daniel, »Das doppelte Anführungszeichen. ›Gänsefüßchen oder ›Hasenöhrchen?«, in: Christine Abbt und Tim Kammasch (Hrsg.), *Punkt, Punkt, Komma, Strich? Geste, Gestalt und Bedeutung philosophischer Zeichensetzung*, Bielefeld: Transcript 2009, 141–149.
- Musil, Robert, »Die Amsel«, in: ders., *Gesammelte Werke in neun Bänden*, herausgegeben von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, Bd. 3, 548–562.
- Nachgelassene Schriften von Georg Büchner*, herausgegeben von Ludwig Büchner, Frankfurt am Main: Sauerländer 1850.
- Nancy, Jean-Luc, »Nach den Avantgarden«, aus dem Französischen von Thomas Laugstien, in: *Diaphanes (Magazin)* 6/7 (Sommer/Herbst 2019), 59.
- Neuhaus, Volker (Hrsg. unter Mitarbeit von Ute Heimbüchel), *Briefe an Hans Bender*, München: Hanser 1984.
- Nielsen, Karsten Hvidfelt und Harald Pors, *Index zur Lyrik Paul Celans*, München: Wilhelm Fink 1981.
- Nienhaus, Stefan, »Die ›scharfe Spitze der Unendlichkeit. Bedeutung eines Baudelaire-Zitats im Werk Hugo von Hofmannsthals«, in: *Poetica* 21, 84–97.
- Nietzsche, Friedrich, »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuchverlag / Berlin, New York: de Gruyter 1980, Bd. 1, 873–890.
- Oppert, Kurt, »Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926), 747–783.
- Perez, Juliana, *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans »Die Niemandrose«*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, 141–154.

- Petzer, Tatjana, Sylvia Sasse, Franziska Thun-Hohenstein und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Namen. Benennung – Verehrung – Wirkung. Positionen der europäischen Moderne*, Berlin: Kadmos 2009.
- 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, *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*, München: Wilhelm Fink 2000.
- »Dichtungstheorie und Toposforschung«, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft V*, Köln: Kölner Universitäts-Verlag 1960, 89–201.
- *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1984.
- *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg im Breisgau: Karl Alber 1986.
- Prade-Weiss, Juliane, »Klage der Natur«, in: *Orbis Litterarum* 74 (2019), 18–31.
- Quintilianus, Marcus Fabius, *Institutionis Oratoriae / Ausbildung des Redners*, herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972–1995.
- Räsänen, Pajari, *Counter-figures. An Essay on Anti-metaphoric Resistance: Paul Celan's Poetry and Poetics at the Limits of Figurality*, (Diss.) University of Helsinki 2007 (helda.helsinki.fi/handle/10138/19366).
- 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.
- und Paul Celan, *Erinnerungen und Briefe*, Berlin: Suhrkamp 2020.
- Reinfrank, Arno, »Schmerzlicher Abschied von Paul Celan«, in: *die horen* 83 (16. Jahrgang, 1971), 71–73.
- Reuß, Roland, *Im Zeithof. Celan-Provokationen*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2001.
- 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 Language and Being*, Columbia: Camden House 1991, 90–104.
- Ricœur, Paul, *La métaphore vive*, Paris: Éditions du Seuil 1975.
- Rieder, Albrecht, »Anredsam«, in: ders. und Jorg Therstappen, »Opferstatt meiner Hände«. *Die Paris-Gedichte Paul Celans*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, 145–151.

Literaturverzeichnis

- »Schwimmhäute«, in: ebd., 135–143.
- Risthaus, Peter, »Vor dem Stein: ein Leben« (Rezension von: Otto Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug*), seit dem 3. April 2003 online unter: iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2350.
- Ritter, Joachim, »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: ders., *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, 141–190.
- Rousseau, Jean-Jacques, »Essai sur l'origine des langues« (posthum 1781), in: ders., *Œuvres complètes*, Paris: Éditions Gallimard 1995 (*Bibliothèque de la Pléiade*), Bd. 5, 371–429.
- Rychlo, Peter, »Der slawische Meridian im Werk Paul Celans«, in: Andrei Corbea-Hoişie (Hrsg.), *Biographie und Interpretation / Biographie et interprétation*, Konstanz: Hartung-Gorre / Paris: Éditions Suger / Iaşi: Polirom 2000, 119–131.
- »In der Fremdsprache lügt der Dichter. Die Geschichte der Freundschaft Paul Celan – Alfred Margul-Sperber«, in: *Der literarische Zaunkönig*, Nr. 1 (2010), 21–35 (austria-forum.org/attach/AEIOU/Celan%2C_Paul/Celan.pdf).
- Samuels, Clarise, *Holocaust Visions. Surrealism and Existentialism in the Poetry of Paul Celan*, Columbia SC: Camden House 1993.
- Sasse, Sylvia, »Julia Kristeva: ›[L]a seule manière qu'a l'écrivain de participer à l'histoire devient alors la transgression [...] par une écriture-lecture««, in: Thomas Fries und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971*, Zürich: Diaphanes 2019, 339–355.
- Sasse, Sylvia und Magdalena Marszałek (Hrsg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, Berlin: Kadmos 2010.
- Schäfer, Martin Jörg, *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Schellenberger-Diederich, Erika, *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*, Bielefeld: Aisthesis 2006.
- »Von Gletscherstuben und Meermühlen. Geologische Motive in der Lyrik Paul Celans«, in: *Wirkendes Wort* 38 (Nov./Dez. 1988), 347–359.
- Schestag, Thomas, *buk. Paul Celan*, München: Boer 1994.
- *Mantisrelikte*, Basel: Urs Engeler 1999.
- Schlaffer, Heinz, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*, München: Hanser 2002.

- Schmitt, Axel, »Geste der Verabschiedung. Paul Celans frühe Gedichte im Rahmen der historisch-kritischen Ausgabe«, seit dem 1. November 2005 online unter: literaturkritik.de/id/8676.
- Scholem, Gershom, *Die Geheimnisse der Schöpfung. Ein Kapitel aus dem Sohar*, Berlin: Schocken 1935.
- *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*, Zürich: Rhein-Verlag 1962.
- Schulz, Georg-Michael, »À la pointe acérée« (Kommentar), 208–213, in: Jürgen Lehmann (Hrsg.), *Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1997.
- Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, gesammelt auf Veranstaltung der Antiquarischen Gesellschaft Zürich unter Beihilfe aus allen Kreisen des Schweizervolkes, herausgegeben mit Unterstützung des Bundes und der Kantone, begonnen von Friedrich Staub und Ludwig Tobler, Frauenfeld: Huber 1881ff.
- Solomon, Petre, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București: Editura Kriterion 1987.
- Steiner, George, »A Terrible Exactness«, in: *Times Literary Supplement*, June 11, 1976, 709–710.
- Steinhart, Matthias, »Paul Celans Entwurf einer Landschaft und die Bedeutung der Archäologie für seine Lyrik«, in: *Anabases* 7 (2008), 91–116.
- Stern, Martin, »Wege dorthin. Intertextualität und Sinnkonstitution in Paul Celans Gedicht À LA POINTE ACÉRÉE«, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 66:4 (2016), 459–465.
- Stingelin, Martin, »Nietzsches Wortspiel als Reflexion auf poet(olog)ische Verfahren«, in: *Nietzsche-Studien* 17 (1988), 336–349.
- Stolz, Michael, »Vernetzte Varianz. Mittelalterliche Schriftlichkeit im digitalen Medium«, in: Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hrsg.), »System ohne General«. *Schreibszenen im digitalen Zeitalter*, München: Wilhelm Fink 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 3), 217–244.
- Susman, Margarete, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart: Strecker und Schröder 1910.
- Szász, János, »Es ist nicht so einfach...« Erinnerungen an Paul Celan; Seiten aus einem amerikanischen Tagebuch«, in: Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, 325–337.
- Szondi, Peter, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Literaturverzeichnis

- *Der andere Pfeil. Zur Entstehungsgeschichte von Hölderlins hymnischem Spätstil*, Frankfurt am Main: Insel 1963.
- »Eden« (1971), in: ders., *Schriften II*, herausgegeben von Jean Bollack mit Henriette Beese u.a., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, 390–398, Anhang: 428–430.
- *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Frankfurt am Main: Insel 1967.
- »Über philologische Erkenntnis« (1962), in: ders., *Schriften I*, herausgegeben von Jean Bollack mit Henriette Beese u.a., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, 263–286.
- Tobias, Rochelle, *The Discourse of Nature in the Poetry of Paul Celan. The Unnatural World*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2006.
- Trakl, Georg, »An den Knaben Elis«, in: Kurt Pinthus (Hrsg.), *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin: Rowohlt 1920, 60–61.
- Vilain, Robert, »Celan und Hofmannsthal«, in: *Austrian Studies* 12:1 (2004) (*The Austrian Lyric*), 172–195.
- Voswinkel, Klaus, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*, Heidelberg: Stiehm 1974.
- Wagenheim, Allan J., *John Field and the Nocturne*, Philadelphia: Xlibris 2006.
- Waterhouse, Peter, *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*, Basel, Weil am Rhein, Wien: Urs Engeler 1998.
- Welling, Florian, »Vom Anblick der Amseln«. *Paul Celans Kafka-Rezeption*, Göttingen: Wallstein 2019.
- Werner, Klaus (Hrsg.), *Fäden ins Nichts gespannt. Deutschsprachige Dichtung aus der Bukowina*, Frankfurt am Main und Leipzig: Insel 1998.
- Werner, Uta, »Aschenbildwahr. Celans Kunst ›Avant la lettre‹ und die Verwandlung des Lebens in Schrift«, in: Andrei Corbea-Hoişie (Hrsg.), *Biographie und Interpretation / Biographie et interprétation*, Konstanz: Hartung-Gorre / Paris: Éditions Suger / Iaşi: Polirom 2000, 147–167.
- *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München: Wilhelm Fink 1998.
- Wiedemann[-Wolf], Barbara, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen: Max Niemeyer 1985.
- *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹*, zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Wild, Markus, »Schon unser Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet«. Staiger und Heidegger über Mörikes ›Auf eine Lampe‹, in: Ralf

- Klausnitzer und Carlos Spoerhase (Hrsg.), *Kontroversen der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern u.a.: Peter Lang 2007, 207–222.
- Winkler, Jean-Marie, »La Contrescarpe«, in: *Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«*, unter Mitarbeit von Christine Ivanović herausgegeben von Jürgen Lehmann, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1997, 331–339.
- Wörterbuch der deutschen Volkskunde*, begründet von Oswald A. Erich und Richard Beitzl, neu bearbeitet von Richard Beitzl unter Mitarbeit von Klaus Beitzl, Stuttgart: Kröner ³1974.
- Zanetti, Sandro, »Akute Dichtung: Celans Zumutungen«, seit dem 19. April 2020 online unter: geschichtedergewalt.ch/akute-dichtung-celans-zumutungen (= Vorlage für das Kapitel »Akut« in vorliegendem Buch).
- *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*, München: Wilhelm Fink 2012.
- »Das Kommode und das Kommende. Zum Witz der Paronomasie«, in: Felix Christen, Thomas Forrer, Martin Stingelin und Hubert Thüring (Hrsg.), *Der Witz der Philologie. Rhetorik – Poetik – Edition* (Festschrift für Wolfram Groddeck zum 65. Geburtstag), Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2014, 40–48 (= Vorlage für das Kapitel »Kommendes« in vorliegendem Buch).
- »Einleitung (How to Do Things with Words ...)«, in: Sandro Zanetti (Gast-Hrsg.), *Words as Things / Wortdinge / Mots-choses* (Zeitschrift *figurationen* 02/2013), Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2013, 7–27.
- »Émile Benveniste: ›La théorie de la langue poétique est encore à venir <n'existe pas encore>«, in: Thomas Fries und Sandro Zanetti (Hrsg.), *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971*, Zürich: Diaphanes 2019, 123–137.
- »Kunst der Indifferenz. Duchamps Sprach- und Schriftinszenierungen«, in: *Duchamp als Kurator / Duchamp as Curator*, Symposium im / at Daimler Contemporary Berlin 25. / 26. April 2017, kuratiert und herausgegeben von / curated and edited by Renate Wiehager mit / with Katharina Neuburger, Köln: snoeck 2017, 350–368.
- »Literaturwissenschaftliches Schreiben zwischen Mimesis und Abstraktion. Von Jean Leclerc zu Peter Szondi und Roland Barthes«, in: Walter Erhart und Hans-Ulrich Treichel (Hrsg.), *Schreiben in den Geisteswissenschaften* (= Themenschwerpunkte der Zeitschrift *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur: IASL* 40:2 (2015), 348–373.

Literaturverzeichnis

- »Mehr als bloßes Spiel. Paronomasien bei Nietzsche, Roussel, Joyce«, in: *Colloquium Helveticum* 43 (2012), 188–204.
- »Mohn und Gedächtnis. Weiter(ge)denken nach Paul Celan und Jacques Derrida«, in: Hans-Joachim Lenger und Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Mnema – Derrida zum Andenken*, Bielefeld: Transcript 2007, 171–186.
- »Orte/Worte – Erde/Rede. Celans Geopoetik«, in: Sylvia Sasse und Magdalena Marszałek (Hrsg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, Berlin: Kadmos 2010, 115–131 (= Vorlage für das Kapitel »Toposforschung« in vorliegendem Buch).
- »so gut wie ein Nichts«. Das Minimaldifferential des Neuen«, in: Ilka Becker, Michael Cuntz und Michael Wetzel (Hrsg.), *Just not in time. Inframedialität und non-lineare Zeitlichkeiten in Kunst, Film, Literatur und Philosophie*, München: Wilhelm Fink 2011 (= *Mediologie*, Bd. 20), 121–134.
- »Wo beginnt der Anfang? Lektürenotizen – erste Gedichtentwürfe bei Paul Celan«, in: Hubert Thüring, Corinna Jäger-Trees und Michael Schläfli (Hrsg.), *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München: Wilhelm Fink 2009 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 11), 215–235 (= Vorlage für das Kapitel »Anfangen« in vorliegendem Buch).
- »zeitoffen«. *Zur Chronographie Paul Celans*, München: Wilhelm Fink 2006 (= *Zur Genealogie des Schreibens*, Bd. 6).

