

Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache:
Celan-Studie mit einer Fokussierung auf den *Atemwende*-Gedichtband.

Von der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen zur Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der Philosophie genehmigte Dissertation

vorgelegt von

Yiqi Yang

Berichter: Universitätsprofessor: Prof. Dr. Monika Fick
 Universitätsprofessor: Prof. Dr. Peter Goßens

Tag der mündlichen Prüfung: 07. März 2017

Diese Dissertation ist auf den Internetseiten der Universitätsbibliothek online verfügbar

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung	4
1.	Hintergrund und Kontext	4
2.	Die These und Zielsetzung	6
a.	Vorbedingungen für die Bezugnahme des Gestus-Begriffs auf Celans Dichtung	7
b.	Begründung der Konzentration auf den <i>Atemwende</i> -Gedichtband	11
3.	Gegenstand und Aufbau der Arbeit	13
4.	Forschungsstand	15
a.	Teil I: Forschungsliteratur zu Celans Sprachgestus	15
b.	Teil II: Allgemeine Forschungsliteratur	21
II.	Zu Celans Problematik der Sprachfindung	25
1.	Die politische Dimension in Celans Poetologie	25
2.	Literatur nach Auschwitz:	29
a.	Die poetologische Kennzeichnung einer <i>fremden</i> Gegend	29
b.	Die poetische Konstruktion in der nachshoatischen Epoche	32
3.	Sprachreflexion über das dichterische Sprechen	36
a.	Linguistic turn und Celans Wirklichkeitsbezug	36
b.	Auf das „Andere“ und „Fremde“ zuhaltend	41
c.	Unter dem <i>Neigungswinkel</i> des <i>Kreatürlichen</i>	46
III.	Zwischen Dialog und gestischem Sprechen: Performanz, (gag-)Geste und Dunkelheit als poetologische Ansätze	50
1.	Von der Performanz zur poetologischen Gestik	50
2.	Die Bedeutung des <i>Gestus</i> für die Poetologie	53
3.	Zur gag-Geste	56
4.	Dialogität und ihr Bezug zur Performanz und zum gag	60
5.	Dunkelheit und das Hermetische als dialogisches Prinzip	70
IV.	Weg der Sprachsuche: Modellanalysen	86
1.	Vom Jugendwerk bis zur <i>Todesfuge</i>	86
a.	Den traditionellen Normen verpflichtete Anfänge	86
b.	Die <i>Todesfuge</i> und ihr (Gegen-)bezug zum Romantischen	98
2.	Wende: <i>Von Schwelle zu Schwelle</i>	102
a.	Über das Musikalische: Wandel zur Depoetisierung	102
b.	Poetologische Fortentwicklung unter dem Aspekt der Autorenpoetik	104
3.	Aus: <i>Sprachgitter</i>	116
a.	Der „Sattelpunkt“ in der Sprachbewegung	116
b.	Gedichtanalyse	121
4.	Aus: <i>Die Niemandrose</i>	128

a.	Schwellen-Position und Unterwelttopographie	128
b.	Zu <i>Chymisch</i> : „Alchemie“ der Radikalisierung	133
c.	Celans Rezeption von Mandelstam in den Gedichten der <i>Niemandrose</i>	138
5.	Exkurs: Der Gestus in der <i>baumlos</i>-Metapher als Gegenposition zu Brecht	141
a.	Geschichtskritik oder Sprachkritik? Eine Auseinandersetzung über „das Gesagte“	143
b.	Differenzierung der metaphorischen Sprachverwendung von Brecht und Celan: Eine Annäherung an den <i>Baum</i> - und <i>Blatt</i> -Wortgebrauch	151
c.	Celans Neuansatz aus linguistischer Perspektive	154
V.	Die poetologische Einbettung des Gestuswandel-Konzepts im <i>AW</i>-Gedichtband	158
1.	Traum und Mythos: gestisches Sprechen als poetologisches Konzept in Celans Spätwerk	160
a.	Die mythen- und traumträchtigen Nomaden	161
b.	Traum und Trauma in der Vor- und Nach-Welt	166
2.	Das Wende-Konzept im metaphorischen Charakter des <i>AW</i>-Gedichtbands	170
a.	Metapherngestöber und Allegorie	172
b.	Zum Titelwort <i>Atemwende</i>	176
3.	Perspektivenwechsel als Reflexion von <i>befremdet Sein</i> und <i>Falschheit</i>	180
a.	Vom Anthropomorphen zum Anorganischen	182
b.	Koordinatenkreuz	186
c.	Wahn und der Gestus des Wahns	190
VI.	Fazit: Celan als Zeuge. Über den Sinn der Dichtung Celans	195
	Literaturverzeichnis	201

I. Einleitung

1. Hintergrund und Kontext

Der Hintergrund der Untersuchung, welche in dieser Dissertation vorgenommen wird, ist die sogenannte Sprachkrise nach der Shoah, die eng verbunden ist mit der Frage nach der Möglichkeit des Ausdrucks der nachshoahatischen Erfahrung in der modernen und zeitgenössischen Wirklichkeit. Nach den ungeheuerlichen Ereignissen, durch welche der deutsche Ortsname *Auschwitz* – seit der Bekanntwerdung der Judenvernichtung während der Zeit des Nationalsozialismus – im weltweiten Sprachgebrauch zur zentralen Metapher für die Shoah sowie für das undenkbar Böse und die Unmenschlichkeit geworden ist, tritt die Frage im poetologisch definierten Sinne hervor: Ob und wie ist es möglich, dass nach so vielen unerhörten (auch: ungesagten?) Ereignissen Dichter und Künstler ihre persönlichen Erfahrungen mit ihrer jeweiligen historischen Situation in der jeweiligen Form ihrer Werke artikulieren konnten und können? Dies kann auch wie folgt formuliert werden: Können die Dichter oder Künstler uns heute noch eine Sprache zeigen, die unseren Erlebnissen in Vergangenheit und Gegenwart entspricht? Diese Arbeit versucht, eine Antwort auf diese Frage zu erschließen.

Im Rahmen und Kontext dieser Fragestellung, die alle Autoren, Künstler und Philosophen der heutigen Zeit begleitet¹, wird unter anderem auf die weitere Frage nach der Rezeptivität der dichterischen Sprache – anders formuliert: der Sagbarkeit der dichterischen Sprache – eingegangen. Diese Zugangsfrage verbleibt, wie Anja Lemke erwähnt, nicht bloß im Bereich der Werkpoetik, sondern versucht – ausgehend von der Grundkonstellation zwischen der Geschichte einer Epoche und dem Wesen der Sprache – sowohl die Tiefe der Literatur als auch die der Menschheit zu erfassen.² Diesbezüglich hilft eine Fokussierung auf die Grundverbindung *Sprache, Mensch und Geschichte*, die der postshoahatischen Frage zugrunde liegt, um zu erkennen, warum sie als Hauptfrage der modernen Dichtung und Literatur nach 1945 im Westen und nach 1978 in China gilt.

¹ Vgl. dazu z. B. Giorgio Agamben in seiner Untersuchung einer negativen Erfahrung der Unausprechlichkeit des Sprachereignisses in der abendländischen Kultur. Agamben hat in seinem Werk *Die Sprache und der Tod* angegeben, dass die abendländische Kultur ihre Philosophie im Ganzen aus einer negativen Erfahrung der Unausprechlichkeit des Sprachereignisses selbst nimmt. Vgl. dazu: Agamben, Giorgio: *Die Sprache und der Tod*. Ein Seminar über den Ort der Negativität. 1. Ausgabe, Frankfurt a. M. 2007, S. 108. Im Folgenden zitiert als ‚Agamben 2007‘.

² Vgl. dazu: Lemke, Anja: *Konstellation ohne Sterne*. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan. München 2002, S. 13. Im Folgenden zitiert als ‚Lemke 2002‘.

Angesichts jener Grundverbindung muss darüber hinaus die „neue Sprache“ fähig sein, auch in der Form der Lyrik Zeugnis für die Shoah abzulegen, um sich als Antwort auf jene Hauptfrage zu bewähren. Hinzuweisen ist darauf, dass dieses Ziel, nämlich die gültige Formulierung des Erlebens und des Erlebten, nicht lediglich über die Thematisierung der Shoah auf inhaltlicher Ebene zu erreichen ist.³

Bezogen auf den ersten Aspekt der Grundverbindung – die Sprache – ist zu erwähnen, dass man unter dem Gesichtspunkt der Poesie auf die Realität (mit Celans eignen Worten: „in deine allereigenste Enge“⁴) eingehen sollte, um den fundamentalen Unterschied zwischen dem Schreiben von Celan und dem der anderen Autoren – z. B. Primo Levi⁵ oder Stefan Zweig – zu begreifen. Denn sie alle besitzen in dieser Hinsicht das gleiche Motiv, Zeugnis für den Holocaust abzulegen. Ferner ist zu betonen: Bezüglich der Verwendung des Poesie-Begriffs und seiner Verknüpfung mit dem auf Aristoteles zurückverweisenden *Poetik*-Begriff lässt sich sagen, dass in dieser Arbeit die Differenzen der Schreibweisen oder Sprechhaltungen, die auf den Unterschieden der Literaturgattungen beruhen, nicht in Betracht gezogen werden.⁶ Es ist unangemessen zu denken, dass der tiefgreifende Unterschied zwischen der Schreibweise Celans und der der Anderen erschöpfend mit dem Ansatz der auf den Bahnen Goethes verfassten Gliederung des Systems literarischer Gattungen zu erfassen wäre.⁷

Außerdem ergeben sich – jener Grundverbindung von Sprache, Mensch und Geschichte historisch folgend – im Kunst- und Literaturbereich noch zahlreiche, ethische oder ästhetische Di-

³ Zu dieser These hat Gellhaus angegeben, dass es im Falle der Dichtung Celans nicht genügt, von einer Transformation und Sprachwerdung des Widerfahrenen zu sprechen. Vgl. dazu: „Sodann genügt es im Falle der Dichtung Celans- darin vergleichbar mit der Dichtung Hölderlins – eben nicht, von einer Transformation und Sprachwerdung des Widerfahrenen zu sprechen.“ Gellhaus, Axel: *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München 1995, S. 301. Im Folgenden zitiert als ‚Gellhaus 1995‘.

⁴ *Der Meridian* ist eine Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960 in Darmstadt. Siehe: Celan, Paul: Tübinger Ausgabe: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hg. von Bernhard Böschstein & Heino Schmull. Frankfurt a. M. 1999. Oder auch: Celan, Paul: *Der Meridian*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. von Beda Allemann & Rolf Bücher u.a. Bd. III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 187-202. Im Folgenden wird der Text selbst als ‚Meridian GW III‘ zitiert; die anderen Ausgaben werden mit ‚TCA‘ bzw. ‚KG‘ abgekürzt.

⁵ Hinsichtlich des Schreibens im Angesicht der Shoah steht der Name von Celan in einer Reihe mit Primo Levi und Nelly Sachs. Siehe: May, Markus; Gossens, Peter; Lehmann, Jürgen: *Celan – Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2012, S. 362. Im Folgenden zitiert als ‚Handbuch‘.

⁶ Siehe: Ingold, Felix Philipp: *Das Ende aller Gattungen. Russland entdeckt Paul Celan*. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 10. Feb. 1999, S. 61.

⁷ Denn es erweist sich als falsch zu postulieren, dass die oben erwähnte Fragestellung oder jener Neubeginn der Literatur – angesichts der Shoah – mit den auf die Gliederung des Literaturgattungs-Systems zurückzuführenden Differenzen im Zusammenhang stehe. Deswegen sollte man auf Celan bezogen nicht unter besonderer Berücksichtigung der Gattung der Dichtung, der die meisten Werke Celans angehören, sondern in poetologischer Hinsicht auf eine literarische Schreibweise eingehen, um das zu erstrebende Ziel der Literatur – unser Realitätsbefriedigende Äquivalenz von Sprache und Welt zu erfassen – in die Tat umsetzen zu können.

mensionen umfassende Fragen (z. B. die – dem Wesen des Dichterischen angehörende – *Fragwürdigkeit* der Kunst, die in Celans poetologischer Reflexion festzustellen ist⁸), die auf jenen Themenkern zurückführen können und damit zusammenhängen. Lemke zeigt in einer eingehenden Analyse, dass viele andere auf die Shoah referierende Fragen, unter anderem die Frage nach der Verknüpfung von Sprache und Geschichtlichkeit, die auch bei Hölderlin und Heidegger zentral ist, von Celan aufgenommen werden und – im Angesicht der Shoah – in Richtung einer neuen Ausdrucksmöglichkeit verschoben werden.⁹ Man kann also folgern, dass jene Zentralfrage, die den Zusammenhang von Sprache, Mensch und Geschichte zeigt, für die Analyse der modernen Dichtung und der Literatur den Leitfaden darstellt und die anderen umfassenden, shoahbezogenen Fragen ihr unterzuordnen sind.

2. Die These und Zielsetzung

Diese Studie stützt sich auf die chronologische Auseinandersetzung mit Celans Frühwerk bis zum Gedichtband *Atemwende (AW)* und hat die Herausarbeitung des dichterischen Sprachgestus von Celan zum Thema. Sie fokussiert die Hauptfrage nach der Möglichkeit der Sprache nach dem Ereignis der Shoah – dieselbe Frage, die Celan in seine Poetologie aufgenommen hat – und rückt sie unter denselben Aspekt, nämlich denjenigen der Existenz Celans als Dichter und als Mensch. Celans Sprachgestus wird als Zugang zu jener Hauptfragestellung genommen und untersucht, dementsprechend befasst sich diese Arbeit mit der deutschen und französischen modernen Literatur, welcher Celans dichterisches Werk zeitlich und stilistisch zuzuordnen ist. Damit wird eine Entwicklung von Celans dichterischem Sprachgestus, der als ein kontinuierlicher *Gestuswandel*-Prozess zu erfassen ist, herausgearbeitet, und der Gestuswandel wird als Zäsur oder Paradigmenwechsel klassifiziert.

Der *Gestus*-Begriff, der sich in Agambens Konzeption auf den klassischen Begriff des aristotelischen Schreibgestus bezieht, dient als Kernbegriff der Argumentation. Die Einbettung des *Gestus*-Konzepts verschafft Aufschluss darüber, wie die allgemeine Forschungsfrage und der zentrale Gegenstand, wie also die Auseinandersetzung mit der nachshoatischen Problematik und die

⁸ „Gibt es nicht – so muß ich jetzt fragen –, gibt es nicht bei Georg Büchner, bei dem Dichter der Kreatur, eine vielleicht nur halblaute, vielleicht nur halbbewußte, aber darum nicht minder radikale – oder gerade deshalb im eigentlichsten Sinne radikale In-Frage-Stellung der Kunst, eine In-Frage-Stellung aus dieser Richtung? Eine In-Frage-Stellung, zu der alle heutige Dichtung zurück muß, wenn sie weiterfragen will?“ Siehe: *Meridian*, Vgl. dazu: Buhr, Gerhard: Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede ‚Der Meridian‘. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 169-208.

⁹ Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 304.

Celan-Gedichte miteinander verknüpft sind, und dient so als theoretische Grundlage dieser Arbeit. In dieser Einleitung soll dargelegt werden, was unter dem Konzept *Sprachgestus* verstanden wird, und darüber hinaus, was genau unter dem *Gestuswandel* zu verstehen ist. Dabei sollen die Begriffe *Sprechhaltung*, *Sprechweise*, *Sprachgestus* und *Gestuswandel* einen Zusammenhang und eine Konstellation aufdecken, indem sie sukzessive aufeinander aufbauen und den darin zentral positionierten Gestus-Begriff beleuchten.¹⁰

a. Vorbedingungen für die Bezugnahme des Gestus-Begriffs auf Celans Dichtung

Hinsichtlich des Versuchs, den *Gestus*-Begriff zu definieren, rückt diese Arbeit eine spezifische Entwicklungslinie des Begriffs *Geste* als synoptische Klasse in den Mittelpunkt; dabei nimmt sie ihren Ausgangspunkt vor allem von den Überlegungen zum *Geste*-Konzept von Bertolt Brecht, Walter Benjamin und Giorgio Agamben. Es zeigt sich, dass die Darstellung dieser Linie auf diese Weise einen besonderen Horizont eröffnet und auf eine Antwort darauf drängt, unter welchen Aspekten sich das aktuelle *Gestus*-Konzept ausbilden lässt und woran es sich anschließt. Der zu konkretisierende Horizont beruht auf den *Gestus*-Wortfeldern und wird im Anschluss an die neue Definition des *Gestus* nachgezeichnet werden. Es ließe sich aus diesem Punkt folgender Gedanke entwickeln: Angenommen, dass sich das in der Forschung neu definierte und als Oberbegriff verwendete *Gestus*-Konzept am Ende der postulierten Entwicklungsprozess-Linie ansiedelte, dann flössen die ehemals einzelnen *Gestus*-/*Geste*bezeichnungen im aktuellen *Gestus*-Konzept wieder zusammen.

Der Brechtsche *Gestus* verschafft einen Zugang zum Verständnis des *Sprachgestus*, nämlich zu der Ebene der Beziehungen der Menschen zueinander – eine Sprechhandlungs-Ebene –, und erlaubt es, den Begriff in diese Richtung auszuweiten. In Brechts Werk *Die Theatertheorie und Praxis des Schauspielers* wird der *Gestus* vornehmlich eingeführt als eine Bezeichnung eines persönlichen, subjektiven Ausdrucks, in dem alles menschliche Handeln, Denken, Fühlen und Wünschen gesellschaftlich begründet sei.¹¹ Brecht versteht den *Gestus* als künstlerischen Ausdruck von realer menschlicher Haltung und realem menschlichen Verhalten. Dabei steht *der*

¹⁰ Sie dient sowohl explikativ zur Veranschaulichung der Komplexität jener Problematik als auch zum Aufbau der Forschungstheorie, aus der ein kursorischer Blick übernachshoatisches Schreiben herausgeht. Methodisch befolgt die Linie das Luhmannsche – auf Kuhn zurückgreifende – Paradigmenwechsel-Prinzip. Der Einführungsteil des Luhmannschen Hauptwerks *Soziale Systeme* widmet sich der Darstellung des Paradigmenwechsels, der sich auf die Methodik der (sozialen) Systemtheorie stützt. Siehe: Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1987, S. 12. Im Folgenden zitiert als „Luhmann 1987“. Der Paradigmenwechsel-Begriff ist im Kontext der vorliegenden Studie als eine Beschreibung des *Gestuswandels* des poetischen Schreibens zu verstehen.

¹¹ Dass beim Entwicklungsprozess des *Gestus*-Konzepts vorerst unter Rekurs auf Brechts *Gestus*-Wortgebrauch herangegangen wird, liegt daran, dass sich durch Brechts Deutung in seiner Theatertheorie der Weg zeigt, *Gestus* als einen literaturwissenschaftlichen Begriff dem Literaturkoordinatensystem zuzuweisen. Durch ihn werden das „Innere“, der Geist, die Gefühle usw. bis zu den gesellschaftlichen Beziehungen, der Kommunikation

mitteilende Akt des Sprechens im Zentrum des Begriffes *Gestus*. Er bezieht in dieser Weise die Wahrheit aus der gesellschaftlichen Realität seiner Zeit. Daher wird der *Gestus* auch metaphorisch übertragbar.

Benjamin macht es sich – aufbauend auf Brechts Weichenstellung – zur Aufgabe, die Einfügung des Akts der gesellschaftlichen Handlung und Haltung ins *Gestus*-Konzept, den *Gestus* als eine Metapher der Übertragung, die insbesondere für eine kursorische Ansicht des Sprachlichen behilflich ist, im literarischen Bereich zu betrachten. Seine Bestimmung sei, die Realität angemessen zur ‚Sprache‘ zu bringen. Dass ihm überdies – auch laut Ritter – das Konzept dazu dient, *das mimetische Prinzip abzulösen*¹², stellt daher eine enge Verknüpfung mit Celans *Gestuswandel* her. Benjamins Definition zufolge weist dieser Terminus auf die Überwindung der traditionellen Metaphorik und Ontologie in der Philosophie hin, wobei die Abwendung vom *mimetischen Prinzip* miteinbezogen ist. Denn Benjamin hat die Anwendbarkeit der Dialektik¹³ in den *Gestus* Begriffe eingefügt; daher ist es berechtigt, diesen Begriff als einen Terminus der Literaturwissenschaft auszugeben.¹⁴ Das, was für den *Gestuswandel* wegweisend ist, ist exakt der Versuch, das Sprechen/Schreiben in Distanz zum Gesagten zu bringen, also genau ein Gegenprinzip zum ‚Ausdruck des Gesagten‘ zu eröffnen. Dies könnte deshalb an Benjamins Geste, die *Ablösung des mimetischen Prinzips*, angeschlossen werden.¹⁵ Damit geht die These Hand in Hand, dass der *Gestus* an sich gegen ‚eine sichere symbolische Bedeutung‘ gerichtet ist, die in Celans Poetologie als Hindernis betrachtet wird, das durch die Verwendung einer neuen Schreibweise zu überwinden ist.¹⁶ Diesbezüglich stellt der *Gestus* einen Verzicht auf das ‚übliche‘ Grundmotiv dar, den Inhalt eines Gesprächs – durch den das Gespräch seine scheinbare Vollständigkeit und Autarkie gewinnt – auszusprechen. In Anbetracht dieser Tatsachen ist es geboten, dass sich das kommende Sprechen vom *Gesagten* distanzieren und entfremden sollte.

zueinander, mittels des situations- und partnerbezogenen Verhaltens der Bühnenfiguren, bloßgelegt, bis die zu vermittelnden Absichten eines Theaterstücks sichtbar sind. Siehe: Bayerdörfer, Hans-Peter: *Die Einakter – Gehversuche auf schwankendem Boden*. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 249-253.

¹² Siehe: Ritter, Hans Martin: *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*. Köln 1986, S. 18-22.

¹³ Vgl. dazu: Benjamin 1971, S. 28.

¹⁴ Vgl. dazu: Benjamin, Walter: *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. In: Ders.: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band II/2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, S. 409-438. Hier: S. 418. Im Folgenden zitiert als ‚Benjamin 1977‘.

¹⁵ Dies erklärt, warum in Benjamins Lesart das *Geste*-Konzept in hohem Maße zum Exponieren der Deutung von Kafkas Schreiben beiträgt. Kafkas Werk lässt sich laut Benjamin als Kodierung von *Gesten* entfalten, die *Geste* liefert – als Kodex – eine Sicht von Auseinandersetzungs-Möglichkeiten unter anderem durch die Veranschaulichung des Schreibmotivs, der -reflexion und -weise des Autors. Vgl. dazu Benjamins Wortgebrauch des *Gestus*, *Geste*, *Gebärde*, mit dem Benjamin über Kafka schreibt: Benjamin 1977, S. 418.

¹⁶ Zudem hat Benjamin darauf hingewiesen, dass sich die Sprache selbst als realistische *Haltung* auffassen lässt, dass sie eine Form annimmt, die sie nicht auf sich selbst zurücklenkt, sondern selbst sinnlich-körperlich gestaltet. Vgl. dazu: Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1971, S. 121. Im Folgenden zitiert als ‚Benjamin 1971‘.

Es lässt sich behaupten, dass dieser *Gestus*-Begriff eine Gegenposition zu der gängigen Bedeutung des Wortes impliziert.

Die Auseinandersetzungs- und Vergleichsmöglichkeiten zwischen den *Literatur*- und *Gestus*-Kategorien, die als Voraussetzung dieser Studie gefordert sind, werden von der Denkmethode des *Bochumer Modells* gestützt, die auf Luhmanns Kodierung zurückgeht.¹⁷

Methodisch betrachtet ist Folgendes über das Syntagma *Gestuswandel* hervorzuheben: „Die Sprechhaltung lässt sich möglicherweise als literaturwissenschaftliche Kategorie rechtfertigen, in einem linguistischen Rahmen kann sie aber weder rein semantisch noch pragmatisch fundiert werden.“¹⁸ Der springende Punkt ist hier, dass eine linguistische Herkunft dieses Begriffs eigentlich nicht anzuerkennen ist und man ihn demzufolge als einen sprech- und literaturwissenschaftlichen Begriff verstehen sollte. Um den grundlegendsten Begriff in dieser Arbeit, *Gestus*, zu begreifen, lässt sich somit als Erstes an die *Sprechhaltung* herangehen, die als der erste vorkommende Begriff – sowohl in der Zusammenhangslinie als auch mit Hinblick auf die vorliegende These – im Vordergrund steht. Die Ursache für die Verbindung zwischen der Sprechhaltung und dem Gestus liegt sicher unter anderem in der Etymologie bzw. an deren begrifflichen Gehalten. Dabei stellt Kopfermann in seinem Buch *Lies, damit ich ihn selbst höre* fest, dass der Gestus-Begriff, dessen Ursprung in den Darstellungen von Sprechwissenschaft und Sprecherziehung liegt und der der Veranschaulichung der Sprechhaltung dient, von der Ästhetik zu übernehmen sei.¹⁹ Außerdem wird diesbezüglich an der oben angeführten Stelle desselben Buches aufgezeigt, dass sich aus der Sprechhaltung die Gesamtsprechart und der Grundklang eines Werks ergeben und dass die Sprechhaltung durch den Dialog zwischen Text und Sprecher entsteht und dementsprechend als eine Sprecher-Position begriffen werden sollte.²⁰ Es lässt sich somit festhalten, dass die *Sprechhaltung* eines Dichters sich in seinem lyrischen Werk durch die von ihr erzeugte *Gestalt*²¹ der poetischen Sprache und zusätzlich durch den *Gestus* manifestiert.

¹⁷ Das „Bochumer Modell“ fußt auf Luhmannschen kommunikationstheoretischen Grundlagen der sozialen Systeme – durch die Rekonstruktion des *Paradigmawechsel*-Konzepts – und bemüht sich, das begriffliche Instrumentarium auf die literarische Kommunikation zu übertragen. Deshalb unterbreitet das „Bochumer Modell“ eine Grundausrichtung der Arbeitsweise in diese Studie.

¹⁸ Eberenz, Rolf: *Tempus und Textkonstitution im Spanischen: eine Untersuchung zum Verhalten der Zeitform auf Satz- und Textebene*, Bände 153-155. Tübingen 1981, S. 118–119.

¹⁹ Vgl. dazu: Kopfermann, Thomas: „Lies, damit ich ihn selbst höre.“ *Schriften zur Kommunikationspädagogik*, hg. von Hellmut Geissner. St. Ingbert 2008. Im Folgenden zitiert als ‚Kopfermann 2008‘.

²⁰ Vgl. dazu: Kopfermann 2008, S. 53.

²¹ Der Begriff „Gestalt“ wird aus dem wichtigsten nonpoetischen Text Celans, seiner Büchnerpreis-Rede „Der Meridian“, übernommen und bezieht sich dabei vor allem auf eine andere, untraditionelle Poetik, die aus Celans Dichtung abstrahiert werden kann: Celan selber würde das ideale Gedicht als eine „noch gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“ (Meridian) nennen. Wer „den Sprechenden“ im Gedicht hört, „der ihn ‚sprechen sieht‘“, würde auch „Sprache“ und „Gestalt, zugleich auch ... Atem, das heißt Richtung und Schicksal“ (Meridian) wahrgenommen haben.

Der *Sprechhaltung*-Begriff ist nicht der einzige, für den es keine vorgegebene umfassende und adäquate Theorie gibt.²² Für alle Begriffe, die dieser Linie und Konstellation angehören, fehlt eine solche. Dies wird in der Erläuterung von Schiffermüller konstatiert. Sie hat in seiner Arbeit *Franz Kafkas Gesten: Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*²³ auf die *Geste* bezogen festgestellt, dass Benjamins Lesart von Kafkas Geste auf keine vorgegebene Theorie oder Methode zurückgreifen könne, sondern dass sie sich vielmehr vom Text bewegen lasse und ihre Begrifflichkeit vor allem aus der Praxis der Lektüre gewinne.²⁴ Diese Ansicht liegt methodisch nah an Luhmanns Definitionsversuch²⁵.

Wie bereits erwähnt, besteht der Bezug auf Sprache schon in der Denotation des *Gestus*-Konzepts. Dass in dieser Arbeit anstatt des *Gestus* der *Sprachgestus* als Zentralbegriff dient, liegt daran, dass so der Bezug auf Sprache augenscheinlich wird. Ferner besagt der *Sprachgestus* auf der symbolischen Ebene, dass er metaphorisch für das Sprachliche in den Darstellungen von Sprechbildung steht und zur Veranschaulichung der Sprechhaltung dient.

Es ist zu bemerken, dass in diesem *Geste*-Begriff ein interner Verweis auf eine spezifische Stelle von Agambens *gag*-Geste vorliegt. Die in Agambens Werk zu den Zentralbegriffen zählende *Geste* sei „buchstäblich eine Definition des *gag*“, der wie ein „Mund-Knebel“ zu verstehen sei.²⁶ Das Denkbild Benjamins fortschreibend, betrachtet er sie als Leitfaden für das in einem Werk zu erfassende Sprachliche und räumt ihr die Zentralposition innerhalb eines Werks und seiner Struktur ein. Laut Agamben verwirklicht sich die Performanz der dichterischen Sprache mittels ihre Nahtstelle zum Negativen und zum Dunklen, die sich in Opposition zum Inhaltlichen befänden. Denn es handele sich beim Sprachlichen von Grund auf um eine *gag*-Geste²⁷,

²² Da es keine solidere Begriffsdefinition für den *Gestus* gibt (darin begründet, dass es für den *Sprachgestus* auch keine gibt), lehnt sich die in dieser Arbeit entwickelte Sprachgestus-Paraphrasierung – die sich genau auf jene Einbettung des Gestus-Wortgebrauchs stützt – an ihre eigene sprach-metaphorische Ebene an und ist folglich fähig, als ein zentraler Terminus zu bestehen.

²³ Schiffermüller, Isolde: *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*, Tübingen 2011. Im Folgenden zitiert als ‚Schiffermüller 2011‘.

²⁴ Vgl. dazu: Schiffermüller 2011, S. 15.

²⁵ Genauer gesagt: Sie sind auf den historischen Kontext der Theorie-Entwicklung, die deren linguistischen Entstehungen erfordern, zu legen. Darauf bezogen wird die Argumentationsführung wieder auf die Verbindung zwischen *Sprechhaltung* und *Gestus* in der Poetologie zurückgeführt. Vgl. dazu: Luhmann 1987, S. 93.

²⁶ Zitation: Agamben, Giorgio: „Noten zur Geste“. In: Ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich/Berlin 2001, S. 55f. Im Folgenden zitiert als ‚Agamben 2001‘.

²⁷ Vgl. dazu: Hetzel, Andreas: „Jenseits von Stimme und Schrift. Anmerkungen zu einer Rhetorik der Geste“, in: *GrenzGänge – BorderCrossings. Kulturtheoretische Perspektiven*, hg. von Gerd Seebald, Michael Popp und Jan Weygand. Münster 2006, S.72-91. Hier: S. 88. Im Folgenden zitiert als ‚Hetzel 2006‘.

die „in dem Zentrum“²⁸ des Schreibens stehe, während sie uns als „Mitteilung einer Mitteilbarkeit“ zum „In-der-Sprache-Sein des Menschen“²⁹ führe. Auf diese Agambensche Geste-Explication rekurrierend resümiert Hetzel, dass Mitteilung und Subjekt der Mitteilung sowie Mitteilungsträger und Mitteilungsgehalt in der Geste zusammenfallen.³⁰

b. Begründung der Konzentration auf den *Atemwende*-Gedichtband

Der Grund, dass in dieser Arbeit der Entstehungszeitraum von Celans Gedichten bis zum diachronisch spätesten *AW*-Gedichtband aus Celans gesammelten Werken ausgewählt wurde, liegt darin, dass aus der *AW* ein besonders gravierender Wandel der Celanschen Ausdrucksweise abzuleiten ist. Der Einsatz einer ‚neuen‘ Sprechweise, verglichen sowohl mit literarischen Werken – besonderes mit den vorsoahtischen – von anderen Autoren, als auch mit seinem eigenen Frühwerk, ist bei der *AW* handfest und sehr anschaulich. Die *AW* präsentiert sich als ‚Zäsur der Zäsur‘, denn sie ist, wie der Celan-Forscher Gellhaus gemeint hat, eine deutliche Zäsur, die eine sich von seinem Frühwerk allmählich abhebende Sprechhaltung ist³¹ und Celan als Dichter der Zäsur³² nachvollziehbar macht.

Die Beschränkung des Forschungsgegenstands der vorliegenden Arbeit auf Celans Gedichte bis zur *AW* – mit Fokus auf die *AW*-Gedichte – dient der Untersuchung der Celanschen Poetik und Poetologie anhand der Konzentration auf die betreffenden Probleme, die mit jener oben erwähnten Fragestellung (Wie kann man nach Auschwitz noch Gedichte schreiben?) im Zusammenhang stehen und sich aus der Interpretation der Gedichte ergeben.

Der *AW*-Gedichtband wurde als Ausgangs- bzw. Mittelpunkt genommen; vor allem er lässt sich mittels des *Zäsur*-Begriffs erschließen. Denn auf die Ausdrucksweise bezogen kann man feststellen, dass Celan eine eigene Zäsur beim *AW*-Gedichtband eingeführt hat. In diesem Zusammenhang ist Gellhaus‘ Untersuchung *Enthusiasmus und Kalkül* bzw. das Kapitel *Celan: Poesie*

²⁸ Agamben 2001, S. 50. Zudem ist Folgendes anzumerken: Dass dieses vom Kino erzielte Erlebnis auch analog für das Schreiben gilt, liegt daran, dass die Geste in Agambens Lesart eine Gesetzmäßigkeit erworben hat, die es erlaubt, sie als Leitfaden eines Kunstwerks – sowohl eines bildlichen als auch eines sprachlichen – zu erfassen. Die Funktion *Geste der Geste* wird von Hetzel auf den Punkt gebracht, der anführt, dass sie nicht vom Ausdruck des Gesagten – d.h., den reinen Mitteilungsgehalten – handelt, obwohl sie sich tatsächlich auf das Gesagte bezogen ist. Vgl. dazu: Hetzel 2006, S. 89.

²⁹ Agamben 2001, S. 55.

³⁰ Vgl. dazu: ebd., S. 88–89. Außerdem sollte man nicht übersehen, dass sich neben der unterbreiteten Rechtfertigung seiner Aufnahme der *Geste* eine Referenz zu Auschwitz findet: „Menschen, denen alle Natürlichkeit abgezogen ist, wird jede Geste zu einem Schicksal“ (Ebd., S. 50). Darin bekundet er, dass Auschwitz dem Hintergrund der *Gesten* unterzuordnen sei, was auch für das Schreiben Celans zutrifft.

³¹ Gellhaus meint, dass der Gedichtband *Atemwende* eine deutliche Zäsur der von Celans Frühwerk allmählich wandernden Sprechhaltung ist. Vgl. dazu: „Celan ist der Dichter einer geschichtlichen Zäsur, die unsere heutige Gegenwart bestimmt. Die sich dem Dichter nach Auschwitz und Hiroshima stellende Aufgabe ist mit derjenigen Klopstocks und Hölderlins nicht unmittelbar zu vergleichen.“ Gellhaus 1995, S. 198.

³² Vgl. dazu: Strässle, Thomas, Poetiken der Zäsur. Zu Anja Lemkes Studie über Heidegger und Celan. In: Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), S. 329-334.

und Kunst wichtig, in dem der Begriff *Zäsur* auf eine höhere Ebene gebracht wird. Diese beruht darauf, dass die traditionelle Vorstellung von Sprache als Medium, dessen Bedeutungsebene feststeht und dessen Objekte eindeutig bezeichnet werden, durch die „Zäsur des Ausdrucksweisewechsels“ überwunden wird. Die Verknüpfung von *Zäsur* und *Schweigen* oder *Zerbrechen* wird bei Gellhaus eindringlich dargestellt.³³

Celans *Wandel*-Gestus vermittelt einen Anhaltspunkt dafür, wie Kunst und Literatur nach der Shoah wieder möglich werden konnten. Durch die Auslegung des *Gestuswandel*-Konzepts wird sich klären, warum Celans Werk zu den wichtigsten der Weltliteratur gehört. Die Auslegung dieses Konzepts klärt ebenfalls auf, wie Celan in der Literaturgeschichte lokalisiert werden soll. Der *Gestuswandel* gehört demgemäß in den Zusammenhang jenes kontinuierlichen Celanschen *Sprachgestus* und ist daher diesem zuzuordnen. Aus dem Ereignis der Schoah resultiert für Celan ein Neuansatz seiner Dichtung, dem ein dichterischer Gestuswandel zugrunde liegen musste.

Hierbei darf die Abstufung der Celanschen Ausdrucksweise nicht übersehen werden. Diese Abstufung durchdringt mit bewusster Intention Celans gesamtes Werk. Exakt auf die Abstufung bezogen, wird der *Gestuswandel*-Prozess als ein sich chronologisch vollziehender, dynamischer Vorgang gezeigt, der nicht allein auf den *AW*-Gedichtband oder irgendeines seiner anderen Werke zu fixieren ist.³⁴ Erst, wenn der diachrone Wechsel der Ausdrucksweise in Celans Gesamtwerk als ein Prozess erkannt worden ist, bekommt man einen Überblick über dieses Gesamtwerk und erlangt demgemäß auch die Möglichkeit, die Schreibweise jedes einzelnen Gedichtbands zu erfassen.

Der Versuch, eine Materialiensammlung für den Forschungsgegenstand, den *AW*-Gedichtband, zu akkumulieren und eine Übersicht über den Gestus der Celanschen Sprache in der *AW* zu abstrahieren, ist dem Wissen um den historisch fortschreitenden Wandel, dem das Celansche

³³ Vgl.: „Betrachtet man genauer, wofür Celan im *Meridian* Dichtung geschieht, so kommt man zum Schluß, daß sie vor allem dort begegnet, wo in der Sprache, die immer auch Mimesis und damit *τέχνη* ist, jene *Zäsur* der ‚Atemwende‘, also eines Verstummens oder Schweigens, eintritt. Aus diesem Aspekt ergibt sich auch der Grund dafür, dass Celan als ein Dichter der *Zäsur* betrachtet werden kann.“ Gellhaus 1995, S. 333f. Zitation: S. 333. Der Begriff *Zäsur* wird durch Lemke von Hölderlin übernommen. Sie hat in ihrem Buch darauf hingewiesen, dass sich das sprachliche Element der *Zäsur* in Celans Konzeption der Atemwende findet. Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 30f.

³⁴ Vgl. dazu: „Der Neubeginn des Sprechens, den die Forschung einhellig mit dem Band *Atemwende* konstatiert, entspricht nicht einem radikalen Bruch mit dem bisherigen Werk. Vielmehr scheint dessen Essenz in nochmaliger Komprimierung in die komplexere Struktur der späten Dichtung einbezogen zu werden.“ Gellhaus 1995, S. 311.

Werk unterliegt, unterzuordnen. Mit anderen Worten: Unter Bezugnahme auf den Forschungsgegenstand, nämlich Celans Sprachgestus während des Entstehungszeitraums der *AW*, ist vor allem der Erwartung entgegenzusteuern, dass aus den in dieser Arbeit ausgewählten *AW*-Gedichten ein Panorama von Celans Dichtung entstehen soll. Dies ist deshalb besonders zu betonen, weil bei einer Textanalyse die Gefahr besteht, dass man der Ansicht zugeneigt ist, irgendein einzelner Teil seines Werks repräsentiere die Gestalt der Sprache eines Autors überhaupt.³⁵ Obwohl in diesem Zusammenhang hinzukommt, dass in Celans Poetologie wahrscheinlich ein insistierender kontinuierlicher Sprachgestus besteht; das heißt, man kann doch eine einheitliche – eine Zäsur generierende – Entwicklung in Celans Sprachgestus feststellen.

3. Gegenstand und Aufbau der Arbeit

Diese Studie behandelt Celans Frühwerk bis zu Beginn seines Spätwerks – mit Akzent auf den *AW*-Gedichtband – und beschränkt und orientiert sich an seinem dichterischen Sprachgestus, mittels dessen sich der Dichter mit der nachshoatischen Problematik auseinandersetzt.

Das vorliegende Kapitel dient als *Einleitung*, in der die These, der Gegenstand und die Zielsetzung sowie der Forschungsstand dieser Studie erörtert werden.

In Kapitel II wird ein kurzer Überblick über die Forschung zur Entwicklung von Celans Poetik im vorherrschenden historisch-poetologischen Kontext und unter besonderer Berücksichtigung von Celans poetologischer Problematik gegeben. Anhand einer Untersuchung der Komplexität von Celans Sprach- und Gestaltungsproblematik wird es aus der Perspektive der ästhetischen und kulturellen Literaturkritik um die Hauptfrage – die Möglichkeit der nachshoatischen poetischen Sprache – als Schwerpunktthema gehen. Dabei wird die Shoah als Hintergrund von Celans Dichtung besonders akzentuiert, da der Ansatz von Celans – als *Wandel* zu erfassenden – Schreiben vor allem in der politischen, geschichtlichen Dimension zu verorten ist. Der *Gestuswandel* wird in der Sprechweise u. a. beim Wortgebrauch- und der poetischen Struktur-Änderung veranschaulicht, zudem lässt er sich bei seinen Motiven und bei den sprach- und dichtungstheoretischen Reflexionen erkennen. In der Folge wird seine Sprachreflexion detailliert erläutert.

Mit der Konzentration auf den poetologischen Gehalt wird in Kapitel III ein Überblick über die neue Lesart des *Gestus*-Begriffs und über seine theoretischen Grundlagen gegeben.

³⁵ Als Beispiel hierzu sei auf die berühmte Heidegger-Erörterung des Sprachdenkens verwiesen: Jeder Dichter dichtet nur aus einem einzigen Gedicht. Siehe: Heideggers Lektüre von Trakls Gedicht *Ein Winterabend*. Heidegger, Martin: Die Sprache. In: Martin Heidegger, Unterwegs zur Sprache. 13. Aufl. Stuttgart 2003, S. 37.

Den Ausgangspunkt dieser Studie bildet in diesem Kapitel zum Ersten die Darstellung der begrifflichen Verknüpfung zwischen dem *Schreiben* und dem performativen *Gestus*, die sich als aufschlussreicher Hinweis auf Celans *Metaphorik* – bzw. auf das Hermetische und das Dialogische in Celans Sprache – zeigt. Der theoretische Ansatz dieser Verknüpfung hängt mit der Definition des *Gesten*-, bzw. *Gestus*-Konzepts zusammen, das in einem spezifischeren Sinne verwendet bzw. auf seine sprach-metaphorische, symbolische Ebene verlagert worden ist. Ein neu definierter, hier zugrunde zu legender *Gestus*-Begriff – nebst seiner dazugehörigen generalisierenden Klasse – wird in dieser Studie entwickelt und eingesetzt. Die Schwerpunkte in dieser theoretischen Einbettung sind die interne Verbindung zwischen Performanz und der poetologischen Gestik und die Verflechtung zwischen Dialog und (*gag*-) gestischem Sprechen. Den zweiten Ausgangspunkt bildet die Darstellung des *Gestuswandel*-Prozesses als Beschreibung von Celans dichterischem *Sprachgestus*. Um die grundlegende Konstruktion dieser Einbettung zu verdeutlichen, werden eine Auswahl zentraler Begriffe – Performanz, (*gag*-)Geste, Dialogität und Dunkelheit bzw. das Hermetische – zusammengestellt und erklärt. Im Anschluss daran wird dargestellt, wie die Dunkelheit zum dialogischen Prinzip von Celans Poetik beigetragen hat.

Diese These gewinnt anhand der chronologisch gegliederten (von Celans Frühwerk bis zum Gedichtband *Die Niemandsrose*) voranschreitenden Modellanalysen im IV. Kapitel Gestalt. Die Analyse auf der Werkebene hebt eine allmähliche Wandlung des Sprachgestus‘ vom Frühwerk bis zur *Niemandsrose* hervor und erhellt die Frage nach dem *Gestuswandel*-Vorgang in Celans Verständnis dichterischen Schreibens. So soll die gestische Kontur der Celanschen poetischen Sprache bestimmt und der – sich im *AW*-Gedichtband am auffälligsten manifestierende – Wandel erfasst werden.

Kapitel V fokussiert auf die Herausarbeitung des Grundcharakters der *AW*-Sprache und bildet demgemäß den zentralen Teil dieser Arbeit. Es ist daraufhin angelegt, jenen Wandel des gestischen Sprechens unter poetologischen Gesichtspunkten durch eine Auseinandersetzung mit den *AW*-Gedichten hervorzuheben. Die Darstellung zielt darauf ab, den *AW*-Gedichtband als Zentrum des Wandels, als einen *Sprung* oder eine *Zäsur* in diesem kontinuierlichen Prozess des *Gestuswandels* in Celans Gesamtwerk transparent zu machen.³⁶ Die Auseinandersetzung mit dem metaphorischen Charakter der Gestöber-Chiffre und ihrer Absolutheit, mit Metaphern aus dem Bereich der Mythen und des Traumes, mit dem Wahn-Motiv, mit Konnotationen des Anthropomorphen und des Anorganischen in der *AW*-Sprache trägt dabei besonders dazu bei, den

³⁶ Dies setzt voraus, dass man eine Prozess-Einheit in Celans *Sprachgestus*/*Gestuswandel* wahrnimmt, wie es in dieser Arbeit geschieht.

Perspektivenwechsel Celans – das poetologische Wende-Konzept – zu konturieren und anschaulich zu machen.

Vorstufen von einzelnen Gedichten und somit die Phasen des Produktionsprozesses werden nach der Tübinger Celan-Ausgabe präsentiert, um den historisch-genetischen Aspekt des Textbestands zu dokumentieren bzw. zu illustrieren. Die *Gesammelte Ausgabe in sieben Bänden* beinhaltet Celans Gedichte, Prosa, Reden, usw.³⁷ Ferner ist die einbändige, von Barbara Wiedemann kommentierte und besorgte Edition *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*³⁸ maßgeblich, die über die Entstehung der einzelnen Gedichte sowie über die biographischen Zusammenhänge informiert. Diese drei Editionen werden in dieser Arbeit als Referenten der *Werkausgabe* herangezogen.

4. Forschungsstand

Der aktuelle Forschungsstand wird in zwei Teilen vorgestellt. Der erste Teil skizziert die – mit Celans Sprachgestus direkt befassten – Untersuchungen. Der zweite Teil umreißt – in einem größeren Umfang und in einem geeigneten theoretischen Rahmen – die Sekundärliteratur, die von den Bezügen handelt, die zwischen dem Sinnrahmen des Sprachgestus und der für die vorliegende Arbeit zentralen Fragestellung bestehen und demgemäß für dieses Forschungsvorhaben relevant sind.

a. Teil I: Forschungsliteratur zu Celans Sprachgestus

Im ersten Teil findet sich der aktuelle Stand der Forschung zu Celans Sprachgestus. Es werden die substantiellen Positionen und Bewertungen der Sekundärliteratur aufgezeigt, miteinander verglichen und diskutiert.

Anhand der Bibliographie von Jerry Glenn *Paul Celan*, die bis 1987 aktualisiert ist³⁹, und der Bibliographie, die aus den Celan-Jahrbüchern von 1988 bis 2005⁴⁰ stammt, zusammen mit den

³⁷ Celan, Paul: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. von Beda Allemann, Rolf Bücher et al. Bd. 1-7. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 2000. Im Folgenden zitiert als: ‚GW‘.

³⁸ Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 2003. Im Folgenden zitiert als: ‚KG‘.

³⁹ Siehe: Glenn, Jerry: *Paul Celan: Eine Bibliographie der Sekundärliteratur*. Wiesbaden: 1989.

⁴⁰ Die chronologisch aktualisierte Auswahlbibliographie der Primär- und Sekundärliteratur ist in den Celan-Jahrbüchern nachzuschlagen. Zum Beispiel: Im Celan-Jahrbuch 3 befindet sich der aktualisierte Forschungsstand 1988–1989, im Jahrbuch 4: 1989–1990. Siehe dazu z. B.: Christiane Bohrer, „Paul Celan: Eine Auswahlbibliographie der Primär- und Sekundärliteratur 1990–1992“. Celan-Jahrbuch 5, S. 271–277.

bis 2004 aktualisierten Hinweisen zu dem Rezeptions- und Forschungsstand im *Celan Handbuch*, lässt sich eine erste Annäherung an die Forschung zum Thema vornehmen. Aus diesen Quellen lässt sich ableiten, dass die Publikationen, die ausschließlich vom Aspekt des Celanschen Sprachgestus⁴¹ handeln, bis jetzt außerordentlich rar sind. Zwei einschlägige Einzelbeiträge liegen mit den Studien *Vom Pathos zu Wortresten. Ein gestischer Paradigmawechsel im Werk Paul Celans*⁴² und *Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan*⁴³ vor. Dabei lässt sich bemerken, dass Celans Sprachgestus hinsichtlich des 1967 veröffentlichten *AW*-Gedichtbandes, in der Forschung zwar bereits thematisiert, jedoch ebenfalls noch nicht detailliert untersucht wurde.

Indem die Celan-Forschung entweder textorientiert-hermeneutisch oder poetologisch verfährt, werden sowohl Celans Sprechhaltung als auch sein Sprachgestus durchgängig lediglich in abkürzend-reduktionistischer Weise behandelt und nur cursorisch als eine Nebensache beschrieben. Darüber hinaus ist die *Geste* dauernd als eine auf eine literarische Sprechhaltung bezogene Metapher zu erkennen. Zum Beispiel wurden auf Celan referierend die Wortfügungen *Sprechgeste* sowie die *Geste des Gedichts* benutzt oder aber der Geste-Begriff wurde mit motivisch-inhaltlichen Ergänzungen kombiniert; so ist zum Beispiel die Rede von dem „jiddische[n] Sprachgestus“⁴⁴, „der als ‚antisemitisches Stereotyp‘ aus[ge]stellt“⁴⁴ sei, von der blasphemischen Sprechhaltung⁴⁵ oder von dem insistierenden Sprachgestus⁴⁶, der in Zusammenhang mit dem „Sprachgebrauch“⁴⁷ steht.⁴⁸

Hinzu kommt, dass nicht nur die Textinterpretationen, sondern auch viele offensichtlich nicht

⁴¹ Oder solche, die von einer am Sprachgestus semantisch angenäherten Klasse bzw. einem auf ihn bezogenen textstilistischen Vorgehen, handeln.

⁴² Buck, Theo: *Vom Pathos zu Wortresten. Ein gestischer Paradigmawechsel im Werk Paul Celans*. In: *Mit entschertem Herzhirn. Celan-Studien*, Aachen 1993, S. 165–172. Im Folgenden zitiert als „Buck 1993“.

⁴³ Hodnett, Edda Dupke: *Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan*. New York/Bern 1991.

⁴⁴ Dies bezieht sich beides auf Celans Prosa *Gespräch im Gebirg*. Siehe dazu: Janz, Marlies: „Judendeutsch“ Paul Celans ‚Gespräch im Gebirg‘ im Kontext der Atemwende. In: *Celan-Jahrbuch 9* (2003/5). S. 75–102. Hier: S. 77. Im Folgenden zitiert als „Janz 2003“.

⁴⁵ Gellhaus: Ausdruck bezüglich des ersten Binnen-Zyklus aus dem Gedichtband *Die Niemandrose*: „Über diesen indirekten Bezug reiht sich auch dieses Gedicht in die *blasphemische Sprechhaltung* der ersten Gedichte des Zyklus“. Gellhaus, Axel: „sovenha vos a temps di ma dolor“ Anmerkungen zu Paul Celans Gedichtband *Die Niemandrose* und seinen Frühstadien. In: *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*, hg. von Dieter Burdorf. Berlin: 2010, S. 193–202. Hier: S. 194. Im Folgenden zitiert als „Gellhaus 2010“.

⁴⁶ Vgl. dazu: Allemann, Beda: Nachwort. In: *Paul Celan: Ausgewählte Gedichte*. Frankfurt a. M. 1979, S. 157. Im Folgenden zitiert als „Celan und Allemann 1979“.

⁴⁷ Celan und Allemann 1979, S. 154.

⁴⁸ Zudem ist die Formulierung „der Wandel von Celans poetischer Verfahrensweise“ hauptsächlich auf das Thema, das in dieser Arbeit besprochen wird, bezogen. Vgl. dazu: Sparr, Thomas: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*. Heidelberg 1989, S. 61. Im Folgenden zitiert als „Sparr 1989“.

auf einen durchgehenden Textbezug eingehende Forschungen zum Kontext der Suche nach Celans Sprachgestus gehören. In jenen Forschungen wird versucht, eine – sich aus ihm extrahierende – vertiefende Auseinandersetzung mit einer theoretischen Reflexion von Celans Dichtung oder Poesie zu führen.⁴⁹ Beispielshalber gehören dazu die Erörterung der Motive, der Schreibweise von Celans Dichtung, Quellen, Dimension, Sinn, Perspektive, die Untersuchung der Metaphorik, Poetik oder der Versuch, die Genealogie und literarischen Traditionen, die den Kontext der Celanschen Gedichte bilden, herauszufinden. Ein Beitrag, der sich mit dem Problem des Gestischen bzw. des *Gestuswandels* beschäftigt, ist Klaus Mangers *Zeitenwende in der Lyrik Paul Celans. Die Poesie Paul Celans hat die Abgründe und Erschütterungen des zwanzigsten Jahrhunderts in das Gedächtnis eingebrannt*⁵⁰.

Einer der Aufsätze, die zu dem *Gestuswandel*-Kontext gehören und zugleich auf die *AW* eingehen, ist Michael Fisks „*Erfahrenes Sprechen und sprechende Erfahrung*.“ *Über die historisch-kritische Edition der Werke von Paul Celan unter besonderer Berücksichtigung des Bandes Atemwende*⁵¹. Außerdem werden diese Studie betreffende oder ihr Thema berührende Motive in mehreren Beiträgen aus dem Sammelband *Paul Celan: „Atemwende“*⁵² aufgegriffen; darüber hinaus tragen einige Beiträge dieses Bandes zu kursorischen Beobachtungen zu Celans Sprachgestus bei.

Jedoch ist nicht jeder Beitrag dieses Bandes geeignet, in die Auswahl dieser Forschungsübersicht zu gelangen. Der Grund für die Auswahl der Sekundär-Publikationen in Teil I soll kurz erwähnt werden: In der vorliegenden Studie wird (auf methodischer Vorgehensweise basierend) Celans Dichtung in seine Biographie und den zeitgeschichtlichen Kontext eingeordnet. Genauer: Sowohl jener Hauptfragstellung als auch jener Grundverbindung von Sprache, Mensch und Geschichte gemäß, liegt meiner Forschung die Hypothese zugrunde, dass Celans

⁴⁹ Dies wird weiter verdeutlicht mit dem folgenden Beispiel: Sobald man den Sinn eines Textes von Celan sucht – die Suche nach dem Sinn Celans Dichtung liegt natürlich in der Zentralposition der Celan Forschung –, stellt sich zugleich die methodologische Frage: Wie ist der Sinn zu erschließen? Siehe dazu: Perez, Juliana P.: *Hommage an das Menschliche. Eine textgenetische Interpretation von Paul Celans Mandorla und Einem, der vor der Tür stand*. In: „Qualitativer Wechsel“: Textgenese bei Paul Celan, hg. von Axel Gellhaus und Karin Herrmann. Würzburg 2010. S. 115–136. Hier: S. 115. Im Folgenden zitiert als „Perez 2010“. Es versteht sich allerdings von selbst, dass um die Zielsetzung meiner Forschung zu erreichen, sowohl die Herausarbeitung der Suche nach dem Sinn von Celans Dichtung als auch die Untersuchung der analytischen Methoden vorrangig wären. D. h.: Die Frage nach der Sinnsuche ist ebenfalls eine methodologische Wahl der Forschungsweise und tritt daher im Bereich der Poetologie auf und gehört demzufolge ebenso in den Sprachgestus-Kontext.

⁵⁰ Mangers, Klaus: *Zeitenwende in der Lyrik Paul Celans. „Von Schwelle zu Schwelle“*, hg. von Bernhard Vogel. In: *Die politische Meinung* (Ausgabe 362/2000), S. 77–82.

⁵¹ Fisk, Michael: *Erfahrenes Sprechen und sprechende Erfahrung. Über die historisch-kritische Edition der Werke von Paul Celan unter besonderer Berücksichtigung des Bandes Atemwende*. Aachen 2000, S. 17–39.

⁵² Gerhard Buhr et al. (Hg.): *Paul Celan: „Atemwende“*. Materialien. Würzburg 1991.

Gedichte überhaupt nicht werkimmanent oder aus dem Verstehenshorizont des Interpreten heraus verstanden werden dürfen, sondern in einem Netz von zu rekonstruierenden biographischen, historischen und literarischen Bezügen verortet sind, die seinen Sprachgebrauch und folglich den Sinn der Gedichte verdeutlichen. Hinzu kommt, dass die Komplexität von Celans Gedichtsprache sich verstehen lässt, obwohl sie als ‚dunkel‘, hermetisch und schwer zu entschlüsseln gilt.

Genau dieses nicht bloß werkimmanent zu erfassende Vorverständnis gilt meiner Forschung als Ansatzpunkt, der die Auswahl der Literatur bestimmt. Mit diesem Ansatz folgt Christine Ivanovic der wirklichkeitsbezogenen Problematik von Celans Umgang mit Person und Werk.⁵³ Erwähnenswert ist zudem die Abhandlung, die einen Überblick im Fokus jenes Vorverständnisses gibt: Heino Schmull's „*Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen*“. *Vom Realitätsbezug dichterischen Sprechens in der Poetik Paul Celans*⁵⁴. Generell ist festzustellen, dass das Gestische für die Forschung bisher nur bedingt eine Rolle spielt. Man kann die Beispiele Gadamer und Derrida⁵⁵ anbringen, die von der Schönheit der Worte oder ähnlichem sprechen und damit dem hier vorgeschlagenen Ansatz nicht entsprechen.

Außerdem ist eine Darstellung ausgeschlossen, die nicht in die oben erwähnten Analyseverfahren involviert ist, auch wenn sie mit dem Ansatz „die Schönheit der Worte“ operiert und Celans Dichtung als Selbstreflexion auslegt⁵⁶ – so, als wäre Celans Poetik vor allem entweder von Selbstreflexion oder von Sprachreflexion motiviert und wiese nicht äußerst unterschiedliche, divergierende Richtungen auf, die mittels unserer Hypothese erschlossen werden müssen.⁵⁷

⁵³ Vgl. dazu: „Dieses – ganz und gar nicht einfach hermeneutisch zu erfassende – Vorverständnis entpuppt sich bei der Diskussion um Person und Werk Celans leider immer wieder als ein schlichtes Vorurteil, welches die Konzentration auf den Text nicht selten ablenkt und den Blick für die Analyse trübt.“ Christine Ivanovic: Celan und kein Ende? Möglichkeiten und Grenzen des „Umgangs“ mit Person und Werk, <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft16/ivanovic.html>. Eingesehen: 01.12.2016.

⁵⁴ Schmull, Heino: „Vom Realitätsbezug dichterischen Sprechens in der Poetik Paul Celans. In: Im Bann der Zeichen: die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft, hg. von Markus Heilmann & Thomas Wägenbauer. Würzburg 1998, S. 181–191.

⁵⁵ Siehe dazu Fußnote 54.

⁵⁶ Siehe: Menninghaus, Winfried: *Magie der Form*. Frankfurt a. M. 1980.

⁵⁷ Wie Perez darauf bezogen, wie der Sinn von Celans Texten zu erschließen ist, erwähnt hat, geht es um die methodologische Wahl der Celan-Forschungen. Siehe: Perez 2010, S. 115. Eine Hilfestellung zum Verständnis ist beispielsweise: Lyon, James L.: „Ganz und gar nicht hermetisch“: Überlegungen zum „richtigen“ Lesen von Paul Celans Lyrik. In: Psalm und Hawdalāh. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums, hg. von Joseph P. Strelka, Bern 1987, S. 171–191. Seine Ausführungen stützen sich auf eine komplett andere Celan-Rezeption, die mit einer seit den siebziger Jahren in der Germanistik im deutschen Sprachraum mit Paul Celan in Mode gekommenen, hermeneutischen und neuzeitlichen, hermetisch literarischen Interpretationsmethode einhergeht, die Abseits jener positivistischen Machart ist. Sie geht über Celans

Beispielshalber wird hier aus den Beiträgen jenes oben erwähnten Bandes „*Paul Celan*, „Atemwende““⁵⁸ die Studie Gadamers nicht diskutiert. Eingedenk des Vorherigen und in Anbetracht dessen, dass meine Hypothese und mein methodisches Vorgehen einen produktiven Beitrag zur Celan-Forschung leisten, lässt sich abschließend zusammenfassen, dass der Maßstab für die Auswahl des Forschungsstands Teil I nach der Vorgabe methodologischer Rahmenbedingungen angelegt wird. Anders ausgedrückt: Es handelt sich um eine heuristische, methodische Vorgehensweise, welche mit der Anerkennung der Biographie Celans und des zeitgeschichtlichen Kontextes eng verbunden ist. Demgemäß wird zunächst auf die wichtigsten Einteilungen dessen, was unter Celans Sprachgestus oder Sprechhaltung in den erforderlichen Materialien zu Celans Poetologie hinsichtlich des Gestuswandels (möglichst angesichts des *AW*-Gedichtbands) verstanden wird, eingegangen.

Wegen der Analogie der Vorgehensweise seien vor allem Beda Allemanns und Peter Szondis Celan-Forschungen erwähnt. Allemann entwickelt im Nachwort von *Paul Celan. Ausgewählte Gedichte*, das 1968 erschienen ist, sowohl über Celans Dichtung als auch über den *AW*-Gedichtband eine verallgemeinerte Auffassung, die, bezogen auf jene Hypothese des Netzes, eine wertvolle Perspektive bzw. einen wichtigen Anstoß für nachfolgende Studien enthält.⁵⁹ Zudem lässt sich damit beginnen, dass für Allemann die Dichtung Celans einer „Mutation der Poetischen Sprechweise“⁶⁰ entspricht. Das Charakteristische der Mutation sei die gerechtfertigte Darlegung jener „Zäsur“⁶¹ oder des Versuchs, den roten Faden europäischer Dichtungstradition wiederaufzunehmen, der angesichts des Wirklichkeitsbedürfnisses nach der Shoah als nicht mehr kompatibel mit der Mimesis der Realität beschrieben wird.

starkes Einfordern und Engagement der geschichtlichen Wirklichkeitsproblematik in der Literatur hinweg. Infolgedessen werden die Aspekte des „Metrischen“, „Ästhetischen“ und dadurch zum „Entrealisierten“ in Celans Poetologie zu sehr in den Vordergrund gerückt. Anders als bei Gadamer ist Derridas Behandlung weder werkimmanent noch eindimensional. Es ist bei Derrida die Sinnsuche in der Lyrik Celans in differenzierten Ebenen gegeben. Beispielsweise ist seine Ausführung des „Datums“ sehr viel komplexer als Gadamers Gedichtinterpretationen. Obgleich der Verstehenshorizont durch Derridas Hermeneutik nach dem Wortlaut der Gedichte nicht vorhanden ist. Vgl. dazu: Derrida, Jacques: *Schibboleth. Für Paul Celan*, hg. von Peter Engelmann. Wien 2002. Im Folgenden zitiert als ‚Derrida 2002‘. Außerdem geht es bei Derridas Bemühen nicht um die Zentralfragestellung meiner Forschung, sondern grundsätzlich darum, zu zeigen, welche Erfordernisse nötig wären, um zu ‚erfahren‘ was Dichtung sei. Es geht ihm dann ausnehmend um die Wechselseitigkeit von ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Objekt, die im Ansatz von Gellhaus ‘Celan-Interpretation ebenfalls einbezogen ist, aber bei Gellhaus wird eher die Differenz dessen betont. Ferner exponiert laut Agamben Derridas Grammatologie an sich das grundlegende Prinzip der Metaphysik, trägt aber nicht zur Überwindung bei. Das Wiedergabepotential der dichterischen Sprache bei Celan wird durch dieses Prinzip erstickt. Deswegen gilt es bei Celans Poetologie dieses Erdrückende überwinden zu müssen. Vgl. dazu: Agamben 2007, S. 72.

⁵⁸ Buhr und Reuss 1991.

⁵⁹ Vgl. dazu: Celan und Allemann 1979.

⁶⁰ Gellhaus 1995, S. 304.

⁶¹ Ebd.

Szondi hat in seinen *Celan-Studien*, die 1972 veröffentlicht wurden, Celans Poetologie in dem vorherig erwähnten, biographischen und zeitgeschichtlichen Kontext expliziert und daher die neue Konzeption von Celans Sprache betont. Bei beiden Autoren stehen diese Stellungnahmen – nämlich die gegen eine mimetische Sprachhaltung, aus der ein „allgemeiner“ Gestuswandel-Aspekt aus Celans Gedichten abgeleitet werden könne – im Vordergrund. Beide Forschungen scheinen noch Jahrzehnte später aktuell zu sein.

John Felstiner hat sich – mit seinen Gedichtexplikationen – in eine methodisch positivistische Tradition eingereiht. Der erwähnten ‚ästhetischen‘ Forschungsart entgegengesetzt, hat er in seiner chronologisch geordneten Annäherung *Paul Celan. Eine Biographie*⁶² die Interpretationen von Celans Gedichten mit zahlreichen biographischen Hinweisen eingeführt. Erwähnenswert ist, dass in seinen Gedicht-Auslegungen Celans jüdische Abstammung hervorgehoben wird, was im deutschen Sprachraum bis dahin vernachlässigt wurde und somit unüblich war. Dabei ergeben sich einige Berührungspunkte mit der hier vorliegenden Forschung.

Auch Gellhaus‘ Celan-Interpretation rückt Celans Judentum ins analytische Blickfeld und sammelte förderliches Material. Gellhaus hat ferner versucht, mit der Fokussierung des ersten Zyklus der *AW*⁶³ Celans Poetologie – im Hinblick auf Celans Schreibmotive und mittels deren zentralen Anhaltspunkten wie dem ‚Kontinuitätsbruch‘⁶⁴ – den eigentlichen Charakter von Celans Werk⁶⁵ – oder nach Gellhaus‘ eigenen Auffassungen: die Herkunft von Celans dichterischem ‚Wissen‘ und die spezifischen Eigenarten seiner poetischen Erkenntnis⁶⁶ – herauszuarbeiten. Daraus resultiert, dass Gellhaus‘ Interpretationen Celans Dichtung vom falschen Zusammenhang der ‚Ästhetik der Sprache‘ (z. B. dem symbolistischen oder dem surrealistischen) abrücken. Diese Argumentation zu stützen, gehört freilich in den Gestuswandel-Kontext dieser Arbeit.

Ferner ist besonders angebracht, die von Barbara Wiedemann herausgegebene und kommentierte Gesamtausgabe *Paul Celan: Die Gedichte*, die als Primärliteratur in dieser Arbeit verwendet wird, und das von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann herausgegebene *Celan Handbuch* zusätzlich als Materialbasis heranzuziehen.⁶⁷

⁶² Felstiner, John und Fliessbach, Holger: *Paul Celan. Eine Biographie*. Erste Ausgabe. München 2000. Im Folgenden zitiert als ‚Felstiner und Fliessbach 1997‘.

⁶³ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 333-351.

⁶⁴ Ebd., S. 304.

⁶⁵ Vgl. dazu: ebd.

⁶⁶ Vgl. dazu: ebd.

⁶⁷ Wiedemanns Untersuchung wird wie folgt abgehandelt: Der Kommentar Barbara Wiedemanns erschließt vieles

Das *Celan Handbuch* schlüsselt Gedichte, Prosa und Übersetzungen auf; die eingeführten Kommentare sorgen für eine schematische Übersicht mit historischen und biographischen Hintergrundinformationen. Die kontextuellen und intertextuellen Bezüge und die Gedichtansätze werden überdies durch die Text- oder Gedichtband-Entstehungen grob skizziert präsentiert.

Zudem hat Anja Lemke in ihrer Studie *Konstellation ohne Sterne* – um den Wirklichkeitsbezug in Celans Dichtung herum – die „Poetik der Atemwende“⁶⁸ rekonstruiert. Dabei sollte nicht unerwähnt bleiben, dass auf Lemkes Explikation in Thomas Strässles Beitrag *Poetik der Zäsur* deutlich hingewiesen wird: Sie profiliere in ihrer Studie Celans Schreiben im Angesicht der Shoah als den zentralen Bezugspunkt. Damit wird „Poetik der Atemwende“ erklärt.⁶⁹ Ferner liefert – in derselben Studie – ihre Explikation des Zäsur-Begriffs den Anhaltspunkt, der zur Aufklärung des Gestuswandels führt.

b. Teil II: Allgemeine Forschungsliteratur

In Abhängigkeit vom Forschungsvorhaben und der Forschungsmethode ist die Sekundärliteratur in Teil II in einem geeigneten theoretischen Rahmen – exakter: auf eine Vernetzung der Auffassungen von einschlägigen Theorien der Philosophie und Literatur hin – für diese Untersuchung vorgesehen, um die Forschungseinsicht und Perspektive dieser Arbeit zu präsentieren.

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts hat die Philosophie durchdringend versucht, sich mit der Literatur- und Sprachwissenschaft auseinanderzusetzen. Dazu gehört die *Genfer Schule*, deren Literaturkritik strukturalistisch ausgerichtet ist. Es gelten außerdem Giorgio Agambens und Alain Badiou's Philosophie – die ebenfalls Celans Gedichte expliziert haben – hierfür besonders als die zutreffendsten Perspektiven, den *Gestuswandel* in dem zeithistorisch philosophischen Kontext zu veranschaulichen. Von Beiden werden alle abendländische Reflexionen über die Rolle der Sprache – verknüpft mit dem Denkmuster der Philosophie ihrer metaphysischen Tra-

aus Celans Lektüren, aus seiner Biographie und dem zeitgeschichtlichen Kontext und fördert damit das Verständnis einer sich immer wieder hermetisch verschließenden Dichtung. In dieser umfassenden und systematischen Form ist die kommentierte Ausgabe ein Novum, auch wenn sich in der Celan-Forschung auf dem Gebiet der kritischen Edition in den letzten Jahren viel getan hat. Siehe dazu: Federmair, Leo: Messer meines Schweigens. Zum Verhältnis von Kommentar und Interpretation bei Paul Celan. In: *Literatur und Kritik*, 381/382, 2003, S. 50-53. Hier: S. 50.

⁶⁸ Lemke 2002, S. 464-470.

⁶⁹ Strässles, Thomas: „Poetik der Zäsur“. In: *Celan-Jahrbuch* 9 (2003-2005), S. 329-333.

dition gemäß, die auf die griechischen Antike zurückzuführen ist – erfasst, um ihr Wiedergabepotential erneut – dabei mit der historischen Fragwürdigkeit der Sprache – in das Zeitalter nach der Shoah auf einer erhöhten Dimension zu bringen.⁷⁰ Ihre – Agambens und Badiou – philosophischen Lesarten und Auseinandersetzungen mit Celans Gedichten sind am angemessensten, den in dieser Arbeit herauszuarbeitenden Celanschen Sprachgestus in dem gegenwärtigen Kulturkontext auszuloten und mit dem *Gestuswandel* abzuhandeln.

Die Basis des in dieser Forschung verwendeten Gestus-Gebrauchs wurde teilweise durch Giorgio Agambens Geste-Konzept gestaltet. Agamben hat mittels seiner Aufnahme der *Geste* – im Essay *Noten zur Geste* aus seinem Buch *Mittel ohne Zweck, Noten zur Politik* – eine durchdringende Einsicht für die postshoahisch literarischen und dichterischen Werke gewährt.⁷¹

Aber in Affinität zu Celan geht Agamben durch das Nihilistische hindurch und führt die Sprache – beispielsweise durch die von der „Negativität in der Sprache“ gelieferten Momente, die in der neuen Sprachgestalt eingefügt werden – aus ihrer alten Gebundenheit hinaus. Dieser Befreiung der Sprache gemäß stürzten die Autoren „das Gesagte“ und man muss es erneut sprechen lassen.⁷²

All dies ergibt sich als eine philosophische Auseinandersetzung, die mit Celans Poetologie kongruiert und es handelt sich dabei um eine stichhaltige Erklärung, die für die Fundierung meiner Forschungsperspektive und Signifikanz meiner Forschungsansätze angelegt werden kann.

In *Kleines Handbuch zur Inästhetik* konstatiert Alain Badiou die Gültigkeit und die Denkfähigkeit der Dichtung.⁷³ Sie sind anhand Badiou wesentlich erweitert worden und gehen deutlich über die Dimension hinaus, die Heideggers Sprachphilosophie für die Befähigung der Dichtung angeboten hat.⁷⁴ Dies liegt als Fundament Badiou's Philosophie zugrunde, um sich mit Celans

⁷⁰ Siehe dazu: Agamben 2007. Zudem das erste, zweite und sechste Kapitel in: Badiou, Alain: *Kleines Handbuch zur Inästhetik*. 2. Aufl. Wien 2009. Im Folgenden zitiert als „Badiou 2009“.

⁷¹ Laut Agamben hat die *Geste* in Hinsicht auf die Sprache „nicht eigentlich etwas zu sagen, denn was sie zeigt, ist das In–der–Sprache–Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit“ und um die Sinnsphäre der *Geste* herum stehen der „gag“, die „Erstarrung zum Schicksal“ und „das Sichtbarmachen eines Mittels“. Agamben 2001, S. 51-54. Dies steht insgesamt und erklärenderweise in Zusammenhang mit seinem Denken über die Sinnbilder des neuen Fortschritts der literarischen Sprache, die aus seiner Perspektive der „Negativität in der Sprache“ zu verstehen sind und in meinem Sprachgestus-Sinnfeld einbezogen werden. Vgl. dazu: Agamben 2007, S. 93. Zudem geht es bei Agambens Denken um die Legitimationsmöglichkeit der Kultur – darunter auch die Legitimationsmöglichkeit der dichterischen Sprache – nach Auschwitz; dabei mag immer der Hang zum Nihilismus mitgedacht werden.

⁷² Vgl. dazu: Agambens Erörterung zum Gesagten in einem Sprach-Zeugnis von einem Muselmann. Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo Sacer III). Frankfurt a. M. 2003, S. 143-146. Im Folgenden zitiert als „Agamben 2003“.

⁷³ Daraus resultiert, dass die Dichtung kein Abmalen der Wirklichkeit ist.

⁷⁴ Dies wird durch Badiou's Verdeutlichung der Unvereinbarkeit der Philosophie mit der Dichtung, die auf das

Poetik auseinanderzusetzen. Überdies gehört Badiou's Behauptung und Affirmation, dass die Dichtung über Wahrheitswirkung verfüge – gegenüber Adornos berühmtem Diktum – ebenfalls zum Ansatz meiner Forschungsfragestellung, um ihn zu stützen. Seine radikale Lesart zur Geste der Philosophie⁷⁵ und über die Beweisführung – zwischen dem Widerstreit und der Annäherung des Sprachgestus zwischen Dichtung und Philosophie – stellt den Beweisgrund des „Gestuswandels“ in der Zeit der Modernisierung im Literaturbereich bereit. Badiou's Feststellung dazu wird zusammen mit seiner Auseinandersetzung mit Celans Dichtung und Poesie⁷⁶ den Ausgangspunkt – der die neuzeitliche Sprache zu einem *Gestuswandel* erfordert – in seine exzentrische, philosophisch–historisch verortete Einsicht formalisieren.

Isolde Schiffermöllers Arbeit *Franz Kafkas Gesten: Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*⁷⁷ gehört allerdings nicht zur Celan-Forschung-Kategorie, aber um die Genealogie des Celanschen Schreiben herauszufinden, sollte Kafka auf jeden Fall – als eine seiner wichtigsten Quellen – betrachtet werden. Das impliziert, dass die Frage über Kafkas Gesten vorzulegen ist – im Anschluss an Benjamins Herausarbeitung der Geste. Dies schließt sich an meine Zentralfragestellung an, da in Anbetracht der westlichen Modernisierung und Individualisierung Kafka chronologisch kurz vor Celan, kurz vor Auschwitz steht. Folglich lässt sich Celans *Sprachgestus* auf „Kafkas Geste“ zurückführen.

Mit Stephan Kammers Studie zur Robert Walsers Prosa *Figurationen und Gesten des Schreibens*⁷⁸ findet die vorliegende Arbeit einen Zugang zu Fragen des kreativen Schreibprozesses, außerdem liefert Walser unter dem Schreibgestus-Aspekt Diskussionspunkte über die Konzeption und die *signifiance* usw. seines Werkes.

Besonders ist, dass diese Ausarbeitung von der Annäherungsmethode bzw. der Forschungsperspektive her – zu einem bestimmten Autor und seinem Werk – mit meiner Forschung durchaus vergleichbar ist. Durch die intensive Erfassung – rings um Kafkas Gesten unter Berücksichtigung Benjamins, Agambens und Scholems einschlägigen Kritiken – wird die Bedeutsamkeit der Auseinandersetzung – über den Erzählgestus in der gegenwärtigen Zeit – im allumfassenden

menschliche kollektive Leben zugegriffen hat, in Bezug auf die Verbindung zwischen „Politeia und Philosophie“, erklärt. Siehe: Badiou 2009, S. 31–33.

⁷⁵ In seinem ins Deutsche übersetzt Werk steht eigentlich das Wort „Haltung“, das in seinem Kontext aber mit dem Wort „Geste“ austauschbar wäre. Vgl. dazu: „Der Fortgang der wahren Politik baut auf die harte Haltung gegenüber dem Gedichte“. Ebd., S. 31.

⁷⁶ Diese findet sich z. B. in dem dritten Aufsatz desselben Buchs und ferner in den Werken *Das Jahrhundert* und *Anabasis*.

⁷⁷ Schiffermüller 2011.

⁷⁸ Kammer, Stephan: *Figurationen und Gesten des Schreibens: Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit*. Tübingen 2003.

Sinne dargestellt.⁷⁹ Kammers Studie zu Walser fällt deshalb mit meinem Gestus-Thema zusammen.

In Hinsicht auf die Auseinandersetzung mit der Erzählgeste der Philosophie, dürfen das Buch *Paul Celan and Martin Heidegger* von James K. Lyon, das Buch *Paul Celan und Martin Heidegger: Vom Sinn eines Gesprächs* von Hadrien France-Lanord und der Beitrag *Seit ein Gespräch wir sind, an dem wir würgen* von Joachim Seng nicht unerwähnt bleiben. Diese drei Studien sind Betrachtungen über die annähernde Tendenz, die Affinität von Dichten und Denken im 20. Jahrhundert zwischen Dichtung und Philosophie mittels der Bezugsachse der affinen und zugleich disjunktiven Beziehung zwischen Paul Celan und Martin Heidegger. Überdies ist eine Differenzierung mittels einer weiteren Dichter–Philosophen Bezugsachse, nämlich des Unterschieds philosophischer und poetischer Sprache zwischen Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Paul Celan, durch Peter Vollbrechts Untersuchung⁸⁰ angegangen worden.

Zusätzlich ergibt sich der Unterschied der Erzählgesten angesichts der Shoah zwischen Primo Levi und Paul Celan aus der Analyse von Gerda Reeb's *Ironies of the Language of Testimony: Primo Levi's Clarity and Paul Celan's Obscurity*⁸¹.

In diesem Zusammenhang sei noch anzumerken – da der Celansche *Gestuswandel* durch seine Weltauslegung bedingt ist⁸² –, dass es adäquat ist, die Literaturkritik von Roland Barthes (z.B. Roland Barthes Proklamation über die moderne Dichtung) und Walter Benjamin, zudem die Kultur– und Gesellschaftstheorien von Guy Debord (z.B. Debords Ansicht von der „Realität“ der Gesellschaft und Kultur. Siehe Abschnitt 199–211, Kapitel 8: Die Negation und der Konsum in der Kultur, in *Die Gesellschaft des Spektakels*), Niklas Luhmann und Jean-Francois Lyotard (Am beträchtlichsten sind hier Lyotards Verkündung des Postmodernismus, unter anderem das Ende der „großen Erzählung“ und seine Verweise auf die Modernisierung, die im Anschluss an Auschwitz auf den *Gestuswandel* referiert. Denn Auschwitz ist für Lyotard Symbol des Versagens der Aufklärung und Aufforderung zu einem radikal neuen Denken, das er postmodern nennt.) in die sinngetreue Wiedergabe des Welt–Anblicks nach der Shoah, der dementsprechend in Celans Poetologie und Poesie schon vorhanden ist, hinzuzuordnen.

Darunter fällt der Versuch dieser Forschung, der Komplexität Celanscher dichterischer Sprachgestalt mit der Reflexion der Verstehensmöglichkeit, „Mallarmé konsequent zu Ende denken“⁸³,

⁷⁹ Vgl. dazu: Schiffermüller 2011, S. 21ff.

⁸⁰ Vgl. dazu: Vollbrecht, Peter: *Das Diskursive und das Poetische. Über den Unterschied philosophischer und poetischer Sprache am Beispiel von Hegel und Celan.* Würzburg 1989.

⁸¹ Reeb, Gerda: *Ironies of the Language of Testimony: Primo Levi's Clarity and Paul Celan's Obscurity.* In: *Romance Language Annual* 7. 1995 (1996), S. 340.

⁸² Hier wird sich nicht auf Heideggers Weltbild im anthropologischen Sinne bezogen.

⁸³ Meridian. GW III, S.187-202: „Dürfen wir, wie es jetzt vielerorts geschieht, von der Kunst als von einem Vor-

eine Richtung zu geben. In Bezug auf den Symbolismus ist die Habilitationsschrift *Destruktion und Konstruktion: Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur* von Karl Hölz bemerkenswert. Sie handelt hauptsächlich vom Werk André Bretons und richtet sich gegen den Vorwurf des reinen Destruktionismus. Hölzs Verteidigung ist dem populären Vorwurf gegenüber der modernen Literatur insofern entgegengesetzt, als dass sie ästhetischen Genuss betont und die Sinnzerstörung anstößt. Celan, der jedenfalls als Nachfolger des Symbolismus anzusehen ist, leidet auch unter einem solchem Sinnzerstörung-Vorwurf. Das Sinnverstehen von Celans Dichtung steht sicherlich im Vordergrund bei der Gestuswandel-Forschung. Deswegen passt es, diese Studie in die allgemeine Forschungsliteratur einzureihen.⁸⁴

II. Zu Celans Problematik der Sprachfindung

In diesem Kapitel wird die Komplexität von Celans poetologischer Problematik fokussiert. Durch eine historisch-poetologische Untersuchung seines Werks werden Celans wichtigste dichterische Prinzipien präzisiert und resümiert, bzw. soll die folgende Frage beantwortet werden: Wie hat sich Celan, dessen Dichtung von seinem Shoah-Hintergrund nicht zu trennen ist, die Frage nach Dichtung und Sprache gestellt? Diese Frage ist verbunden mit der ästhetischen und kulturellen Literaturkritik und verweist auf die Perspektive von Celans Dichtungs-Interpretation. Durch die ausschließliche Konzentration auf den poetologischen Gehalt seiner nicht-lyrischen Texte ist die Vielfalt von Celans Poetik gelegentlich von der Forschung verkannt worden.

1. Die politische Dimension in Celans Poetologie

Aufgrund seiner politischen Dimension lässt sich Celans Werk – im Anschluss an Bollack – als „eine Geschichte seiner Zeit“⁸⁵ zeichnen. Celan selbst begreift sein Schreiben als ein Eingreifen und Einbrechen in die politische Gemeinschaft. Wenn man auf die zahlreichen ethischen oder ästhetischen Fragen eingehen möchte, sollte man ein klares Bewusstsein von dieser ‚politischen‘ Dimension in Celans Poetologie haben, da die meisten poetologischen Gehalte hier einzuordnen sind. Der Realitätsbezug in Celans Werk – er selbst bezeichnet Dichten auch als „topographische Skizze“⁸⁶ – lässt sich ebenfalls auf die politische Dimension zurückführen. Die

gegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen, sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem – sagen wir – Mallarmé konsequent zu Ende denken?“ S. 193.

⁸⁴ Hölz, Karl: *Destruktion und Konstruktion. Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur*. Frankfurt a. M. 1980. Im Folgenden zitiert als ‚Hölz 1980‘.

⁸⁵ Vgl. dazu: „Insofern ist Jean Bollack zuzustimmen, wenn er C.s Werk ‚eine Geschichte seiner Zeit‘ nennt (Bollack, 167), ebenso wenn er die Shoah als den ‚eigentliche[n] Bezugspunkt‘ (ebd.) ausmacht“. Handbuch, S. 237.

⁸⁶ Vgl. dazu: Meridian. GW III, S. 187-202.

Shoah ist, wie Szondi eindrucksvoll im *Celan Handbuch* formuliert, sowohl der Kern als auch die Voraussetzung von Celans Schreiben, die „Aktualisierung der Vernichtungslager nicht allein das Ende von C.s Dichtung, sondern zugleich deren Voraussetzung“⁸⁷, obwohl dabei zu bemerken ist, dass Celans Eingriff in die Politik nicht bloß Thematisierung im herkömmlichem Sinne, also nicht bloß „über“ die Shoah sprechen ist.⁸⁸ Mit dem Ziel, Dichtung „als Arbeit an der möglichen Formulierbarkeit des Erlebens“ anzusehen, gibt sich Celan nicht damit zufrieden, bloß von einer Transformation und Sprachwerdung des Widerfahrens zu sprechen, worin sich dann auch die Erzählmodi von Brecht und Celan unterscheiden. Dies wird im Schlusskapitel detailliert diskutiert werden.

Über Celans politisches Engagement hat Wiedemann angemerkt, dass Celan ein eifriger Zeitungsleser und aufmerksamer Beobachter der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung gewesen sei.⁸⁹ Wenn wir auf seine Poetologie eingehen, ist hierzu zu bemerken, dass Celan sein Schreiben als „Daseinsentwürfe“, „Toposforschung“ oder eine Suche nach fixierbaren topographischen Daten beschreibt.⁹⁰ Derartige Formulierungen – samt den in der Meridian-Rede verwendeten: „Akut des Heutigen“ und „das Gedicht ist aktualisierte Sprache“⁹¹ – stehen in Verbindung zu Celans diachronischer⁹² Konzeption und können an das Shoah-Motiv anschließen. Dies ist beispielhaft in seinem bedeutendsten Gedicht *Todesfuge* entfaltet, allerdings erst durch das Begreifen von Celans politischem Engagement zu verstehen.

Das in Celans Dichtung grundlegende Shoah-Motiv verweist darauf, dass seine dichtungstheoretische Reflexion in Opposition zur „Poésie pure“ als rein ästhetisches Abenteuer steht, sowie darauf, dass Celan mit seiner politischen Wahrnehmung sowohl die Gegenwart als auch die jüngste Geschichte erfassen will.⁹³ Seine Datumsüberschriften erhärten diese These. Jedes Ereignis passiere nur im Präsens (als Ergreifen in jedes ‚Heutige‘). So breitet sich der historische,

⁸⁷ Szondi, Peter: *Celan-Studien*. In: Ders.: *Schriften*. Band II. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1978, S. 311–398, hier S. 383. Im Folgenden zitiert als ‚Szondi 1978‘. Vgl. dazu auch: *Handbuch*, S. 260.

⁸⁸ Diese Haltung ist eher mit Barthes‘ Auffassung des Themas als eine Art *Prétexte* vereinbar. Siehe dazu: Oltmann, Katrin: *Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960*. Bielefeld 2008, S. 32. Vgl. zudem: Gellhaus 1995b, S. 55.

⁸⁹ Vgl. dazu: Wiedemann, Barbara: *Paul Celan als Zeitungsleser im Pariser Mai 68*. Leonberg 2005.

⁹⁰ Vgl. dazu: „Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.“ Und: „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 Sich-vorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr.“, *Meridian*. GW III, S. 199; S. 201.

⁹¹ Beide Ausdrücke stammen aus *Meridian*. Vgl. dazu: „Also nicht Sprache schlechthin, und vermutlich auch nicht erst vom Wort her ‚Entsprechung‘. Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.“ *Ebd.*, S. 197.

⁹² Der von Saussure geprägt Begriff wird hier nicht im linguistischen Sinne, sondern in Hinblick auf eine dynamische oder historische Entwicklung, verwendet.

⁹³ Derartige Kritik findet sich im *Handbuch* unter: 2.4 Zeitgenössische Rezensionen. *Handbuch*, S. 23-25. Vgl. dazu: „Poésie pure“, *ebd.*, S. 32.

politische Horizont in der Dichtung aus. Dabei fallen Celans Zeitkonzeption und sein poetologisches Konzept auf, demzufolge „das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden“⁹⁴, die Vergegenwärtigung eines Datums ist: In demselben Datum verbinden sich das Historische, das Private und das Literarische. Beispielsweise ist der „20. Jänner“⁹⁵ die chiffrierte Erwähnung des historischen Gehalts in beiden Tagen, an dem Lenz durchs Gebirge ging, und das Datum der Wannseekonferenz. Zudem ist durch die Datierung der Gedichte der Bezug auf Celans Biographie gegeben.⁹⁶ Dadurch ist Celans Dichtung von seiner eigenen Biographie durchdrungen, die stark durch die politische Situation seiner Zeit beeinflusst wurde. So wird ein Gedicht zum „Schauplatz des Heutigen“⁹⁷. Dieser Schauplatz, der unter dem Neigungswinkel des historischen Politischen und unter dem Neigungswinkel des Heutigen entwickelt wird, macht die politische Dimension der Dichtung sichtbar.

Das Verhältnis der Literatur zur Politik wird oft entweder so beschrieben, dass die Literatur der Politik untergeordnet sei, oder so, dass beide voneinander unabhängig seien. Beide Beschreibungen treffen nicht zu. Bei der ersten leistet die Literatur der Politik Gefolgschaft: Sie folgt ihren Vorgaben. Bei der zweiten Darstellung hätte Literatur keine Möglichkeit, auf das gesellschaftliche Leben einzuwirken. Laut Rancière jedoch nimmt in jedem Zeitalter jedes literarische Werk an der Politik auf irgendeine Weise teil, auch wenn der Autor des Werks diese Intention nicht hat und sich dagegen wehrt. Denn die Sprache operiert in einem Raum, in dem – mit den Worten von Charles Taylor – „social imaginaries“⁹⁸ miteingeschlossen sind. Folglich sind die sozialen, politischen, religiösen und kulturellen Bedingungen in die Sprache geschrieben. Dies erklärt – in Anbetracht der Verknüpfung zwischen der Sprache und dem Wesen der Politik – die Entstehung der performativen Kraft des Schreibens.

Rancières These liegt die Auffassung zugrunde, dass das Wesen der Politik Manifestation des

⁹⁴ Meridian, GW III, S. 196.

⁹⁵ Derrida nimmt das Datum des 13. Februar aus den Gedichten *Schibboleth* und *In eins* als Bezugspunkt zu Celans Poetik und unternimmt eine dekonstruktivistische Auslegung von Leben und Tod im politischen Kontext. Der erste Satz von Georg Büchners Erzählung *Lenz* - "Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg" -, den Celan in seiner Meridian-Rede übernommen hat, wird von vielen Celan-Forschern – beispielsweise Gellhaus – als ein Ausgangspunkt der Auseinandersetzung über die Datierung gesehen. Vgl. dazu: Derrida 2002, S. 43 und Gellhaus, Axel: Paul Celan. „Tübingen, Jänner“. Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Spuren 24; eine Veröffentlichung der Arbeitsstelle für Literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg, Marbach am Neckar 1993, S. 43.

⁹⁶ Nach Celans Poetologie führen alle Wiederholungen des historischen „20. Jänner“ zum „Akut des Heutigen“.

⁹⁷ Laut Felstiner war Celan nach seinem Aufenthalt in Jerusalem zwischen Exil und Rückkehr unentschieden. Felstiner meint, Dichtung ergibt sich in einem vergleichbaren Sinne als ein *Schauplatz* der Wirklichkeit, damit man eine Entscheidung trifft. Dichtung ist deshalb selbst zum *Schauplatz* einer Entscheidung geworden. Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 352.

⁹⁸ Es wird – mit Taylors Worten – von „immanent frame“ unterstützt, als Kategorien wie Foucaults „épistème“. Taylor, Charles: *Modern Social Imaginaries*. North Carolina: Duke 2004, S. 25. Es ist sich mit Georg Simmels Darstellung der Realität-Idee auseinanderzusetzen, wobei sie nicht als die Welt betrachtet wird, sondern wie jene der Idee Religion oder der Kunst. Vgl. dazu: Simmel, Georg: Vom Realismus in der Kunst, in: *Der Morgen*, S. 31.

Dissenses und Politik eine im Kern paradoxe Handlung ist, die auf die kollektiven Eigenschaften des Fremden zeigt und deren Qualitäten in die eigene gegenwärtige Gesellschaft – als Bezugssystem – überführt.⁹⁹ Aus dieser Sicht ergibt sich zusätzlich, dass das Schreiben an sich Politik *ist*. Diese Auffassung stimmt mit Celans poetologischem Gedanken überein, der das Schreiben als Handlung ansieht, durch die die performative Kraft der Sprache – die teilweise durch den Dissens entsteht – von den Autoren initiativ ins Werk eingeführt wird.

Celan hat in seiner *Bremen*- und *Meridian*-Rede den Freiheitsverlust der Sprache erwähnt, die er auf das Festlegen der Beziehung zwischen Objekt-Wörtern und Wort-Wörtern zurückführt, wobei die Anordnung der Struktur, Syntax, Rhetorik und Prosodie fix sei und durch diese Beziehung unser Sprachsystem etabliert worden sei. Dabei sei nicht zu übersehen, dass die Möglichkeiten der Ausdrucksweise angesichts des Aufbaus des Sprachsystems eingegrenzt würden. Dadurch seien Sprache und Denken ebenfalls manipuliert und in ihren Möglichkeiten beschränkt.¹⁰⁰ Demzufolge seien die „tausend Finsternisse“ der Sprache zu den Menschen gekommen.¹⁰¹ Dichtung, die für Celan „Erscheinungsform der Sprache“¹⁰² ist, soll jene Einschränkung der Sprache durchschneiden und die Macht enthüllen, die eine derartige Einschränkung erzeugt. Sidera bringt diesen Aspekt von Celans Poetologie wie folgt zum Ausdruck: „Dichtung ist ein Akt der Freiheit. Der Draht, der das Individuum zur Marionette unbekannter Gewalten macht, wird durch die Dichtung zerrissen.“¹⁰³ Diese Auslegung – nicht aber der traditionelle ‚ästhetische‘ Anspruch – verweist ins Zentrum von Celans Selbstverständnis als Dichter und füllt die Motivation seines Schreibens: dass nämlich Celan – als Jude, dessen Individualgeschichte von der Shoah durchbrochen wurde – in aller Radikalität fordert, auszusprechen, was in unserm Sprachsystem, im Hinblick auf Ethik, Ideologie und Kultur, verdrängt worden ist.¹⁰⁴ Über jene Radikalität, die unter allen Umständen auf die politische Dimension reflektiert, hat Gellhaus Folgendes dargelegt:

⁹⁹ Vgl. dazu: Rancière, Jacques: *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich/Berlin 2008.

¹⁰⁰ Der sogenannte „offiziellen Diskurs“ vertritt ebenfalls eine solche Auffassung.

¹⁰¹ Vgl. „Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede.“ In Celans Dankesrede beim Empfang des Bremer Literaturpreises 1958. Im Folgenden zitiert als ‚Bremer Rede‘. GW III, S. 185f.

¹⁰² „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“ Bremer Rede. GW III, S. 186.

¹⁰³ Sideras, Agis: Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945. Würzburg 2005, S. 48. Im Folgenden zitiert als ‚Sideras 2005‘.

¹⁰⁴ Diesbezüglich ist eine Notiz von Celan erwähnenswert, die sich im Nachlass des Gedichtzyklus *Atemwende* befindet und in den Materialien zu Band 7 der historisch-kritischen Ausgabe veröffentlicht ist: „Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von ‚Gedicht‘ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht hypothetisch - spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten oder zu berichten.“ Gellhaus 1995b, S. 55.

Adornos später zurückgenommenes Verdikt gegen die Möglichkeit einer Dichtung nach Auschwitz findet bei Celan zwei Entgegnungen: Das Gedicht kann für Celan nicht der Ort sein, an dem „über“ Auschwitz gesprochen, also lediglich thematisiert würde, was in den Vernichtungslagern geschah, wie aber sollte andererseits die Sprache eines Dichters, noch dazu eines jüdischen, heimatlosen Dichters, nicht zu tiefst von der geschichtlichen Zäsur der Shoah geprägt sein! Ein zweiter Aspekt betrifft die in Adornos Auffassung implizit mitzulesende Gleichstellung von „Gedicht“ und „Ästhetik“ - in umgangssprachlicher Bedeutung des Wortes -, von Gedicht und Kunst im Sinne des Ästhetizismus der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts.¹⁰⁵

2. Literatur nach Auschwitz:

a. Die poetologische Kennzeichnung einer *fremden Gegend*

Der Verlust von Celans Heimat, der Bukowina, ist in Celans Werk in eine hinterlassene Spur einer „fremden Landschaft“ verwandelt worden, in der der Chassidismus „zu Hause war“.¹⁰⁶ Darauf bezogen wird im *Celan Handbuch* erklärt: „Es gibt wohl keinen Ort, der auf vergleichbare Weise mit dem Leben und dem Werk C.s verbunden ist, als Czernowitz in der Bukowina ‚eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten‘ (GW III, 185)“¹⁰⁷. Diese ‚Fremdheit‘ der Bukowina ergibt sich daraus, dass sie nicht mehr in der Nachkriegslandkarte aufzufinden ist, sie existiert nur noch in der ehemaligen „Kinder-Landkarte“¹⁰⁸ Celans, also in seiner Erinnerung. Bei den mehrmaligen Erwähnungen der Bukowina als einer „fremden Gegend“¹⁰⁹ bringt Celan dem Hörer den Verlust seiner Heimat nahe, der am Schluss den Untergang des jüdischen Volkes und Geistes exemplifiziert.¹¹⁰ Die kulturellen (dabei auch die sprachlichen), ideologischen und geographischen Elemente der Bukowina stehen als geschichtliche Marker, als illustrierte Orte und Daten in Celans Gedichten. Beispielsweise ist der Wandel vom „Hosianna“ zum „Nichts“ in Celans Gedicht *Engführung*, den Szondi in seiner Untersuchung *Durch die Enge geführt* analysiert hat, auf den Untergang der Bukowina zurückzuführen, die durch

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen über den Chassidismus und den jüdischen Geist, in: Felstiner und Fließbach 1997, S. 156.

¹⁰⁷ Handbuch, S. 228.

¹⁰⁸ „Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß.“ Meridian. GW III, S. 202.

¹⁰⁹ „Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat. [...] [E]s war eine Gegend, in der einmal Menschen und Bücher lebten.“ Bremer Rede. GW III, S. 185.

¹¹⁰ Vgl. dazu: Felstiner, S.156 f.

den Krieg ausgelöscht wurde.

Das Verheerende Schicksal der Bukowina hängt allerdings mit dem Massenmord bzw. den zahllosen jüdischen Opfern des Nationalsozialismus durch die Shoah zusammen. Hinsichtlich seiner persönlichen Erfahrung in der Kriegszeit (beispielsweise der Trauer über den Verlust der Eltern und der erniedrigenden Tätigkeit im Arbeitslager) wird Celans Juden-Bewusstsein gestaltet, also weder auf seine biologische Herkunft noch auf seine religiöse Einstellung bezogen. Derartige Erfahrungen während der Shoah trugen zu seiner Schreibmotivation erheblich bei und verschafften ihm die innere Nähe zu dieser „fremden Gegend“¹¹¹, obwohl sie im metaphysischen Sinne eine andere Bedeutung enthält, nämlich die Grausamkeit der Menschheit.

Celan war kein gläubiger Jude wie seine Vorfahren. Sein Bezug zur hebräischen Kultur, zur Kabbala und zur hebräischen Bibel, der meistens in seinem Werk auch mit den historischen, moralischen und metaphysischen Imaginationen dieser „fremden“ Gegend verbunden ist, drückt keinerlei persönliche Religion aus; wie Felstiner erwähnt hat: Celan wird am meisten Jude, wenn er mit dem jüdischen Glauben ringt, am meisten Lyriker, wenn er „über / dem Dorn“¹¹² singt. Man erfährt allerdings aus seiner Biographie, dass Celan seit seiner Kindheit nicht nur die jüdisch-hebräische Kultur, sondern auch die westliche Literaturtradition erfahren hat. (Nicht anders verhielt es sich mit Kafka. Beide kommen aus traditionellen jüdischen Stämmen aus Osteuropa, sie sind beide „Fremde“ in der westlichen Gesellschaft und haben ihre kulturellen Horizonte - vor allem durch die deutsche und französische Literatur und Philosophie - erweitert.¹¹³)

So gibt die konkrete Erfahrung der Shoah den zentralen Anstoß zu Celans Schreiben, der im *Celan Handbuch* folgendermaßen zusammengefasst wird:

Das gilt sowohl für seine poetischen Texte, vor allem die Lyrik seit dem berühmtesten Gedicht aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Todesfuge, als auch für seine Poetik, insbesondere die Meridian-Rede. Indem C. sich mit der Shoah als dem „Zivilisationsbruch“ (Diner) schlechthin so tiefeschürfend wie hartnäckig auseinandergesetzt hat, in einer durch die Greuel des Massenmords „hindurchgegangenen“ Sprache (vgl. GW III, 186) - und ohne je der Illusion anzuhängen, ‚über‘ Auschwitz und die Millionen von Opfern mit Mitteln des Abbildrealismus schreiben zu können -, hat er ein Zeugnis für die Möglichkeit und Notwendigkeit

¹¹¹ Vgl. dazu: „Celan wußte auch, daß die namenlose Angst in Kafkas bürokratischem Prag etwas ganz anderes war als der Nazismus.“ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 240.

¹¹² Ebd., S. 223.

¹¹³ Vgl. dazu: „In der Tat äußerte Celan einem Freund gegenüber, in jüdischen Familien müsse Kafkas bitterer Brief an den Vater immerfort aufs neue geschrieben werden.“ Ebd., S. 30.

von Dichtung nach der Shoah gegeben, das immer noch gültig ist - und sogar Adorno überzeugt hat.¹¹⁴

Celans Gedenken der Shoah hat mehrere Schichten, aus denen der *Zivilisationsbruch* und die Grausamkeit der Menschheit als Gipfel herausragen. Dies ist die zweite, metaphorische Bedeutung der fremden Gegend. Was Celan als Außenseiter der westlichen Gesellschaft – anders als Kafka – charakterisiert, ist vor allem die historische Zäsur, die Shoah. Da man die Shoah als einen radikalen, eine Zäsur schaffenden Zenit im Modernisierungsprozess der Welt ansehen kann, ist die Shoah als Symbol leicht nachzuvollziehen. In einem weiteren Kapitel wird auf diesen Aspekt noch näher eingegangen. Damit werden nun allerdings die humanitären Grundsätze der Literatur in Verbindung gebracht, denen sich die Dichtung verpflichtet. Das Zitat der Dichterin Marina Zwetajewa „Alle *Dichter* sind *Juden*“¹¹⁵ verweist auf diesen humanitären Anspruch. Daraus ergibt sich für Celan die Aufgabe, als „lächelnder Bruder“, als Zeuge der Ermordeten einzustehen.¹¹⁶ Die Shoah-Erfahrung mit ihren Gräueln und den Folgen, den Untergang der damals aufblühenden Chassidismus-Kultur, darf nicht aus dem kollektiven Gedächtnis der Menschheit ausgelöscht werden. Celan möchte – durch die „Topographische Skizze“ – die Geschichte der in die Geschichtslosigkeit gefallen ehemaligen Bukowina exponieren.

Celans Muttersprache Deutsch ist die *Sprache der Juden-Mörder*. Dies drückt Theo Buck in seiner Untersuchung *Muttersprache, Mördersprache* schon durch den Titel aus. Dadurch erklärt sich noch eine Schicht der ‚Fremdheit‘ in Celans Weltanschauungs-Perspektive. Deutsch ist die Sprache der Judenmörder und zugleich Celans Muttersprache. Deutsch ist die Sprache, in der Tötungsbefehle gegeben wurden, die Sprache der Täter, und Celan steht auf der Seite der Opfer. Wegen dieser Fremdheit der deutschen Sprache – und wegen jenem Dilemma „unserer Sprache“ – suchte Celan durch sein Dichten nach der verlorenen (das heißt ‚fremden‘) „Kinder-Landkarte der fremden Bukowina“, was zu verstehen ist als Unterwegs-Sein eines Autors, der „wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend“¹¹⁷ ist.

¹¹⁴ Handbuch, S. 362.

¹¹⁵ Dies ist eine Variation eines Verses aus *Poem vom Ende* der russischen Dichterin Zwetajewas, die sich als Zugangspunkt der Intertextualität zwischen Celan und Zwetajewa annehmen lässt.

¹¹⁶ Vgl. dazu: „So ward ich ihr lächelnder Bruder, der eiserne Cherub von Akra“ aus dem ersten Gedicht *Ein Lied in der Wüste* vom Band *Mohn und Gedächtnis*. GW I, S. 11.

¹¹⁷ Aus der Bremer Rede. GW III, S. 186.

b. Die poetische Konstruktion in der nachshoahatischen Epoche

Viele europäische Ansätze zur Lyriktheorie nach der Shoah basieren auf der Spannungskraft der Wörter – auf der Auflösung der fixierten Zuordnung von Bezeichnendem (*Signifikant*) und Bezeichnetem (*Signifikat*). Bereits Saussure untersuchte diese Relation in seiner strukturalistischen Semiologie und nennt sie „arbiträr“ – durch nichts in der Natur des Bezeichneten oder des Bezeichnenden motiviert. Die darin liegende Möglichkeit, alternativlos scheinende Sprachregeln zu kritisieren und Zuordnungen zu verändern oder neu vorzunehmen, wird vor allem von den Poststrukturalisten untersucht. Schon zuvor haben die französischen Symbolisten, beispielsweise Baudelaire und Mallarmé, die Spannungskraft der Wörter zu ihrem literarischen Prinzip gemacht. Celan wollte die Möglichkeit der Freisetzung der Sprache, die in den Werken der Symbolisten schon herausragend ist, weiterbringen. Darauf ist Celans berühmte Fragestellung in der Meridian-Rede bezogen, ob „wir Mallarmé konsequent zu Ende denken sollen“¹¹⁸. Man kann die Freisetzung der Sprache, die er unbedingt durchführen wollte, als eine Stufe der modernen Lyrik ansehen.

Nicht wenige moderne Ansätze der Lyrik, die sich in der Avantgardeliteratur finden lassen, entstammen der Bewegung der Romantik aus Großbritannien. Diese Strömung drückt die Krise des *Modernisierungsprozesses* aus und kann daher als Durchbruch in der modernen Geschichte verstanden werden.¹¹⁹ Seit dieser Bewegung trat die bewusst radikale Kritik an der modernen Gesellschaftsordnung – sowohl in der Literatur als auch in der (Sozial)-Philosophie – auf.¹²⁰ Derartige Kritik ergibt sich als ein Gegenwort zum Modernisierungsprozess der Gesellschaft und zu dessen Symptomen und Auswirkungen auf die individuelle Lebensführung: ansteigender Sinnverlust, Fragmentierung, Abruptheit und Entfremdung.¹²¹ Zum Beispiel äußerte der

¹¹⁸ Vgl. dazu: „sollen wir, um es...auszudrücken, vor allem - sagen wir - Mallarmé konsequent zu Ende denken?“ Meridian GW III, S. 193.

¹¹⁹ Es sei zu Foucaults zum 1964 gehaltenen aspektreichen Vortrag in Bezug auf die Literatur des 19. Jahrhunderts Folgendes angemerkt: „Moreover, it is characteristic that literature, ever since it has existed, since the nineteenth century, ever since it offered Western culture this strange figure we wonder about, it is characteristic that literature has always assigned itself a certain task, and that task is precisely the assassination of literature. Since the nineteenth century, it has no longer been a question, among the succession of literary works, of that contested, reversible relation—itsself quite intriguing—which is the relation of old to new, which became the focus of self-examination for all of classical literature. The relation of succession, which appeared in the nineteenth century, is in a way a much earlier relation, one that is both the relation of literature’s conclusion and literature’s initial murder. Baudelaire is not to romanticism, Mallarmé is not to Baudelaire, surrealism is not to Mallarmé what Racine was to Corneille or Beaumarchais to Marivaux.“ Foucault, Michel: *Language, Madness, and Desire: On Literature*, Minneapolis 2015, S. 50. Im Folgenden zitiert als ‚Foucault 2015‘.

¹²⁰ Die Krise der Lyrik wird immer durch die Krise der Gesellschaft ausgelöst. Daraus resultiert die Romantik-Bewegung im Großbritannien des frühen 19. Jahrhunderts. Nach Ansicht der Dichter William Wordsworth, John Keats und Percy Bysshe Shelley u.a. war es eine Krise der Menschheit anlässlich der industriellen und zugleich der französischen Revolution. Diese bewirkte eine Wende in der Literatur. Das Vorwort zur dritten Auflage der *Lyrical Ballads* von Wordsworth mag der früheste Theorietext sein, der die Modernisierung kritisiert. Zudem hat Shelley die Ratio aus einer philosophischen Perspektive kritisiert, die Karl Marx *Entfremdungs*-Konzept nahesteht. Vgl. dazu: Shelley, Percy Bysshe: *Shelley, Poetry and Prose*. Oxford 1931, S. 223.

¹²¹ Siehe: Lohmann, Georg: *Fragmentierung, Oberflächlichkeit und Ganzheit individueller Existenz*. Negativismus

deutsche Philosoph und Soziologe Simmel, dass die Modernisierung und Urbanisierung nicht nur die Gesellschaft, sondern auch die *individuelle* Wahrnehmung und die menschlichen Gefühle berühren.¹²² Es ist nicht in jeder Hinsicht unangemessen, den Holocaust als gebräuchliches Symbol der sozialen Moderne zu betrachten. Ein treffendes Beispiel findet man in Philippe Lacoue-Labarthes Forschungsbeitrag *Dichtung als Erfahrung*. Hier wird die Shoah als gesellschaftliche Modernisierung symbolisiert und infolgedessen als „die unmögliche Möglichkeit, die ungeheure und unerträgliche Banalität unserer Zeit“ angesehen: „Die Massenvernichtung hat, in ihrer unmöglichen Möglichkeit, in ihrer ungeheuren und unerträglichen Banalität eröffnet, was man Nach-Auschwitz nennen kann.“¹²³

Auf Bubers Ausführungen über die *Situationslosigkeit*¹²⁴ und auf die Gemeinschaft bezogen weist Gellhaus darauf hin, dass Celans Gedichte daran zu arbeiten scheinen, „diese Situation des Situationslosen zu lokalisieren“¹²⁵. Diese Bestimmung ist unter Berücksichtigung der Wahrnehmung des gegenwärtigen gesellschaftlichen Zustands zu begreifen und zeigt freilich eine Übereinstimmung mit der Modernisierungstheorie. Der Aspekt der globalen kulturellen Befindlichkeit – speziell der Verfall der Moral und der gesellschaftliche Werteverfall – zeigt sich ebenfalls in den von Celan verwendeten Ausdrücken wie „Bodenlosigkeit“ oder „Abgrund“.¹²⁶

Auf Adornos Verdikt, es sei barbarisch, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, antwortete Hans Magnus Enzensberger in einer Darlegung, „die Dichtung müsse eben diesem Verdikt standhalten“¹²⁷. Bezüglich dieser Darlegung ist mit Blick auf die moderne Kultur hervorzuheben, dass diese wiederaufzubauende Kultur keinesfalls vom Hintergrund der Modernisierung

bei Georg Simmel. In: *Dialektischer Negativismus*, hg. von Emil Angehrn, Hinrich Fink-Eitel, Christian Iber und Georg Lohmann. Frankfurt a. M. 1992. Vgl. dazu: „Gemeinsam mit Simmel ist Nietzsche die Ansicht, daß die Vermassung die Anonymisierung und Abstraktion besteht in der Umklammerung des Kreativen, dem Verlust der Subjektivität und Selbstentscheidungsfähigkeit.“ Kang, Yong-Soo: *Nietzsches Kulturphilosophie*. Würzburg 2003, S. 92

¹²² Vgl. dazu: Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*. Siebte Auflage. Gesammelte Werke. Berlin 1977. Im Folgenden zitiert als ‚Simmel 1977‘.

¹²³ Lacoue-Labarthe, Philippe: *Dichtung als Erfahrung. Die Fiktion des Politischen*. Basel/Weil am Rhein 2009, S. 18.

¹²⁴ Vgl. dazu: „Die flüchtige Flucht aus dem Anspruch der Situation in die Situationslosigkeit ist keine rechtmäßige Sache des Menschen. Der wahre Name all der Paradiese, die man sich mit chemischen oder anderen Mitteln für ein Weilchen beschafft, ist Situationslosigkeit.“ Buber, Martin: *Beiträge zu einer philosophischen Anthropologie*. In: Ders.: *Martin Buber Werkausgabe I. Schriften zur Philosophie*, hg. von Paul Mendes-Flohr/Peter Schäfer. München/Heidelberg 1962, S. 409-502. Hier: S. 465.

¹²⁵ Vgl. dazu: „Celans Gedicht scheint nun daran zu arbeiten, diese Situation des Situationslosen zu lokalisieren.“ Gellhaus, Axel: *Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse bei Celan*. In: „Qualitativer Wechsel“: *Textgenese bei Paul Celan*, hg. von Axel Gellhaus und Karin Hermann. Würzburg 2010, S. 11-68. Hier: S. 28. Im Folgenden zitiert als ‚Gellhaus und Hermann 2010‘.

¹²⁶ Diese „Bodenlosigkeit“ hat Celan auch so interpretiert, dass sie eine weitere Verklammerung von Lenz mit Pascal sei. Siehe: *Handbuch*, S. 170. Vgl. dazu: „Diese Bodenlosigkeit nimmt das Gedicht sich zum Grund (legt es sich zu Grund)“. TCA Meridian. 26. C.5.2. Ts., S. 201; S. 60.

¹²⁷ Adorno hat dem grundsätzlich zugestimmt. Siehe: Adorno, Theodor W.: *Zur Dialektik des Engagements*. In: *Neue Rundschau* 73/1 (1962), S. 103. Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, Anm. 17.

entkoppelt werden darf. Wenngleich Celan durch sein Schreiben das Verdikt erwiesenermaßen widerlegt hat, ist es nicht widersprüchlich, dass sowohl dessen Dichtung als auch Adornos Theorie in einer je eigenen Weise die überwältigende gesellschaftliche Moderne reflektieren. Celans Dichtung verfolgt ebenfalls – in einer anderen Weise als die Philosophie – die Anzeichen der nachshoahischen Moderne, bzw. den Sinnverlust und die Entsubjektivierung und Entfremdung des Humanzustandes und versucht im Gegenwort sich daran dichterisch abzuarbeiten, wobei Celan mit Auschwitz-Auslegungen wie der von Heidegger nicht einverstanden ist, die die Tätigkeit des fabrikmäßigen Tötens in Konzentrationslagern bloß in eine außerordentliche Metapher übersetzen, welche die Modernitätskrise in der Gesellschaft, der Industrie und der Technologie darstellt.¹²⁸

Vom Standpunkt der Modernitätskrise ist gefordert, dass die zeitgemäße Lyrik einen neuen Schreibgestus – mit entsprechender neuer Ästhetik – ersinnt. Die Problematik der poetischen Moderne gehört zu Celans Schreibreflexion. Sie wird zum Beispiel in Celans Formulierung der „Bodenlosigkeit“ und des „Nichts“¹²⁹ und des „Verstummen[s]“¹³⁰ deutlich. Dies ist das Novum, das die Möglichkeit von Dichtung nach Auschwitz eröffnet. Gleichzeitig löst es durch eine Dissonanz Hegels System der Totalität auf, das durch die Gestaltung der von Vernunft geführten Wissenschaft entsteht, da die Totalität das Resultat der Vernunft sei: die totalitäre Vernunft kann sich von der Verursachung der Shoah nicht abtrennen und keine Antwort auf sie geben.¹³¹

In der Philosophie fällt die Moderne mit der Aufklärung zusammen, die laut Kant vernunftorientiert sei.¹³² Schelling definiert desgleichen in seinem Aufsatz *Philosophie der Kunst* die Philosophie dergestalt, dass sie nur die sich ihrer selbst bewusste oder sich selbst bewusst werdende Vernunft sei.¹³³ Das anti-humane Verfahren in Auschwitz, das im Rahmen der menschlichen

¹²⁸ Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 160. Vgl. dazu: ebenso: Heideggers Bremer Vortrag von 1949: Ackerbau sei „jetzt motorisierte Ernährungsindustrie, im Wesen das Selbe wie die Fabrikation von Leichen in Gaskammern und Vernichtungslagern, das Selbe wie die Blockade und Aushungerung von Ländern, das Selbe wie die Fabrikation von Wasserstoffbomben“. Heidegger, Martin: *Einblick in das was ist. Bremer und Freiburger Vorträge*. In: Ders.: *Martin Heidegger Gesamtausgabe 3, Abteilung Unveröffentlichte Abhandlungen* Bd. 79, hg. von Petra Jaeger. Frankfurt a. M. 2005, S. 27.

¹²⁹ Vgl. dazu: „Nichts, / nichts ist verloren“ aus dem Gedicht *Engführung* oder vgl. dazu: „Es steht das Nichts in der Mandel. Da steht es und steht. Im Nichts - wer steht da? Der König.“ aus dem Gedicht *Mandola*. GW I S. 195 u. GW I, S. 244.

¹³⁰ Vgl. dazu: „Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wachenden Sinn für die Ellipse zu tun, – das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.“ Meridian, GW III, S. 197.

¹³¹ Vgl. dazu: Arndt, Andrews: *Totalität*. In: *Hegel-Lexikon*, hg. von Paul Cobben. Darmstadt 2006, S. 446f.

¹³² Siehe: Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* In: *Ausgewählte kleine Schriften*, hg. von Horst D. Brandt. Hamburg 1999, S. 20–27.

¹³³ Vgl. dazu: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982, S. 195.

(Un-)Vernunft ausgelöst wurde, wirft Fragen zur Haftung für die bejahende Haltung der Vernunft auf.

Agamben hat die Aporie der Ethik angesichts von Auschwitz in Anschluss an Adornos These radikal ausgelegt: Ein Mensch sei das sprechende Subjekt, das keine Verantwortung für sich selbst übernehmen kann, seines Logos beraubt ist und mit einem anderen spricht, der ihn nicht versteht. Derartiges Gespräch zwischen den Menschen sei barbarisch. Außerdem sei es insofern barbarisch zu dichten, als ein mit „Auschwitz“ bezeichnetes Ereignis schon vorgekommen sei, bezüglich dessen die Menschen für sich *nicht* die Verantwortung übernehmen können. Celan spitzt dies insbesondere auf die Chiffre der „Bodenlosigkeit“ zu. Der Dichter als das sprechende Subjekt müsse den Extremzustand des „Muselmanns“¹³⁴ aussprechen, der aus der Gemeinschaft der sprechenden Wesen ausgetreten sei, der indes kein Subjekt und keine Person im philosophischen Sinne sei; deshalb gebe es keinen „Boden“ und das Dichten wäre barbarisch.

In der modernen Philosophie wurde das Konzept des „Unversöhnlichen“ entwickelt, das zu Hegels Anliegen der Totalität im schärfsten Kontrast steht, und das sowohl von der Dichtung als auch von der Philosophie im 20. Jahrhundert entwickelt wurde. Das könnte ein Grund für den Entschluss sein, den Holocaust nicht auszublenden, sondern sichtbar zu machen. Sicherlich gehören sowohl die Entmenschlichung des Muselmanns im Konzentrationslager als auch die der Involutionsfigur bei Kafka¹³⁵ – samt den Mängeln des Logos des Humanen – zur Modernitätskrise. Dies wurde von Buber in seiner Auseinandersetzung mit der Gesellschaft als „Zeitkrankheit“ definiert. Bezogen auf Buber hat Gellhaus in seinem Beitrag *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan* gefolgert, dass für Celan das Wesen der Dichtung „Gegenwart und Präsenz“ sei.¹³⁶ Diese „Gegenwart und Präsenz“ deutet an, dass die Dichtung in Celans Gegenwart mit der Modernitätskrise – also nicht nur mit der Shoah, sondern auch mit der Verstärkung der Entfremdung und Entsubjektivierung¹³⁷ der Menschen – zusammenhängt. Sinngemäß wird somit ein ‚anderes‘ dichterisches Konzept verlangt, das sich von der vormoderne Wortgebrauchsweise löst.

Zudem ist erwähnenswert, dass das traditionsreiche Judentum, dem Celan, Buber, Kafka und

¹³⁴ Als ‚Muselmann‘ wurden in der nationalsozialistischen Konzentrationslagersprache entkräftete Häftlinge bezeichnet, die durch Unterernährung, Krankheit und Erschöpfung ausgezehrt waren und die in der Agonie apathisch wurden. Agamben stellt den ‚Muselmann‘ von Auschwitz und sein Verhältnis zum überlebenden Zeugen in den Mittelpunkt seiner philosophischen Untersuchung. In seiner Philosophie vom *Nichtmenschen* nimmt diese emblematische Figur – angesichts des Mangels an Menschenwürde – die Position des integralen Zeugen ein: Vgl. dazu: Agamben 2003.

¹³⁵ Vgl. dazu: „Die Figur der Involution bei Kafka wird von Adorno als ‚Probe aufs Exempel der Entmenschlichung‘ verstanden, die an die Stelle des Eingedenkens ans Menschliche trete.“ Janz 2003, S. 79.

¹³⁶ Zu Bubers Analyse der Zeitkrankheit siehe: Gellhaus 1995b, S. 83f.

¹³⁷ Entsubjektivierung hier verstanden als Entmenschlichung und Verdinglichung des Menschen.

Adorno angehörten, nach dem Krieg dem Zustand des „entwurzelten“ Menschen in der modernen Gesellschaft angehörte. Dieses Phänomen ist entstanden durch die West-Ost-Konflikte in Folge des 2. Welt-Krieges. Es handelt sich nicht um die Frage, ob der dichterischen Welt-Betrachtung Celans die östliche oder die westliche Kultur zugrunde liegt, sondern um die Auseinandersetzung des Lesers mit Celans Selbstreflexion. Der Ausgangspunkt wäre eher eine konzeptionellen Weltbetrachtung, die beispielsweise bei der *existentiellen Angst* – anhand Heideggers Existenzphilosophie – als Anlass zu finden ist: Sie steht laut Heidegger – wie das „Unheimliche“ – als intellektuelles, ungesichertes Gefühl der „Welt“ gegenüber. Denn so viele „Neuigkeiten“ in der postshoahatischen Welt haben sich bereits positioniert. Daraus folgt: Die Stimme des *Verstummens* und des *Nichts* – ebenso als eine der wichtigsten Neuigkeiten – werden in Celans Sprache eingesetzt.

3. Sprachreflexion über das dichterische Sprechen

a. Linguistic turn und Celans Wirklichkeitsbezug

Celans Schreiben ist von einer Anti-Repräsentations-Sprechhaltung gekennzeichnet, die als poetologischer Anhaltspunkt als einer der wichtigsten poetologischen Durchbrüche des 20. Jahrhunderts angesehen wird. Diese Sprechhaltung ist sowohl in Celans Schreibweise (beispielgebend die metaphorische Ebene seines Wortgebrauches) als auch in seiner Auffassung des Schreibens zu erkennen, die wie folgt darzustellen wäre: „Sie (die poetische Sprache) verklärt nicht, ‚poetisiert‘ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen.“¹³⁸

Gellhaus und Badiou haben eine Übereinstimmung dieser Anti-Repräsentations-Haltung mit Celans Poetologie nachgewiesen. Szondi geht besonders nachdrücklich auf das platonische Prinzip der Nachahmung ein. Sie erschließt zunächst den metaphysischen Ursprung der Lyrik, bei dem die Dichtung als Mimesis oder Repräsentation zu verstehen ist. Dann heißt es:

Im Gegenteil: der Text als solcher weigert sich, weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zugedacht wird. Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich. Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.¹³⁹

¹³⁸ Celan, Paul: Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1961), GW III, S. 167.

¹³⁹ Szondi 1978, S. 348f.

Folglich kann man schließen, dass es in der Literatur nicht darauf ankommt, die Gräuel der Menschheitsgeschichte bloß aus der Sicht der gesellschaftlichen Objektivität zu behandeln.

Bei der linguistischen Wende ist Folgendes deutlich geworden: Die Teilhabe des aristotelisch dualistischen Paradigmas im Sprachsystem, die auf das Denkprinzip der großen Tradition der Ersten Philosophie zurückzuführen ist, führt – angesichts der doppelten Distanz zur Ideenwelt – keine genügende Wahrheitsfähigkeit des Sprechens herbei. In Badiou's Auseinandersetzung mit Platon wird dem Urgrund des Widerstreits zwischen Staat und Dichtung das deduzierende Denken zugewiesen.¹⁴⁰ Aufgrund des Mangels an deduzierender Denkweise in der Dichtung, hat Platon ihr die Denkfähigkeit abgesprochen und sie in seiner *Politeia* aus dem Staat entfernt. Auf die vergangene, rhetorische und repräsentative Darstellungsweise zurückgreifend, hat Foucault – bei seinem Versuch, Literatur zu definieren – auf Folgendes verwiesen:

Therefore, we can say that the job of literature, as it has existed ever since the disappearance of rhetoric, will not be to narrate something, or to add manifest and visible signs that it is literature—the signs of rhetoric—no, it will be obligated to employ a unique language and, yet, a language that is doubled, because, while telling a story, while narrating something, at every instant it will have to show and make visible what literature is, what the language of literature is, because of the disappearance of rhetoric, which was once responsible for telling us what beautiful language should be.¹⁴¹

Darüber hinaus sollte bedacht werden, dass diese Repräsentations-Sprechhaltung als ‚Gesagtes‘ zu begreifen ist. Denn das Gesagte, das als das integrierende, fixierte Inhaltliche eines Gespräches auftritt, wird immer als das Wesentliche des Gespräches angesehen. Hierbei sollte man den Fokus auf die Perfekt-Markierung des „ge-“ legen, die aus der Partizip-II-Form des Verbs „sagen“ hergeleitet wird, die den abgeschlossenen Zustand wiedergibt. In Anbetracht des – von der Perfekt-Form ausgelöst – ‚bereits erledigt‘-Zustandes jenes *Gesagten* ist zu erkennen, dass der Inhalt des Gesprächs entscheidend ist. Somit wird das Inhaltliche (meistens als Deklaration) in seinem Kontext temporär/episodisch sein. Dieser Sprachansicht gemäß lässt sich feststellen, dass die Gültigkeit jenes Inhaltlichen fest mit der Zeitlichkeit verbunden und deswegen nicht fähig ist, sich im Lauf der Zeit die Wahrheit zu bewahren. Ferner wird durchaus möglich, dass die zu vermittelnde Wahrheit wegen des Vorurteils oder der Voreingenommenheit des Spre-

¹⁴⁰ Vgl. dazu: Kapitel 5.1 dieser Dissertation.

¹⁴¹ Foucault 2015, S. 55.

chers verzerrt oder verdreht wird. Darauf bezogen verweist Marty in seinem Werk auf den Umstand, dass Schreiben in eine – gegenüber den Inhalten – übergeordnete Position tritt und es eine wirksame Denkweise, eine Entscheidung sei. Der Schreibende nimmt – mittels Schreiben – eine Position zur Welt ein und verwendet sie zu einem auferstehenden Akt.¹⁴²

Dabei impliziert Celans Sprach-Denken, dass die herkömmliche Sprechweise – in der der Inhalt im Sprechen fixiert und eingeschlossen ist – eigentlich nicht fähig ist, über die übereinstimmende Wahrheit unserer Realität zu informieren.

Das verweist darauf, dass die Repräsentations-Denkweise die Aufgabe eines Gesprächs allein im Vollenden des Nachdenkens (über die wichtigsten geschichtlichen Ereignisse, z. B. den Holocaust) sieht. Diese Denkweise ist aus der allgemeinen Vorstellung des Empirismus entstanden, wonach eine Sprache als ein System von Ausdrucksmodi betrachtet wird. Hinzu kommt, dass der Holocaust als eine sehr radikale und einmalige Gegebenheit, eine absolute Ausnahme, betrachtet wird. Dabei ist nicht zu übersehen, dass die Möglichkeit, die Shoah zu denken, beschränkt würde.

Die Sprachwissenschaft fasst die semiotische Wurzel der empiristischen Vorstellung im Dreiecks-Modell, wobei das Zeichen als die Verkettung zwischen der Ausdrucksseite, dem geistigen Begriff und dem Gegenstand in der Welt etabliert wurde. In Opposition zur klassischen Darstellung, die eine Sprache als System von Ausdrucksmodi betrachtet – wobei die semiotische Dreiecksdarstellung zwischen Ausdruck, Begriff und Gegenstand verwendet wurde – hat Saussure seinen semiotischen *Arbitraritäts*-Begriff erdacht. Dieser Begriff verweist – mit dem aufgezeigten ‚freien Spiel‘ zwischen dem Signifikant und dem Signifikat – auf ein neues Spannungsverhältnis von Sprache und Bewusstsein und daher auf eine neue Vorstellung vom Wortgebrauch.

Die Bedeutsamkeit dieses Modells liegt nicht nur darin, dass es erlaubt, die Verbindung zwischen Wörtern und Bedeutungen konventionell bzw. gewohnheitsgemäß zu treffen. Es impliziert vielmehr, dass das Bezeichnete ein kollektives gesellschaftliches Erzeugnis ist, das durch die Konventionen einer Sprachgemeinschaft geregelt wird und auf ihren kulturellen, politischen Hintergründen basiert. Demzufolge besitzt das Bezeichnete seine Veränderungsmöglichkeiten. Noch deutlicher ausgedrückt: Es gibt keine genaue Abgrenzung auf der Inhaltsseite ohne die Ausdrucksseite. Nach der Darstellung dieser semiotischen Konzeption – von Saussure, Witt-

¹⁴² Vgl. dazu : Marty, Éric: Roland Barthes: *le métier d'écrire*. Paris 2006, S. 1.

genstein, Lev Vygotsky und Anderen – würde Sprache nicht mehr bloß die Realität ‚repräsentieren‘, oder mit Szondis Worten, nicht mehr „im Dienst des Denkens“ stehen.

So wird aus dem *linguistic turn* im 20. Jahrhundert heraus die Überwindung der Metaphorik der *ersten Philosophie* vollzogen, sowohl im *Existenzialismus* als auch im *Dekonstruktivismus*. Der Hintergrund für diese ideologische Umwandlung ist freilich auf Wittgensteins Ansatz zurückzuführen, dessen Radikalität sich beispielsweise in seinen *Philosophischen Untersuchungen* zeigt, die argumentieren, was nicht gesagt werden könne, könne auch nicht gedacht werden. Die darauf folgende Fokussierung der philosophischen Strömung war die *Intersubjektivität*¹⁴³, mit der die Philosophen versuchten, einen Ausweg für die Philosophie – die traditionelle, subjektivistische Philosophie, die in einer schwierigen Lage war – zu finden. Die Intersubjektivität ist Celans Sprechweise zugehörig und spielt eine wichtige Rolle. Gellhaus‘ Auslegung bezieht sich darauf, in der Verschränkung zwischen *Ich* und *Maulbeerbaum* in Celans Dichtung auf die Intersubjektivität in Celans Poetik einzugehen.¹⁴⁴

Celans Sprachreflexion ist freilich von dieser sprachphilosophischen Strömung – u. a. von Wittgensteins, Hussels, Heideggers und Bubers Sprachauffassung – beeinflusst worden.¹⁴⁵ Dementsprechend stimmt Celan zu, dass es nur eine einzige Welt gibt, die durch das Arbitraritätsprinzip aufgegliedert wird. Für Dichtung gilt dies umso mehr: „Wenn anders seine Dichtung nicht mehr die Wirklichkeit beschreibt, sondern selbst Realität wird“¹⁴⁶. Literatur soll weder die Welt als Objekt ‚repräsentieren‘ noch eine ‚zweite‘ Welt nachweisen, die von der metaphysischen Tradition versprochen wird. Im Gegensatz zum französischen Symbolismus lehnt es Celan ab, sich in eine selbstreflexive Sprach-Welt, also eine zweite Realität, hineinzubegeben. Es gibt für ihn „keine das Wirkliche *sinnbildlich überhöhende*, ‚zweite‘ Wirklichkeit“¹⁴⁷. Diesbezüglich wird im Handbuch erklärt:

In diesem Diktum (Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein) offenbart sich auch die Problematik, mit der sich die Leser von C.s Gedichten

¹⁴³ Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: Ders.: *Werkausgaben* Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984, S. 245. Im Folgenden zitiert als ‚Wittgenstein 1984‘. Vgl. dazu noch: „Diese Subjekt-Objekt-Differenzierung ist das Ergebnis eines sozialen Prozesses: Die Widerstände des Objekts haben den Indifferenzzustand schon im Ansatz aufgelöst; das Subjekt sucht, durch Verinnerlichung des Objekts, des ‚Du‘, diese beginnende Distanz wieder rückgängig zu machen und konstituiert sich so als eine reflexive Struktur - als ein ‚Ich-Subjekt‘ und ein ‚Ich-Objekt‘, ein Selbst.“ Simmel 1977, S. 84.

¹⁴⁴ Vgl. dazu: „Es soll endlich auch nicht übergangen werden, daß das Wort „Maulbeerbaum“ eine den Zusammenhang mit der poetischen Individualität noch bestärkende Assoziation zuläßt, die mehr auf der Ebene des Wort-Spiels angesiedelt ist.“ Gellhaus 1995, S. 339. Die Frage nach Objektivität und Subjektivität ist eng mit Celans Wirklichkeitskonstruktion verbunden. Vgl. dazu zudem Wittgensteins Untersuchung der Intersubjektivität, da er mit diesem sprachlichen Ausdruck betont, dass die Sprechergemeinschaft nicht von der absoluten Subjektivität beherrscht wird. Seine Theorie ersetzt diese durch *Sprachspiele*. Wittgenstein 1984, S. 245.

¹⁴⁵ In der *Meridian*-Rede gibt es umfangreiche Notizen über deren Philosophien.

¹⁴⁶ Szondi 1978, S. 349.

¹⁴⁷ Vgl. dazu: S.68-69 dieser Dissertation.

auseinander setzen mussten und müssen: Dem konkreten Wirklichkeitsbezug steht die oftmals schwer entschlüsselbare, sprachlich hoch komplexe und reflektierte Präsentation dieser Wirklichkeitselemente entgegen.¹⁴⁸

Dem nach dem Geschehen der Shoah soll/muss die Dichtung die Nahtstelle der Wirklichkeit sein, darauf referierend hat zudem Badiou angedeutet, was Celan bei einer ‚Wiederherstellung‘ der Sprache *nicht* ausführen möchte: „Wenn Celans Gedicht nicht eloquent ist, dann weil es im Hinblick auf die Sprache selbst eine Ungewißheit zeigt, die so weit geht, daß es die Sprache nur in ihrem Schnitt, in ihrer Naht, in ihrer riskanten Wiederherstellung präsentiert und praktisch niemals im Glanz und der Aufteilung.“¹⁴⁹

Der Wirklichkeitsbezug der Dichtung fordert in Celans Problemstellung Aufmerksamkeit. Im Kontext seines Wahrheitsbegriffs stellen wir einen unkonventionellen Umgang mit der Zeitlichkeit fest. Gellhaus schreibt dazu:

Der Begriff von Wahrheit, wie er Celan leitet, ist nicht allein geprägt vom Gewesenen, sondern gleichermaßen vom Künftigen. Daraus ergibt sich automatisch die Konsequenz, daß die Dichtung Celans nicht als Arbeit an der möglichen Formulierbarkeit des Erlebten verstanden werden kann. Das Vergangene erscheint vielmehr im Lichte des Möglichen und Künftigen, auf das hin sich das Sprechen Celans richtet: ein Licht, welches mit der genuinen Dunkelheit der Dichtung so untrennbar verbunden ist, daß man mit Hölderlin von „dunklem Licht“ sprechen muß.¹⁵⁰

Diese konstruierte Gestaltung der Wirklichkeit in der Dichtung bezieht sich nicht nur auf die Überlegung über die Tiefe der Struktur der Sprache, die Zeit und die menschliche Erinnerung, sondern auch auf die Auschwitz-Wirklichkeit. Celans Shoah-Motivation ist hierfür als Ansatz zu betrachten, um diese zu verstehen. „Die Wirklichkeit der Asche, der Vernichtungslager und ihrer Krematorien, steht nur scheinbar der Ankunft des Wortes im Wege, der Wieder-Erschaffung der Welt im Wort.“¹⁵¹

Über Celans Komposition zu der ‚neuen‘ dichterischen Sprache gilt die Sprachansicht des französischen Symbolismus als ein wichtiger Bezugspunkt. Dies ermöglicht, den Wirklichkeitsbezug in der Dichtung zu festigen. Nicht nur in der Büchner-Preis-Rede zitiert Celan diesen Valéry

¹⁴⁸ Handbuch, S. 237.

¹⁴⁹ Badiou, Alain: Anabasis. In: Ders.: Das Jahrhundert. 2. Aufl. Zürich 2006/2010, S. 103-122. Hier: S. 112.

¹⁵⁰ Gellhaus 1995b, S. 52.

¹⁵¹ Szondi 1978, S. 384.

zugeschriebenen Satz: „Dichtung, sagt Paul Valéry irgendwo, sei Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache“¹⁵². Diese Möglichkeit der „statu nascendi“ der Sprache ist entscheidend im französischen Symbolismus entstanden.¹⁵³ Darauf bezogen äußert Allemann in dem 1987 auf dem Heidelberger Celan-Kolloquium gehaltenen Vortrag, dass man den eigentlichen Charakter des Werks verfehlen wird, wenn man versucht, Celan auf die symbolistische oder surrealistische Tradition der Dichtung zurückzuführen und somit auf Bekanntes zu reduzieren.¹⁵⁴ Der Charakter sei insgesamt auf das Bemühen, die Überwindung der Repräsentations-Sprachweise, zurückzuführen.

b. Auf das „Andere“ und „Fremde“ zuhaltend

Zur Erklärung des modernen Individuums ergibt sich in Simmels Philosophie ein Ansatz: Er weist deutlich auf die Verkettung zwischen Moderne und Individualismus hin. Parallel dazu hat im Rahmen des Modernisierungsprozesses eine Entfremdung stattgefunden, die sich am Holocaust am auffälligsten erkennen lässt. Die Rationalisierung kann man als einen – sowohl jener Verkettung als auch der Entfremdung innewohnenden – Faktor betrachten, der schließlich zu den systematischen industrialisierten Völkermorden geführt hat. Erst, wenn man das Augenmerk darauf legt, kann man den „Abgrund“ oder die „neue Unheimlichkeit“¹⁵⁵ in Celans Poetik erahnen.¹⁵⁶

Daher ist Celans Satz in der *Meridian*-Rede – „Kunst schafft Ich-Ferne.“¹⁵⁷ – so zu begreifen,

¹⁵² Aus Celans Brief an Hans Bender 1954. Vgl. dazu: „Dichtung, sagt Paul Valéry irgendwo, sei Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache“ Aus Celans Brief an Hans Bender 1954. Axel Gellhaus; Peter Goßens; Barbara Wiedemann u. a. (Hg.): „Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv. Frankfurt a. M. 1997, S. 398.

¹⁵³ Vgl. dazu: „Diese wesentliche Mehrdeutigkeit, die beides ‚signifié und signifiant‘, umfaßt – dies ist auch der Grund, weshalb es bei der Analyse von Celans Gedichten nicht weniger als bei Mallarmé unangemessen ist, das Saussuresche Modell des Zeichens beizubehalten –, läßt begreifen, warum jene *Welt*, ein Tausend-kristall aus geometrischen Elementen unzureichend ist. Es fehlt ihr, *entmischt*, die Unterschiede, aufgrund derer sie gemischt ist und, sich mischend, vermittelt. Diese Welt ist zu rein.“ Szondi 1978, S. 377. Vgl. dazu: „das Gedicht als Personwerdung des Ich: Im Gespräch – die Wahrnehmung des Anderen und Fremden.“ TCA Meridian, 500,817. 22.8.60, Ms., S. 116.

¹⁵⁴ Allemann spricht in dem ungedruckten, 1987 auf dem Heidelberger Celan-Kolloquium gehaltenen Vortrag von einer „Mutation“ der Dichtung bei Celan; dass eine solche, mit üblichen Vorstellungen von „historischer Entwicklung“ nicht mehr kompatible Mutation, selbst ein geschichtliches Phänomen ist, muss zunächst einmal zur Kenntnis genommen und akzeptiert werden.

¹⁵⁵ Meridian, GW III, S. 200.

¹⁵⁶ Einem Hinweis des *Handbuchs* gemäß, gewinnt man Aufschluss über Celans Strophe „ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng“ (aus Celans *Todesfuge* 1948) und – im Kontext der Meridian – über Luciles und Lenz’ Todeserfahrung und Abgrund, nur anhand seiner Lager-Erfahrung. Vgl. dazu: „C. in der Folge mit der ‚Atemwende‘ verknüpft, Todeserfahrungen, die als freigewählte personenhafte Aktualisierungen stattfinden: Luciles ‚Freitod‘ und Lenz’ Erfahrung des Himmels als Abgrund, wo die Toten wohnen.“ Handbuch, S. 170.

¹⁵⁷ GW III, S. 193.

dass er als eine Kritik an die Entfremdung bezüglich des Modernisierungsprozesses zu betrachten ist. Gemäß der *Meridian*-Rede vertritt der Ausdruck *Kunst* die Ferne zur Natur sowie zum *Ich*, da die Kunst die Funktion eines ‚Medusenhauptes‘ hat, sodass sie die Menschen zu Stein erstarren lässt und sie in die zweite, leblose ‚Wirklichkeit‘ zieht. So wurde dem *Kunst*-Begriff der Ausdruck des Unheimlichen und des ‚Fremden‘ – anlässlich der Anti-Kreatürlichlichkeit der Modernisierung und besonders der Shoah – zugewiesen. Daraus resultiert die Radikalität von Celans Poetologie. Sideras drückt dies wie folgt aus: „In Celans Konzeption liegt der Gegensatz von Kunst und Dichtung zugrunde.“¹⁵⁸ Dichtung sollte also die Wirklichkeit des Menschen entwerfen.

Die – mit der historischen Zäsur übereinstimmende – Wirklichkeit befindet sich allerdings dort in einer schwierigen Lage, wo der Zusammenbruch der Aufklärung und die Entwürdigung des Menschen zu bemerken sind. Die nachshoahische Wirklichkeit – nämlich die durch Auschwitz erworbene Fremdheit, die Entfremdung der Moderne – zu skizzieren, heißt, dass das Fremdwerden der dichterischen Sprache herauszuarbeiten sei. Celan will deshalb keine Nachahmung jenes ‚Fremden‘ kreieren, sondern mittels jenem von ihm bemerkten Gegensatz zwischen Kunst und Dichtung seine dichterische Sprache zur Bestimmung des ‚Fremden‘ führen. So weist er in der *Meridian*-Rede auf den möglichen Weg für die Dichtung hin: „Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst... und kann nun, auf diese kunstlose, kunstfreie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen?“¹⁵⁹ Darauf bezogen ist Gellhaus‘ Analyse nützlich:

Die Radikalität der Gedanken des *Meridian*, die noch von wenigen Interpreten wahrgenommen wird, stellt, wenngleich in einer sehr vorsichtigen, andeutenden Sprechweise, eine ausdrückliche Beziehung her zwischen der Fremdheit und Unmenschlichkeit der „Kunst“ und der Unmenschlichkeit und Fremdheit der jüngsten Geschichte. Jene Wendung von der „radikale(n) In-Frage-Stellung der Kunst“ (GW III 192f.) kann kaum radikal genug gedacht werden, will man der Perspektive Celans näherkommen. Dies wird in einer Analyse einiger Passagen der *Meridian*-Rede genauer zu zeigen sein.¹⁶⁰

Wenn die Dichtung auf dem Weg zum Fremden/Unheimlichen geht, wird ihre Sprache freigesetzt, die Dichtung betrifft demzufolge ihre Mehrdeutigkeit und Dunkelheit auf diesem Weg der

¹⁵⁸ Sideras 2005, S. 73.

¹⁵⁹ *Meridian*, GW III, S. 196.

¹⁶⁰ Gellhaus 1995b, S. 56.

Kunst und bekommt die Ortlosigkeit als die Bestimmung, eine *Utopie*¹⁶¹. Genau in diesem Hinblick hat Szondi in seinen *Celan-Studien* auf die bemerkenswerte „Ambiguität“ hingewiesen, „eine Ambiguität, in der die verborgene Identität der Zeit und des Ortes offenbar wird.“¹⁶² Diese *Utopie* zeigt sich dementsprechend als ein Ort, wo Dichtung ihre Offenheit erhält.

Mit „kunstlose, kunstfreie Weise“ ist die Anti-Repräsentations-Haltung gemeint. Celan steht in Opposition zur Auffassung von Kunst und Metapher als Repräsentation – obwohl ein Dichter zugleich „ein Medusenhaupt sein“ soll, um „das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen“.¹⁶³ Jener Weg des Schreibens ist – laut Celan – ein kreatürlicher, im Kreise gehender Weg, der die „dicht beieinander“ stehenden Fremden berührt.¹⁶⁴ Dazu ist notwendig „zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden“; das zweite Fremde ist eine Empfindung, die das subjektive Gefühl eines Individuums beschreibt.¹⁶⁵ Man soll dieses Fremde im Rahmen Celans nicht-objektivistischen Denkweise nachvollziehen und ihn vom Hegelschen *Anderssein* – das Andere als das Andere des Anderen, das den Kern der subjektiven Philosophie bildet – unterscheiden.

Dieses Fremde ist beispielsweise ebenso in Trakls Versen wahrzunehmen: „Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden“. Celan meint, die Dichtung gehe in einer Zeit der „*allenthalben* wachsenden Selbstentfremdung und Vermassung [...] zu unheimlichen und Fremden und setzt sich frei“¹⁶⁶. Der Weg der Dichtungsfreisetzung ermöglicht sich durch die „Dunkelheit“, in der Wahn und Verstummen Sprache erlangen.

In jener Tradition der einer „selbst entworfenen Ferne oder Fremde zugeordnete[n] Dunkelheit“¹⁶⁷ steht u. a. das von Celan angeführte Pascal-Zitat „Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!“¹⁶⁸. Schellings Hervorheben von Dunkelheit und

¹⁶¹ Das Wort *U-topie* lässt sich an zwei Stellen der in der Meridian Rede finden: „Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie. Und der Mensch! Und die Kreatur! In diesem Licht.“ und „[s]tatt eines festlegenden Ortes“ wählt C. die Ortlosigkeit, die Utopie. Aber die immer wieder gegenrhythmische Bewegung der Rede führt dazu, dass er, von der „ins Offene und Leere und Freieweisenden Frage“ (TCA Meridian. 10, Nr. 36c), die zur Utopie führt und an die zunächst gesetzte Formel Merciers erinnert, zu einer Gegenforderung gelangt: „Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge“ (TCA Meridian. 11, Nr. 42e).“ Handbuch, S. 17.

¹⁶² Szondi 1978, S. 378.

¹⁶³ Vgl. Dazu: „Meine Damen und Herren, beachten Sie, bitte: ‚Man möchte ein Medusenhaupt‘ sein, um... das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen!“ Meridian, GW III, S. 192.

¹⁶⁴ Siehe: TCA Meridian.: „Aber es gibt vielleicht, und in einer und derselben Richtung, zweierlei Fremde – dicht beieinander.“ Vgl. dazu: „Vielleicht – ich frage nur –, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? – wieder frei?“ Meridian, GW III, S. 193.

¹⁶⁵ Vgl. dazu: „das Gedicht kommt dunkel zur Welt, es kommt, als Ergebnis radikaler Individuation ... Sofern Sprache Welt zu sein vermag, mit Welt befrachtet“ TCA. M, S. 84. Vgl. dazu: ebenso: TCA, S. 84-87 über die Dunkelheit.

¹⁶⁶ Dies findet sich in Celans Ansprache vor dem Hebräischen Schriftstellerverband in *Tel Aviv* im Oktober 1969. GW III, S. 203.

¹⁶⁷ TCA Meridian. Nr.64/102.

¹⁶⁸ „Man werfe uns nicht Mangel an Klarheit vor, denn wir machen ihn uns zur Profession“. Diese von Celan

Chaos und Bubers Konzept des Risses (zwischen Situationslosen und der Gemeinschaft) lautet wie folgt: „Die Sprache als die sich lebendig aussprechende unendliche Affirmation ist das höchste Symbol des Chaos, das in dem absoluten Erkennen auf ewige Weise liegt.“¹⁶⁹ Den Ausgangspunkt von Schellings Erklärung nennt Gellhaus „das Nichtwißbar“e oder „die Nichtgegenständlichkeit“¹⁷⁰, also das Gegenphänomen der Kunst. Dies lässt sich mit der häufig thematisierten Eigenschaft von Celans Dichtung – der „Opazität“ oder der „Dunkelheit“¹⁷¹ – in Zusammenhang bringen und sie daher als eine methodische Prädestination Celans ansehen.¹⁷² Daher quert das Schreiben die von Celan so genannte „Bodenlosigkeit“ oder den „Abgrund“.¹⁷³ Mittels dieser Opazität hält die Dichtung „unentwegt auf jenes ‚Andere‘ zu, das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht [...] zugewandt“¹⁷⁴ vorstellt.

Es lässt sich zusammenfassend feststellen: Das „zweite“ Fremde bzw. die Ferne gibt es laut Celan als Gegenbegriff oder Gegenphänomen der Kunst und ihrer Fremde. Mit Fokussierung auf die Begriffe des Anderen¹⁷⁵ und des Fremden hat Ivanovic in ihrer Monographie *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung Celans Poetik* so ausgelegt:

Ihre (das Fremde und das Andere als Begriffe) einzelnen Aspekte sind die Befremdung um der Freisetzung willen, das Sprechen in eines Anderen Sache, das Zuhalten

angefertigte Übersetzung des Pascalzitates findet sich in einer aus dem Russischen ins Deutsche übersetzten Ausgabe von Leo Schestow: „Auf Hiobs Waage. Über die Quelle der ewigen Wahrheit“ (autorisierte Übertragung aus dem Russischen von Hans Ruoff und Reinhold von Walter, Berlin 1929), die in Celans Nachlassbibliothek erhalten ist. Celan, der auch eine französische Ausgabe, die wohl auch als Quelle für das Zitat gedient hat, besaß, hat die deutsche Ausgabe, in der die Übersetzung notiert ist, allerdings erst am 21. Januar 1961, also nach Fertigstellung der Meridian-Rede erworben. Vgl. dazu: TCA Meridian, S. 226.

¹⁶⁹ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Philosophie der Kunst (in: Sämtliche Werke. Abt. 1, Bd. 5). Stuttgart 1859.

¹⁷⁰ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 107f.

¹⁷¹ Im Kontext von Celans Betrachtung der sogenannten „Dunkelheit“ der Dichtung ist Gellhaus' Auseinandersetzung mit dem provenzalischen Dichter Arnaut Daniel zu erwähnen, der Celan vermutlich beeinflusst hat. Gellhaus verweist darauf, dass in Bezug auf „Celan Arnaut gleichsam als Vorgänger der vermeintlich ‚hermetischen‘ Lyrik“ zu sehen ist und er „ihn im Hinblick auf den Vorwurf der gesuchten ‚Dunkelheit‘ seiner Dichtung als Leidensgenossen empfinden konnte“. Gellhaus 2010, S. 198.

¹⁷² Denn wie Gellhaus erwähnt, ist eine vorläufige methodische „Unzulänglichkeit“ zu bemerken. Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 302.

¹⁷³ Zu „Bodenlosigkeit“ und „Abgrund“ siehe: „Diese Bodenlosigkeit nimmt das Gedicht sich zum Grund (legt es sich zugrunde). Auch wer auf dem Kopf geht, hat den Himmel als Abgrund unter sich.“ TCA Meridian. Ts. C5.2. 26. Zudem hat Christine Ivanovic in ihrem Werk *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung* den Entwurf des Meridian zitiert: „In dieser Bodenlosigkeit liegt – archaisch genug – der Grund und das Prinzip des Gedichts“, S. 353. Vgl. dazu: die Anmerkung 22: „Vgl. dazu: Heidegger, der den ‚Abgrund‘ die ‚Abwesenheit des Grunds‘ nennt.“

¹⁷⁴ Meridian, GW III, S. 197.

¹⁷⁵ Im *Handbuch* steht zur Auslegung für „andere“ Folgendes: „Zitate aus der Rundfunksendung über Mandelstam sind dadurch gekennzeichnet, dass sie ein Gespräch mit dem ‚Anderen‘ in der ‚einmaligen, punktuellen Gegenwart‘ (TGA M, 9, Nr. 36b) der Sterblichkeit festhalten, wo die Frage nach ‚Woher und Wohin‘ aus der anfänglichen Distanzlosigkeit des Ich sich selbst gegenüber in das offene, leere, freie Draußen führt, das wieder dem Tod gilt und das in den Materialien, weltfrei“ (TGA M, 125 f., Nr. 385 und 387) heißt.“ Handbuch, S. 171.

auf das Andere als sein Gegenüber, sowie das Gespräch als Konstituierung des Angesprochenen. Das Fremde bzw. das Andere geben das Thema der Rede vor; einbezogen sind dabei sowohl das Modell vom Gedicht als Bewegung und Unterwegssein wie auch sein prinzipiell dialogischer Charakter, beide Konzeptionen stehen aber ihrerseits wieder in direktem Zusammenhang zu Grundlagen der Poetik Mandelstams.¹⁷⁶

Die zweierlei Bedeutungen der Befremdung und die Beziehung zwischen Kunst und Befremdung hat sie folgendermaßen formuliert:

Schon das „Befremdliche“, von dem die ersten Sätze der Mandelstam-Sendung sprechen, wurde in zwei Aspekten entwickelt. Es war zum einen die Anreicherung, die Mandelstams Verse fremd erscheinen („etwas war da hineingeraten“), und die sich aus der kulturellen Begegnung mit der Fremde (deutsche Philosophie, Griechisches) verstehen ließen. Zum anderen war es die Antizipation des „nicht ganz Geheueren“, das die Zeit prägte, die Furchtsamkeit des Dichters bedingte und als ihr Reflex in den Gedichten aufzufinden ist. Beide Aspekte kehren in der Büchner-Preis-Rede wieder, in veränderter Gestalt. Die Antizipation des Furchtbaren, weil Anti-Kreatürlichen („der Weg zu Mäusenhaupt und Automat“) erfolgt als Weg, als Durchgang, der Bedingung für jene Freisetzung ist, die letztlich als Intention des Gedichts erkannt werden muß. Das historisch Furchtbare wird hier im Gegensatz zu den Anspielungen auf die historische Zeit Mandelstams und auch im Gegensatz zur eigenen früheren Formulierung ausschließlich von der ästhetischen Funktion her betrachtet und in der Diskussion der „Kunst“ entwickelt.¹⁷⁷

Denn „die Kunst bewahrt für ihn [...] etwas Unheimliches“ und „[w]er Kunst vor Augen und im Sinn hat, [...] der ist selbstvergessen.“¹⁷⁸ Die Dichtung geht mittels der Kunst/dem Fremden zur *Utopie*, die sich mit der Öffentlichkeit der Dichtung vereinigt.

Statt eines festlegenden Ortes wählt C. die Ortlosigkeit, die ‚U-topie‘. Aber die immer wieder gegenrhythmische Bewegung der Rede führt dazu, dass er, von der „ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage“ (TGA M, 10, Nr. 36c), die zur Utopie führt und an die zunächst gesetzte Formel Merciers erinnert, zu einer Gegenforderung gelangt: „Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste

¹⁷⁶ Ivanovic, Christine: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Studien zur Deutschen Literatur. Tübingen 1996, S. 348.

¹⁷⁷ Ebd., S. 349.

¹⁷⁸ Meridian, GW III, S. 193.

Enge“ (TGA M, 11, Nr. 42e).¹⁷⁹

Hinsichtlich der Welt-Modernisierung und insbesondere des Shoah-Ereignisses wird in der Schreibvorgabe gefordert, eine Wirklichkeitsbedürfnis befriedigende Gleichung von Sprache und Welt zu erreichen¹⁸⁰: „Das Gedicht will zu einem Andern“¹⁸¹, „Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.“¹⁸² Diese Aussagen aus der *Meridian*-Rede sind im Kontext von Bubers und Levinas' dialogischem Denken zu betrachten. Der „kreatürliche“ (Um-)Weg des Schreibens geht „von dir zu dir“ und ist einem Meridian nachempfunden. Dem Kreatürlichen wird das Akzentuieren der Individuation zugeschrieben. Dies wird in Celans Auseinandersetzung mit Autoren wie Hölderlin, Dante, Büchner, Hofmannsthal, Kafka und Mandelstam bekräftigt.

Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seine Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.¹⁸³

Daher ist der „Akut des Heutigen“, Celans Fokussierung im „Neigungswinkels des Daseins“, als sein Ausgangspunkt zu betrachten.

c. Unter dem *Neigungswinkel* des *Kreatürlichen*

Das Individuum wird von Celan in der postshoahatischen Zeit als Voraussetzung der Dichtung angesehen.¹⁸⁴ Der aufmerksame Tonfall bezogen auf das Individuum¹⁸⁵ ist im Meridian-Entwurf – „Im Singulären spricht das Gemeinsame“¹⁸⁶ oder an anderer Stelle: „Das Gedicht: ein Sichrealisieren der Sprache durch radikale Individuation, d.h. einmaliges, unwiederholbares

¹⁷⁹ Handbuch, S. 171.

¹⁸⁰ Vgl. dazu: Gellhaus 1995b, S. 60.

¹⁸¹ Meridian, GW III, S. 198.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Antwort aus eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris 1958. GW III, S. 167f.

¹⁸⁴ Vgl. dazu: „Dem Gedicht heute ist kein Gattungsbegriff übergeordnet; es hat 'etwas' von der Ode, von der Elegie, etwas Jambisches oder Chorisches, es ist mitunter balladesk oder romanzenhaft; es ist niemals nur Ode, nur Elegie, nur Ballade, nur Romanze. Damit will ich nicht andeuten, daß ich es für hybrid halte; ich meine vielmehr, daß im Gedicht heute eine radikalere Individuation zum Ausdruck kommt als bisher.“ Meridian, TCA, S. 118.

¹⁸⁵ Dies bemerkt man beispielsweise bei Celans Ausdrücken wie „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen“ oder „Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein: Also nicht Sprache schlechthin, und vermutlich auch nicht erst vom Wort her ‚Entsprechung‘. Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.“ Siehe: Meridian. GW. III, S. 197f.

¹⁸⁶ TCA Meridian. Ms. B52,2. 311, S. 117.

Sprechen eines Einzelnen“¹⁸⁷ – zu beobachten. In der Tradition der Romantik Großbritanniens ging das Individuum in der Literatur auf. Dies vollzog sich parallel zum Modernisierungsprozess in der Gesellschaft. Der Individualisierungsprozess hat freilich einen Gegendruck auf die Gesellschaft generiert. Darauf bezogen wird von Simmel in seinem Hauptwerk *Philosophie des Geldes* behauptet, dass die Individualisierung eine auflösende Entwicklung auf das soziale Gewebe hat.¹⁸⁸

In einer Zeit, in der sowohl der Tod des Subjekts als auch der Tod Gottes gedacht werden, liegt die beklemmende Suche der Dichtung nach der Grenze der menschlichen Existenz weniger nahe. Zwar fragt Celan nach dem Woher und Wohin des Menschen – Fragen, die auch von William Shakespeare und Ossip Mandelstam gestellt wurden. Man muss sich jedoch bewusst machen: Ein lebensfroher, ein leidenschaftlicher oder ein pathetischer Hauch, der in Shakespeares und Mandelstams Werken mitschwingt, ist im (mittleren und späten) Werk Celans nicht anzutreffen. Dies sollte man nicht als ein unterschiedliches Temperament oder eine andere Grundstimmung des Dichters auslegen, sondern hierbei wird herausgestellt, dass Celan sich – im Vergleich zu Mandelstam oder Shakespeare – in einer bezüglich des Individualisierungsprozesses fortgeschrittenen Epoche befindet. Angesichts des Verlustes des Pathos nach Auschwitz kann man nicht mehr eine positive Entwicklung der Humanität behaupten. Dies hat Theo Buck in seiner Abhandlung *Vom Pathos zu Wortresten* bezogen auf das Individuum ohne Pathos gefolgert.¹⁸⁹

Hellerich und White haben in ihrem Werk *Postmoderner Jesus* darauf verwiesen, dass die Form des Individuums nicht als Einmaliges und Einzigartiges zu betrachten sei.¹⁹⁰ Dies ist im Zusammenhang mit Adornos und Agambens Darstellungen des modernen Zustands der Subjektivität zu sehen. Laut Adorno hat sich die Tilgung der Subjektivität parallel zum Prozess der Entmythologisierung seit der Aufklärung unwiederbringlich vollzogen.¹⁹¹ Hinsichtlich Celans Lebenserfahrung lässt sich ein Zusammenhang herstellen zwischen Celans Hervorhebung der *Kreatürlichkeit* und Agambens Begriffen „Muselmann“ oder „Nicht-Menschen“ – als Symbol

¹⁸⁷ TCA Meridian. F15,1 332/63, S. 117.

¹⁸⁸ Simmel 1977, S. 464 f.

¹⁸⁹ Vgl. dazu: Buck 1993, S. 113.

¹⁹⁰ Vgl. dazu: Hellerich, Gert und White, Daniel R.: *Postmoderner Jesus: Seine Botschaft der Befreiung*. Münster 2012, S. 28. Ebenso ist laut Bauman das Individuum als Charakter der modernen Gesellschaft stetig Änderungen unterworfen. Vgl. dazu: Bauman, Zygmunt: Vorwort, in: Ders.: *The Individualized Society*, Cambridge 2001.

¹⁹¹ Vgl. dazu: „Seitdem ist Aufklärung unwiderstehlich fortgeschritten, Subjektivität selbst in den Prozeß der Entmythologisierung hineingerissen worden.“ Siehe: Adorno, Theodor W.: *Sein und Existenz*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 6. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, S. 104-136. Hier: S. 103. Im Folgenden zitiert als ‚Adorno 1973‘.

der Entsubjektivierung und zugleich als Zeugen.¹⁹² Hierzu sei Agambens Erörterung auf Zeugnisse Überlebender auf den „Nicht-Menschen“ anzuführen:

Es scheint zunächst so, als lege der Mensch - der Überlebende - Zeugnis ab vom Nicht-Menschen, vom Muselmann. Doch wenn der Überlebende Zeugnis ablegt für den Muselmann - im technischen Sinn von „im Namen von“, „als Bevollmächtigter“ [...], dann müßte [...] in gewisser Weise der Muselmann derjenige sein, der Zeugnis ablegt. Das heißt aber, daß derjenige, der im Menschen wirklich Zeugnis ablegt, der Nicht-Menschen ist.¹⁹³

Darüber hinaus wird ersichtlich, dass weder der von Nietzsche angegriffene Nihilismus und dessen radikale Überwindung durch den „Willen zur Macht“ noch die von Barthes postulierte, gewichtige These des Poststrukturalismus – der Tod des Autors – als Zugang zu Celans Dichtung gewählt werden darf. In Bezug auf den Muselmann in Agambens Auschwitz-Untersuchung wird der Sinn der Betonung der *Kreatürlichkeit* im Kontext Celans erkannt werden: In einer Welt, in der die Verantwortungsfähigkeit und Natürlichkeit dem Menschen genommen sind, gilt sie als die letzte Festung für die Menschen nach Auschwitz. Aus dieser Festung geht die Dichtung – mit der postshoahatischen Existenz Erfahrung – auf den Weg und hält auf das „Herzland“¹⁹⁴ zu: auf ihre Bestimmung.

Celan thematisiert Dichtung mit den folgenden Worten: „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“¹⁹⁵. Dabei wird die Kreatürlichkeit als Ausgangspunkt des „Immer-noch“ – als die aktualisierte Sprache – wiedergegeben, denn wie in der Meridian-Rede erörtert wurde, besitzt das Gedicht als sprachliche Gestalt Gegenwärtigkeit und Präsenz: „Es steht in die Zeit hinein“¹⁹⁶. Hierbei ist der Widerhall der Kreatürlichkeit des Menschen und der Sprache wahrzunehmen, da die Existenz des Individuums uneingeschränkt mit ihrer Zeitlichkeit verschlungen bleibt.

¹⁹² Vgl. dazu: „Das läßt sich auch so ausdrücken: Subjekt des Zeugnisses ist der, der Zeugnis ablegt von einer Entsubjektivierung.“ Agamben 2003, S. 105.

¹⁹³ Agamben hat zudem in der Untersuchung *Was von Auschwitz bleibt* auf die Zeugenschaft bezogen zwei Begriffe über den Zeugen im Lateinischen, *testis* und *superstes*, ausgelegt. Vor dem etymologischen Hintergrund hat er dazu den Begriff *auctor* als *Zeuge* ausgelegt. Diese philosophische Deutung lässt sich mit dem Fall Celans verbinden, denn in diesem lateinischen Begriff liegt eine Dualität der Bedeutung als Zeugenschaft und zugleich als Autor. Agamben behauptet daher, dass das Zeugnis im Grunde immer ein Akt eines „Autors“ ist. Vgl. dazu: Agamben 2003, S.129f. und S.104.

¹⁹⁴ Im Kontext der Meridian hält das Gedicht als „Flaschenpost“ auf das „Herzland“ zu. Vgl. dazu: Bremer Rede, GW. III, S. 186.

¹⁹⁵ Meridian, GW. III, S. 197.

¹⁹⁶ Vgl.: „[Das Gedicht] ist Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen, es hat Gegenständlichkeit, Gegenwärtigkeit, Präsenz. Es steht in die Zeit hinein.“ Celan, Paul: Die Dichtung Ossip Mandelstams. In: Ossip Mandelstam. Im Luftgrab. Ein Lesebuch, hg. von Ralph Dutli. Zürich 1988, S. 69-81. Hier S. 71.

Hinsichtlich der kreatürlichen Eigentümlichkeit tritt jene „Atemwende“ hervor, weil der Neigungswinkel des Daseins sich wegen des Holocaust verändert hat. Der Verweis auf den Atem im *Handbuch* wäre in diesem Zusammenfang zu lesen:

Lenz schlägt es „den Atem“ (TGA M, 7, Nr.29a), sagt C. und will damit das Wesen der Dichtung erläutern. Diese Wendung leitet über zu dem von C. ausgiebig definierten Ausdruck der „Atemwende“. (vgl.: Die Parallele: ‚Ich hatte einiges überlebt, - Überstehn ist ja wohl doch nicht ‚alles‘, - ich hatte ein schlechtes Gewissen; ich suchte - vielleicht darf ich es so nennen? - meine Atemwende ...‘ (TGA M, 123, Nr. 370) deutet darauf hin, dass die „Atemwende“ als eine Art Nachholen des Todes seiner Eltern zu verstehen sei.¹⁹⁷

Des Weiteren ist anzumerken, dass Celan mit dem Wort *Kreatürlichkeit* – als ein „Juden Klein“¹⁹⁸ – ironisch auf die tragische Vernichtung der europäischen Juden verweist: „Ehrfurcht vor dem Geheimnis der krummnasigen Kreatur – das ist ein Weg zum Gedicht.“¹⁹⁹ Die „krummnasigen Kreaturen“ in den Lagern sind wahrscheinlich niedriger taxiert als Menschen, folglich ist bei ihnen lediglich die Kreatürlichkeit übrig. Die Sprach-Gestalt präsentiert sich als „schmerzlich-stumme[s] Vibrato“²⁰⁰, „stimmhaft und stimmlos zugleich“²⁰¹, wenn man es bezüglich des Neigungswinkels der jüdischen Kreatur auslotet.

Erwähnenswert ist, dass die Natur der Stimme (zu der das Verstummen gehört) nicht verspricht, sich aus einer Dichotomie-Struktur zu lösen. Vermittels der *Stimme* könnte man einen anderen Weg als den, der sich der Wesenslogik und ihrer Transformation in Metaphysik bei Aristoteles, Kant und Hegel bedient, nehmen, sodass die Dichtung durch die Existenz des Individuums drängt und auf die „Dunkelheit“ eingeht. Darüber hinaus „schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten“²⁰² auf diesem *Um-Weg*: Was die Schrumpfung und das Versagen gewährleistet, ist die Kreatürlichkeit der Dichtung, weil jener *Um-Weg* zur Dichtung ein kreatürlicher Weg ist, der das Fremde der Kunst durchquert. Gellhaus führt hierzu aus: „Vielmehr ist solche Fremde zunächst nur in der Wahrnehmung eines Individuums real, eines Ich, das diese Wahrnehmung erst über den Umweg des Entwurfs Wirklichkeit gewinnen läßt.“²⁰³ So werden die Hoffnungen des Gedichts von diesem Weg geleitet, der auf

¹⁹⁷ Handbuch, S. 170.

¹⁹⁸ Vgl. dazu: Celans Prosa *Gespräch im Gebirg*. GW. III, S. 169-173.

¹⁹⁹ TCA Meridian. 411. B43. Ms, S. 130.

²⁰⁰ Die Dichtung Ossip Mandelstams. TCA Meridian, S. 216.

²⁰¹ Ebd., S. 197.

²⁰² Meridian, GW III, S. 196.

²⁰³ Gellhaus 1995b, S. 72.

die „Freisetzung des befremdeten Ich“²⁰⁴ gerichtet ist.

I. Zwischen Dialog und gestischem Sprechen: Performanz, (gag-)Geste und Dunkelheit als poetologische Ansätze

Nachfolgendes Unterkapitel führt an den in dieser Arbeit zugrunde gelegten *Gestus*-Begriff heran. Es wird die neue Lesart von *Gestus* aufgenommen; dabei wird eine Übersicht zu den theoretischen Grundlagen dargeboten.

1. Von der Performanz zur poetologischen Gestik

Die vielseitige Verwendbarkeit des *Performanz*-Begriffs ist – anders als für die Ethnologen, die Sprachphilosophen und die Theaterwissenschaftler – auffällig, da seine Bedeutung für die Literaturtheoretiker und vornehmlich durch poststrukturalistische Texte geprägt ist.²⁰⁵ Wirth hat versucht, die Quelle dieses Begriffs herauszuarbeiten: „Austin führt in *How to do Things with Words* den Begriff der Performanz ein, um eine spezifische Klasse von Sprachanwendungen zu bezeichnen“²⁰⁶. Zudem hat Iser Folgendes festgestellt: „Performative Äußerungen gewinnen folglich ihren Sinn erst durch ihre situative Äußerung. Sie heißen performativ, weil sie eine Handlung bewirken.“²⁰⁷ Dazu hat Wirth Folgendes geäußert:

Auf die Frage, was der Begriff Performanz eigentlich bedeutet, geben Sprachphilosophen und Linguisten [...] sehr verschiedene Antworten. Performanz kann sich ebenso auf das ernsthafte Ausführen von Sprechakten, das inszenierende Aufführen von theatralen oder rituellen Handlungen, das *materiale Verkörpern* von Botschaften im „Akt des Schreibens“ oder auf die *Konstitution* von *Imaginationen* im „Akt des Lesens“ beziehen.²⁰⁸

Anhand des *Oxford English Dictionary* ist die Verbindung zur Form im Performanzbegriff aus

²⁰⁴ „Vielleicht wird hier, mit dem Ich — mit dem hier und soherart freigesetzten befremdeten Ich, — viel— leicht wird hier noch ein Anderes frei?“ Meridian, GW III, S. 196.

²⁰⁵ Vgl. dazu: Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M. 2002, S. 9–60. Hier: S. 9. Im Folgenden zitiert als ‚Wirth 2002‘.

²⁰⁶ Wirth 2002, S. 28.

²⁰⁷ Iser, Wolfgang: Das Modell der Sprechakte. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M. 2002, S. 129–139. Hier: S. 131. Im Folgenden zitiert als ‚Iser 2002‘. Zudem: Wenn man wie De Man fragt, was der Unterschied zwischen „Tanz und Tänzer“ ist, so wird klar, dass der Tänzer nur der Ausführende ist, jedoch der ‚performative‘ Tanz (Walzer, Salsa, Rumba) die Form oder den Inhalt der Aufführung transportiert. De Man, Paul: Semiologie und Rhetorik. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M. 2002, S. 140–158. Hier: S. 150. Im Folgenden zitiert als ‚De Man 2002‘.

²⁰⁸ Wirth 2002, S. 9.

seiner anglonormannischen französischen Wortherkunft *parfournir* zu erkennen: *parfournir* besteht aus *par-* (through, to completion) + *fournir* (furnish, provide). Dies impliziert, dass der Akt des Schreibens „durch die Form“ durchgeführt werden soll.²⁰⁹

Der Begriff hat somit Bezug sowohl zum Ausführenden, als auch zum Rezipienten – dem Betrachter oder Leser. „Seit seiner Einführung zeichnet sich der Performanzbegriff durch ein Pendeln zwischen funktionaler und phänomenaler Bestimmung aus.“²¹⁰ Wie Wirth anmerkt, geschieht die je nach Disziplin, in der der Begriff verwendet wird. „Die Sprachphilosophische Provokation performativer Äußerungen besteht darin, daß sie keine logisch-semantischen Wahrheitsbedingungen haben.“²¹¹ Dadurch wird das Verständnis des Begriffs nur noch undeutlicher, aber Wirth hat den *Performanz*-Begriff auf die „Gelingensbedingungen“ fixiert. So kann man beispielsweise zwei Tiere nicht zu „Mann und Frau“ verheiraten.²¹² Während in den „konstativen Äußerungen“ eine bestimmte Faktizität bzw. ein Wahrheitswert vorhanden ist – wenn die Gelingens-Voraussetzungen gegeben sind: „Hiermit erkläre ich euch zu Mann und Frau“ schafft „soziale Tatsachen“ und ist wegen der Verwendung spezieller Verben sprachphilosophisch selbstefficient (hiermit: ernenne, taufe, erkläre ich) – ist dies bei den restlichen performativen Akten nicht so offensichtlich (z. B. bei fiktionalen Texten).

Der illokutionäre Sprechakt ist ein performativer Akt des „kommunikativen Handelns“ und die „perlokutionären Akte werden dagegen als eine spezielle Klasse strategischer Interaktion“ gewertet²¹³, sozusagen als eine spezifische Teilmenge des Illokutionären, weshalb die Perlokution hier ausgeklammert werden kann, da sie nur dem Überzeugen/ Überreden (empfehlen, überzeugen, überreden) dient und in Celans Poetik meistens nur implizit vorkommt.

Bei Chomsky „nimmt der Terminus *performance* im Rahmen Chomskys universalgrammatischen Ansatz eine ganz andere Systemstelle ein als bei Austin. Chomsky führt [...] *competence* und *performance* ein, um die ‚Kenntnis‘ eines Sprecher-Hörers vom ‚aktuellen Gebrauch‘ der Sprache zu unterscheiden.“²¹⁴ Genau dieser Ansatz formuliert also das *Gelingen* durch *competence* als maximierendes Werkzeug und beschreibt das *Gelingen* einer darstellenden *Performanz*.

Hinzu kommt Genettes Definition der „imaginativen Mitarbeit“ des Rezipienten; diese kann man als eine erweiterte Chomsky *competence* oder als eine Rezipienten-*competence* betrachten,

²⁰⁹ Siehe: Angus Stevenson (Hg.): Oxford Dictionary of English. 3te Ausgabe, S. 1320.

²¹⁰ Wirth 2002, S. 10.

²¹¹ Ebd.

²¹² Vgl. dazu: ebd. S. 11.

²¹³ Ebd., S. 14.

²¹⁴ Ebd., S. 11.

denn Genette spricht von einem „Appel an die imaginative Mitarbeit des Lesers“²¹⁵. Gemäß Genette wird das Verstehen der Celan-Dichtung eine Regieanweisung an die Imagination des Erfassenden, denn der Ansatz für die metaphorische Formulierung in Celans Dichtung ist in seinem Shoah-Motiv zu finden.

Celans rhetorischen Figuren erzeugen ‚Leerstellen‘ im Verständnis des Lesers, die durch des ‚Lenkungspotential‘ des Urhebers²¹⁶ ‚kontrolliert‘ werden können: „Hier wird der Unterschied zwischen dem rezeptionsästhetischen *Akt des Lesens* und dem dekonstruktivistischen Konzept der *Lektüre* sichtbar“.²¹⁷

Es drängt sich durch die Hermetik Celans der Eindruck auf, dass Celan das ‚Lenkungspotential‘ bewusst nicht ausgeschöpft hat, um die Erkenntnis des Lesers zu fördern. Mittels einer Metaphern-Neuschöpfung vermeidet Celan, dass seine dichterische Sprache bloß „auf dem täuschenden Gebrauch halb-automatischer grammatischer Muster beruhen“²¹⁸.

Da das Gemeinte niemals vollständig in das Gesagte zu übersetzen ist, entstehen in der Sprachlichen Äußerung zwangsläufig Implikationen. Diese sind als das Nicht-Gesagte die zentrale Bedingung dafür, dass der Empfänger das Gemeinte zu produzieren vermag. Somit bilden die ‚Ausparungen‘ der Rede das zentrale Konstituens der Kommunikation.²¹⁹

An diesen ‚Leerstellen‘ ist die Schnittstelle zu Agambens *gag-Geste* zu bemerken, denn sie entspricht der vom Agamben erklärten „Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache“²²⁰ – als *gag* (Trick, Kniffligkeit). Aber die Celansche *gag-Geste* ist genaugenommen eine erweiterte *gag*-Form gemäß Agamben, weil Celan dies bewusst durch seine hermetische Schreibweise und im Lenkungspotential der Freiheits-Einengung im Verstehens-Akt des Lesers fördert. Dies lässt sich des Weiteren bei Benjamins Stillstehen-Theorie nachvollziehen.²²¹ Es ist zu er-

²¹⁵ Genette, Gérard: Fiktionsakte, in: Fiktion und Diktion, München 1992, S. 41-64. Hier: S. 49. Im Folgenden zitiert als ‚Genette 1992‘. Daher ist zudem zu erfassen, dass das Schreiben eine dialogische Form besitzt: der Dialog zwischen dem Autor und dem Leser.

²¹⁶ Hier: Celan.

²¹⁷ Wirth 2002, S. 30.

²¹⁸ De Man 2002, S. 155.

²¹⁹ Vgl. dazu: Iser 2002, S. 136.

²²⁰ Vgl. dazu: „Die Geste ist in diesem Sinne Mitteilung einer Mitteilbarkeit. Sie hat nicht eigentlich etwas zu sagen, denn was sie zeigt, ist das In-der-Sprache-Sein des Menschen als reine Mittelbarkeit. Da aber das In-der-Sprache-Sein nichts ist, was in Aussagesätze gefasst werden könnte, ist die Geste in ihrem Wesen immer Geste des Sich-nicht-Zurechtfindens in der Sprache, ist immer *gag* im eigentlichen Sinn des Wortes, das zunächst etwas bezeichnet, das in den Mund gesteckt wird, um am Sprechen zu hindern, und dann die Improvisation des Schauspielers, die eine Erinnerungslücke oder ein Unvermögen zu sprechen überspielt. Daher nicht nur die Nähe zwischen Geste und Philosophie, sondern auch die zwischen Philosophie und Kino. Die wesentliche Stummheit des Kinos (die nichts mit dem Vorhandensein oder dem Fehlen einer Tonspur zu tun hat) ist, wie die Stummheit der Philosophie, die Ausstellung des In-der-Sprache-Seins des Menschen: reine Gestik.“ Agamben 2001, S. 55f.

²²¹ Vgl. dazu: Thielen, Helmut: Eingedenken und Erlösung: Walter Benjamin. Würzburg 2005, S. 193 ff.

fassen, dass *Sprachgestus* eine Präsentation der *parfournir* ist, die „durch die Form“ durchgeführt wird. Dementsprechend sei die Betonung auf den Sprechakt in dem Sprachgestusbegriff zu erkennen.

Bezüglich der *poiesis* hat Wirth in seinem Aufsatz angegeben, dass sie – als Akt des Hervorbringens – als typischer Fall der Klasse der Performanz angehört.²²² Zudem hat Lyotard die Performativität als Kernpunkt der *Kunst* angesehen.²²³ Celan und die Symbolisten ähneln einander im Hervorrufen performativer Kraft. Dazu ist Pajevics Ausführung aufschlussreich: „Der Unterschied zu anderen sprachlichen Äußerungen liegt nicht in der Sprache, er liegt im Sprechen. Es gibt keine dichterische Sprache, wohl aber ein dichterisches Sprechen.“²²⁴ Die theoretischen Ansätze lassen sich in Heideggers Auslegung finden. Laut seiner Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes* ist die *poiesis* der welterschließende Bedeutungsraum und zwar mit ihrer zerreißen Kraft des Ganzheitsverhältnisses. Dieses Konzept ist auf Hegels Philosophie zurückzuführen. Die *poiesis* gilt als kollektiv verantwortliche Urquelle des Schaffens, in der die Menschen und ihre Welt entstanden sind. Die Künstler und ihre Kunstwerke seien gedrängt, auf die *poiesis* zurückzugehen, da sie der vereinigte Ursprung sowohl der Kunst als auch der Politik sei.²²⁵

2. Die Bedeutung des *Gestus* für die Poetologie

Im Zentrum des Sinnbezirks des klassischen *Gestus*- bzw. *Geste*-Begriffs stand ursprünglich die nonverbale Kommunikation durch Hände, Arme und Kopfbewegungen. Wie Georg Braungart – in einer Auseinandersetzung mit Merleau-Pontys und Rudolf Boehms Phänomenologie – angegeben hat, ist die etymologische Herleitung des *Geste*-Begriffs nicht ganz klar. Ihre Aus-

²²² Vgl. dazu: Wirth 2002, S. 29.

²²³ Lyotard unterscheidet den narrativen Anteil der Kunst von ihrem eigentlichen Kunst-Anteil. Er gab an, dass die – uns von der Kunst übermittelte – Intensität nicht alleine aus ihren Inhalten kommen solle und die Aufgabe der Kunst darin liege, das Unbegreifliche im Kunstwerk wahrnehmbar zu machen. Vgl. dazu: Lyotard, Jean-Francois: *Discours, Figure*. Paris 1985. Dies kann man mit Celans Darstellung der Dichtung vergleichen: „Als das Unübertragbare, selbst [nicht leicht] zu Tragende und oft Unerträgliche – unerträglich Schwere – heißt man das Gedicht.“ Paul Celan, TCA Meridian, S. 158.

²²⁴ Pajević, Marko: *Zur Poetik Paul Celans. Gedicht und Mensch, die Arbeit am Sinn. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*. Heidelberg 2000, S. 99. Im Folgenden zitiert als ‚Pajević 2000‘. Zudem sollte man angesichts dieses Unterschieds nicht auf Literaturgattungs-Differenzen eingehen, denn viel grundlegender geht es darum, ob sich Werke implizit des Über-irgendwas-sprechen-Modells bedienen, das die Performanz einschränkt.

²²⁵ Vgl. dazu: Heideggers Überlegungen zum Ursprung des Kunstwerkes, in denen die Auseinandersetzung über die *poiesis*, dessen griechische Wortwurzel ‚machen‘, ‚verfertigen‘ bedeutet, geführt wurde. Siehe: Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks*. Einen weiteren Kontext bildet Aristoteles‘ Auseinandersetzung mit *Poiesis* und *Praxis*. In: Holzwege, Gesamtausgabe. Bd. 5, hg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann & Klostermann. Frankfurt a. M. 2012.

sagekraft bleibt also begrenzt. Sie soll in der vorliegenden Arbeit durch eine phänomenologische Untersuchung ergänzt werden.²²⁶

Zu Beginn wird eine der favorisierten *Geste*-Definitionen von Vilém Flusser vorgestellt: „Die Geste ist eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt“²²⁷. In Analogie dazu wird hier – Celans eigenem Gebrauch von *Geste/Gestus* entsprechend – ein herauszuarbeitendes *Gestus*-Konzept auf seine sprach-metaphorische oder symbolische Ebene verlagert und unter einer phänomenologischen Perspektive – gemäß Flusser – beleuchtet. Denn laut Flusser richten sich verschiedene Gesten in einer für sie spezifischen Weise auf etwas und zeigen so Intentionalität auf.²²⁸

Merleau-Ponty arbeitet mit seiner phänomenologischen Sprachphilosophie nah an der Literaturkritik der Genfer Schule. Ihm zufolge ist *Gestus* als Begriff der Literaturtheorie einzubeziehen, wenn Sinn und Bedeutung von Literatur untersucht werden, denn die Worte in literarischen Werken sind weder als konventionelle Zeichen noch als Instrument der symbolischen Repräsentation zu verstehen, sondern als die Verwirklichung der Bedeutung *selbst*.²²⁹ Merleau-Ponty spricht anschließend von einer *gestischen* Bedeutungsebene der Sprache – im Kontrast zu der begrifflichen: „So sieht man sich genötigt, der Sprache *eine gestische, eine existenzielle Bedeutung* zuzuerkennen.“ Der Sinn der Worte werde nur durch die Worte selbst hervorgebracht, wobei sich die begriffliche Bedeutung aber erst „auf Grund und aus ihrer gestischen Bedeutung bilde“²³⁰.

Jacques Lacans *Geste*-Lesart geht zu einer bedeutungsgenerierenden Dimension über; wie es sich in seinem Werk *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* zeigt, insbesondere in der Auseinandersetzung mit der Malerei des Impressionismus und im Diskurs zwischen Jacques Lacan und M. Tort, F. Wahl und Anderen: „It is now a blow that is interrupted.

²²⁶ Vgl. dazu: Braunart, Georg: *Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne*, Studien zur deutschen Literatur Tübingen 1995, S. 47.

²²⁷ Vilém Flusser plädiert in einer phänomenologischen Reflexion für den *Geste*-Begriff und eine allgemeine Theorie der *Gesten*, um „ein Instrumentarium zur Orientierung in der Situation“, in der „wir uns den Dingen und den Menschen gegenüber befinden“, zu haben. Vgl. dazu: Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann 1993, S. 217. Hierbei ist außerdem seine Husserl-Rezeption zu erwähnen. Die erwähnte Geste-Definition von Flusser steht als Zitat in Anja Steinhauers Werk *Sprachökonomie durch Kurzwörter: Bildung und Verwendung in der Fachkommunikation*. Vgl. dazu: Anja Steinhauer: *Sprachökonomie durch Kurzwörter: Bildung und Verwendung in der Fachkommunikation*. Tübingen 2000, S. 49.

²²⁸ Siehe: Wiesing, Lambert: *Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit*. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser In: Flusser Studies 10 - November 2010.

²²⁹ Damit meint er, dass das Wort selbst einen Sinn hat. Vgl. dazu: Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1966, S. 210-217. Im Folgenden zitiert als „Merleau-Ponty 1966“.

²³⁰ Merleau-Ponty 1966, S. 212. Vgl. dazu zudem: Fischer, Miriam. *Tanz als rein(st)e Geste*, In: *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, hg. von Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder, Toni Hildebrandt. Bielefeld 2014, S. 151.

It is certainly something that is done in order to be arrested and suspended“²³¹.

Benjamins und Agambens *Geste*-Lesart bestimmen die Nahtstelle zwischen dem *Gestus* und der *Performanz*. Sie sind als Vorstufen der Einbettung des Gestus-Konzepts in die Literaturtheorie anzusehen. Benjamin räumt der *Geste* die Zentralposition eines Kunstwerks – sowohl eines bildlichen als auch eines sprachlichen – ein, sodass sein Exponieren der *Geste* die Körper- und Bewegungssoziologie und die Behandlung der Sprache umfasst. Er äußert über Kafkas literarisches Werk und Grecos Malerei: „der Gebärde des Menschen nimmt er (Kafka) die überkommenen Stützen und hat an ihr dann einen Gegenstand zu Überlegungen, die kein Ende nehmen“²³², und „die Gebärde reißt hinter sich den Himmel (die Szene) auf, dennoch bleibt sie das Entscheidende, die Mitte des Geschehens. Denn in dem Fall wäre der Gestus am unabsehbarsten, sodass er ein Vorgang, ein Drama für sich ist.“²³³

Die Anwendbarkeit der *Geste*- und *Gestus*-Begriffe auf Sprache und Literatur ist in den anti-ontologischen Eigenarten der *Geste* begründet. Beim Einsetzen dieser Zentralbegriffe und beim „Sichtbarmachen eines Mittels“²³⁴ in philosophischen Denkbildern sollte man nicht ihre Bestimmung vergessen, das mimetische Prinzip abzulösen. Das Konzept der *Geste*/des *Gestus* basiert auf der Gegenposition zu der traditionellen Vorstellung vom Wortgebrauch und symbolisiert diese Gegenposition. Daher betont Agamben die Mittelbarkeit der *Geste*; bezüglich der Bildkunst verweist er darauf, dass man bei einem Bild eigentlich nicht das Bild, sondern dessen *Geste* wahrnehmen sollte.²³⁵ Die *Geste* steht folglich im Zentrum der Bildkunst und des Schreibens,²³⁶ während sie uns „als reine Mittelbarkeit“ zum „In-der-Sprache-Sein des Menschen“²³⁷ führt. Auf Agambens *Geste*-Explication bezogen stellt Hetzel fest, dass eine *Geste* nicht vom Ausdruck des *Gesagten*, d. h. vom reinen Mitteilungsgehalt handelt, obwohl sie tatsächlich auf das *Gesagte* bezogen wird, dass es sich beim Kunstwerk grundsätzlich um eine *Geste* handelt und dass Mitteilung und Subjekt der Mitteilung sowie Mitteilungsträger und Mitteilungsgehalt in der *Geste* zusammenfallen.²³⁸

Es ist zusammenfassend festzuhalten, dass in dieser vorliegenden Arbeit der *Gestus* ein Begriff für die Gelenkstelle ist, an der die sprachliche Struktur von Celans Dichtung ihre politische Referenz auf die Shoah-Erfahrung enthüllt. Genau in dieser Verflechtung besteht der besondere

²³¹ Lacan, Jacques: The four fundamental concepts of psycho-analysis. London, New York 2004, Kapitel 9, Questions and Answers.

²³² Benjamin 1977, S. 419.

²³³ Ebd.

²³⁴ Agamben 2001, S. 54.

²³⁵ Vgl. dazu: Agamben 2001, S. 52f.

²³⁶ Vgl. dazu: ebd., S. 50.

²³⁷ Ebd., S. 56.

²³⁸ Vgl. dazu: Hetzel 2006, S. 88f.

Celansche Sprachgestus, dessen Identität sich durch kreatürliche Konkretion und ‚neu‘-sprachlicher Abstraktion zeigt.

Laut Braungarts *Geste*-Auslegung sind das Wort und die Gebärde bzw. Geste im phänomenologischen Sinne miteinander verknüpft. Dies artikuliert die Übertragung des Geste-Begriffs in den literarischen Bereich²³⁹ und könnte als theoretische Grundlage von Benjamins Untersuchungen der Werke Kafkas angesehen werden: Seinem Kafka-Kommentar liegt die Auffassung zugrunde, dass Kafkas ganzes Werk einen Kodex von *Gesten* darstellt.²⁴⁰

Auf Benjamins Untersuchung eingehend, äußert Agamben, dass Benjamins gestische Kommentare sich darum bemühen, die Absicht des Werkes zur Geste zu zersplittern. Die *Geste* bleibt dann als Rest, der sich nicht vollständig von der Form-Inhalt-Dichotomie abziehen lässt.²⁴¹ Es sei darauf hingewiesen, dass Celan auf einen komplexen Sprachbegriff insistiert, wofür er einen frühen nicht-poetischen Text Celans, *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, herangezogen hat: Es gehe Celan um „die ganze Sphäre menschlichen Ausdrucksmittels“²⁴², um die Darstellung mit dem „Worte (Gebärden und Bewegungen)“²⁴³. Darauf bezogen äußert Flusser, dass sich sowohl das Sprechen als auch das Schreiben als Gesten interpretieren lassen. Denn da „das Schreiben nicht in unserem genetischen Programm enthalten ist [...], handelt es sich beim Schreiben um eine Geste“²⁴⁴. Die performative Kraft des Schreibens, die – gemäß Agamben – aus dem medialen Kern des *Geste*-Bereichs ausgetreten sei²⁴⁵, sei laut Lemke ebenfalls in der Grundkonstellation von Geschichte, Sprache und Mensch wirksam.²⁴⁶

3. Zur gag-Geste

Einen philosophischen Zugang zum in Celans Werk dominierenden, dialogischen Charakter kann man in Engels Abhandlung finden, dessen Werk ein Fundus der dialogischen Philosophie darstellt.²⁴⁷ Laut Engels Untersuchung ist die *Geste* ein Ausdruck im Licht der Handlung, ein

²³⁹ Vgl. dazu: Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Niemeyer 1995.

²⁴⁰ Vgl. dazu: Benjamins Gebrauch der Wörter *Gestus*, *Geste*, *Gebärde*, wenn er Kafka beschreibt, in: Benjamin 1977, S. 417ff.

²⁴¹ Agamben 2001, S. 51f.

²⁴² Celan, Paul: *Edgar Jené und der Traum vom Traume*. GW III, S. 155-161.

²⁴³ Siehe: Celan, Paul: *Edgar Jené und der Traum vom Traume*: „weil seine Worte (Gebärden und Bewegungen) unter der tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit stöhnten“. GW, S. 157

²⁴⁴ Hetzel, S. 88. Die Zitate stammen von Flusser.

²⁴⁵ Vgl. dazu: „Die Geste, so Agamben, sei nicht der Bereich eines Zwecks an sich, sondern der einer reinen und zwecklosen Mittelbarkeit, die sich den Menschen mitteilt. In diesem Sinne ist die Geste Mitteilung einer Mittelbarkeit.“ Mackert, Gabriele: „Der Künstler als Geste. Marcel Broodthaers‘ ›La Pluie‹, die Mittelbarkeit des In-der-Sprache-Seins, der Künstlerkörper und das Kino“, in: *Kritische Berichte* 4, S. 43.

²⁴⁶ Dies hat Anja Lemke in ihrem Werk konstatiert. Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 13.

²⁴⁷ Vgl. dazu: Dehrmann, Mark-Georg: *Die Vorschule des Dialogischen. Theorie und Praxis des philosophischen Dialogs bei Johann Jakob Engel*. In: *Johann Jakob Engel (1741-1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter*, hg. von Alexander Košenina. Hannover 2005, S. 27-46. Hier: S. 27f. Im Folgenden zitiert als „Dehrmann 2005“.

„Initialsymptom des kommenden Geschehens“²⁴⁸. Ein viel näherer Zugang ist allerdings der von Agamben explizierte *gag*-Begriff insofern, als er – und zwar mit dem Rückgriff auf Benjamins Lesart – als die Geste des *Sich-nicht-Zurechtfindens*²⁴⁹ in der Sprache verstanden würde. Agambens *gag* wäre ein stichhaltiger Beleg meiner Gestus-Betrachtungsperspektive, die in Celans Poetologie aufzunehmen ist, wenn Celans sprachliche Gestalt und die Komplexität seiner dichterischen Schreibweise ebenfalls aus einer Geste-Perspektive aufzufassen sind.

Agamben spricht beim Kino vom Verlust der Geste (der physischen Aufführungsgeste), des real Vorhandenen, es ist nur noch ein „Eindruck von Bewegungen“, der im Betrachter hervor-gebracht wird. Und doch möchte er festhalten, dass die „mythische Starre des [Einzel-] Bildes hier zerbrochen worden ist“²⁵⁰ und gesteht dem bewegten Bild, dem Film eine darstellende *Geste* zu.

Durch die Abfolge von laufenden Bildern sind zugleich die Verdinglichung des aktuellen Bildes und die Auslöschung des vorherigen Bildes gegeben, da sie sich als lineare Sequenz darstellt. Anders ist es bei der Verschriftlichung von Aufführungen: Während der „Poet ein dramatisches Werk hervorbringt“ im Sinne von etwas produzieren (*facere*), hat der Akteur es lediglich aufzuführen (*agere*).²⁵¹

Die Geste (der Absicht) zeigt sich dadurch, „dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt“²⁵². In der Aufführung ist dies die Darstellung (*agitur*), sie hat die Sache an den Rezipienten übermittelt, um in ihm etwas zu bewirken, was der *res gerere* (die Sache führen, sie „erfüllen“) gleichkommt. Agamben unterscheidet den „Zweck des Handelns“ von dem „Zweck des Hervorbringens“, der hier „Absicht“ (*fine*) genannt wird.

Neu sei: „Wenn das Hervorbringen ein auf einen Zweck [fine] hin orientiertes Mittel ist“, dann es ist ein Höheres (deshalb hier als „Absicht des Hervorbringens“ formuliert). Die darstellende mittelbare Geste ist eine andere Geste als die des Rezipienten, die besonders bei der Pantomime zum Tragen kommt. Dies gilt genau dann, wenn „die auf die vertrautesten Zwecke gerichteten Gesten als solche vorgeführt werden“ und sich der Darsteller der Pantomime auf die ‚Erfüllung‘ und das erinnernde Verstehen der Geste verlassen muss. Die Geste (Absicht = *fine*) befindet deshalb in der „Schwebe“.²⁵³

²⁴⁸ Lethen, Helmut: Die Geste als Ausdruck im Licht einer Handlung. Johann Jakob Engels Beobachtungen zur Mimik. In: Johann Jakob Engel (1741-1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter. Hg. von Alexander Košenina. Hannover: Wehrhahn 2005, S. 137-146. Hier: S. 137.

²⁴⁹ Agamben 2001, S. 55.

²⁵⁰ Ebd., S. 52.

²⁵¹ Vgl. dazu und zur Zitation: ebd., S. 53.

²⁵² Vgl. dazu und zum Folgenden: ebd.

²⁵³ Vgl. zu den Zitationen: ebd., S. 55.

Celan hingegen strebt noch nicht einmal diese vage „Schwebe“ der Pantomime an. Celan ist – laut Agambens Theorie – mittels einer *gag*-Geste (das „was sich nicht sagen lässt“) codiert und und somit lediglich die „Mitteilung einer Mittelbarkeit“ hervorbringt (*facere*). Somit ist Celans Poetik das encodierte „Sichbarmachen eines Mittels [*mezzo*] als solchem“²⁵⁴. Sie lässt den Leser aber noch nicht „in-einem-Medium-Sein“, sondern Celans Lyrik ist in einem „Metapherngestöber“²⁵⁵ verdunkelt und somit schwer zugänglich.

Gellhaus rekapituliert den Buberschen Riss zwischen dem Situationslosen und der Gemeinschaft und weist darauf hin, dass sich die Denkfähigkeit der Dichtung von derjenigen der Philosophie unterscheidet: „Das Gedicht konstatiert eine Situationsverschiebung“²⁵⁶. Das bedeutet: Im Gegensatz zu dieser geradlinig reduzierenden „Radikale“ zielt Celans Dichtung mit ihrem „verweilenden, verhoffenden“²⁵⁷ Gestus (und zugleich samt ihrer ephemeren²⁵⁸ Qualität und der daraus abzuleitenden Gestus-Fähigkeit) auf einen offenen Sinn-/ Deutungsspielraum. Dementsprechend lässt sich dieser Gestus als Erklärung der *gag*-Geste im Werk nachvollziehen.

Lässt der Leser sich jedoch auf diese encodierte Lyrik ein, liegt die implizite Anweisung des Autors im Decodieren. Aber erst im Akt des entschlüsselnden Verstehens liegt die eigentliche „Erfüllung“ der Mittelbarkeit (des gestischen Textes); sie wird im Rezipienten zur historisch lebendigen „*res gesta*“, die vorher durch die Codierung verdunkelt „*res occulta*“ war.²⁵⁹

Wie Agamben im Werk *Noten zur Geste* ausgeführt hat, sei die *Geste* „buchstäblich eine Definition des *gag*“²⁶⁰. Der *gag* ist wie ein „Mund-Knebel“ zu verstehen, der wegen einer „Erinnerungslücke“ oder eines „Unvermögens“ am Sprechen hindert und trotzdem kommuniziert.²⁶¹ Agamben führt die Sprache – also: die Wirklichkeit und des Menschen Dasein – als kollektive Erinnerungslücke oder unheilbaren Sprachfehler vor. Unter diesem Aspekt lässt sich die – nicht

²⁵⁴ Ebd., S. 54.

²⁵⁵ Dieser Ausdruck ist aus Celans Gedicht *Ein Dröhnen* und wird hier als Metapher verwendet. Vgl. dazu: Mangers Deutung bezüglich des Kontexts dieses Gedichts als Evokation bei einem „Pfungstwunder“: „Dichtung, die viel weiß, läuft Gefahr, dieses Prinzip zu mißachten und ihr poetisches Leben im ‚Metapherngestöber‘ [...] zu ersticken. Celan scheint das Pfungstwunder zu evozieren, da es bei ihm heißt: ‚EIN DRÖHNEN: [...]‘. Mangers, Klaus: *Himmelwracks*. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991. S. 235-252. Hier: S. 241.

²⁵⁶ Vgl. dazu: „Das Gedicht konstatiert eine Situationsverschiebung. Hatte Buber einen Riß zwischen dem Situationslosen und der Gemeinschaft behauptet, so wird der Riß, von dem aus ‚Welt‘ aufgeht, im Mitten des Wir: ‚mitten durch uns‘.“ Gellhaus und Hermann 2010, S. 28.

²⁵⁷ Vgl. dazu: „Das Gedicht verweilt oder verhofft – ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort – bei solchen Gedanken.“ Meridian, GW III, S. 196.

²⁵⁸ Das *Ephemere* zeigt sich in Celans Poetologie als eins der wesentlichsten Kennzeichen. Die Dissonanz zwischen dem Ephemeren und dem Mathematik-Paradigma ist selbsterklärend. Es ist mit Bollacks Auslegung des Worts „Mal“ zusammenzusetzen. Vgl. dazu: Bollack, Jean: *Dichtung wider Dichtung*. Paul Celan und die Literatur. Göttingen 2006, S. 456. Im Folgenden zitiert als „Bollack 2006“.

²⁵⁹ Vgl. dazu.: „So lebt die Sphäre nicht eines Zwecks in sich, sondern die einer reinen Mittelbarkeit ohne Zweck, die sich dem Menschen mitteilt.“ Agamben 2001, S. 55.

²⁶⁰ Ebd., S. 56.

²⁶¹ Ebd.

erworbene, sich vorenthaltene, wortlose – Konstellation bzw. das *Unvermögen* zu sprechen zeigen.

Dies gilt, weil Celan zum einen die aufführende Mittelbarkeit *mezzo*²⁶² encodiert und zum anderen ein nicht offensichtliches *fine* in die metaphierte Codierung hineinlegt. Es ist daher ein Trick, das Unaussprechliche in einer neuen Form der Dichtung auszusprechen, der „nicht mehr möglichen Lyrik“ – laut Adornos Verdikt – eine Gestaltung zu geben.

Agamben hat außerdem in seinem Werk *Nymphae* angemerkt, dass man den *phantasmata*-Begriff, der vom italienischen Tänzer und Choreographen Domenico da Piacenza (1420-1475) verwendet wird, als logischen Ansatzpunkt für die Performanz verwenden kann.²⁶³ *Phantasmata* stellt nach Domenicos Darstellung den Schwellenzustand des Anhaltens der Bewegung dar und ist deswegen mit Spannung – aus dem beweglichen Potenzial – aufgeladen.²⁶⁴

Dieser von Agamben gedeuteter choreographische Ausdruck – durch die Rekonstruktion der Benjaminschen ‚Dialektik im Stillstand‘ – impliziert seine Nahestelle zu Agambens *gag*-Begriff.²⁶⁵ Zudem ist die Entsprechung zwischen *Phantasmata* und Benjamins *Jetztzeit*-Modell zu beachten. Durch die – von beiden Konzeptionen ableitbare – innere Spannung wird der *mesianische Augenblick* als Zeitpunkt aufgefasst und die Vergangenheit als vergegenwärtigter Moment ins Blickfeld gerückt. So wird das Vergangene seine Darstellbarkeit (erneut) erlangen.²⁶⁶ Demzufolge zeigt sich die Möglichkeit, einen an die Literatur gestellten Anspruch – bzw. ihre Vorgabe – zu erfüllen, die Vergangenheit/Erinnerung in Form des Werks auszudrücken.

Wie Agamben es mit dem *phantasmata*-Begriff angedeutet hat, ist die wesentliche Voraussetzung der Möglichkeit des Denkens – ihr transzendentes Konditional – das bewegliche Potenzial aus der Spannung zwischen Bewegung und Stillstand. Dichtung, die sich als eine *gag*-Geste positioniert, ist dementsprechend dem ‚Verstummen‘ nahe. Dies bedeutet infolgedessen, den

²⁶² Anscheinend ohne „Zweck“ = Absicht.

²⁶³ Vgl. dazu: Die deutsche Übersetzung aus Giorgio Agamben von Domenico da Piacenzas *De arte saltendi & choreas ducendi. Dela arte di ballare et danzare*. Sie ist in der Handschriftenabteilung der Bibliothèque Nationale in Paris einzusehen (fonds it. 972): „Ich sage dir, wenn einer das Handwerk erlernen will, muss er durch Phantasmata tanzen; und er merke, dass das Phantasmata eine körperliche Schnelligkeit ist, die von der Intelligenz des (Zeit-)Maßes derart bewegt wird, dass bei jedem Tempo eine Pause eingelegt wird, so als hätte man das Medusenhaupt erblickt, wie der Dichter sagt, man sei also, wenn die Bewegung ausgeführt ist, augenblicklich wie von Stein, im nächsten Augenblick aber hebe man die Flügel wie ein Falke, der von der Beute in Bewegung gesetzt wird, der obigen Regel gemäß, indem man beim Vorgehen (Zeit-)Maß, Gedächtnis, Manier im Raummaß und Anmut beachtet.“ Agamben, Giorgio: *Nymphae*. Berlin: Merve 2005, S. 10f.

²⁶⁴ Vgl. dazu: ebd.

²⁶⁵ Vgl. dazu: ebd.

²⁶⁶ *Jetztzeit* wird verstanden als Benjamins historische Perspektive und Prinzip, aus dem der Sprung ins Vergangene und daher die „jetztzeitige“ Geschichte zurückgewonnen wird. Vgl. dazu: Palmier, Jean-Michel: Walter Benjamin: Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin. Paris 2006, S. 256.

„Weg der Kunst zu gehen“ und es gibt der „Dunkelheit“, dem „Abgrund“, die Sprache wieder.²⁶⁷ Wenn darüber hinaus, wie Szondi es erwähnt hat, Dichtung sich selbst als Realität entwirft und zugleich begründet, kann es Celan der nachshoatischen Literatur auf diese Weisen ermöglichen, für das private und kollektive Gedächtnis ein mahnendes Zeugnis abzulegen.²⁶⁸

4. Dialogität und ihr Bezug zur Perforanz und zum *gag*

Celan hat bewusst den Dialog als Werkgenesekonzept ergriffen. Man kann in seiner Bremer Rede wahrnehmen, dass er das Gedicht als versiegelte „Flaschenpost“ skizziert, um die Botschaft in das Herz des Lesenden zu übertragen.²⁶⁹ Zu einigen Stellen seiner *Meridian*-Entwürfe lässt sich ebenfalls das Dialogische als Prinzip der Dichtung nachweisen, wie beispielsweise bei der folgenden Formulierung: „das Gedicht als Personwerdung des Ich: Im Gespräch – die Wahrnehmung des Anderen und Fremden.“²⁷⁰

Seine Schreibweise ist dementsprechend dadurch charakterisiert, dass seine Dichtung eine Gegenposition zur – sich als übergreifende Metaphysik begreifenden – Ontologie darstellt und zielstrebig in die dem Transzendenten entgegengesetzte Richtung geht. Bezüglich des Unmittelbaren zwischen dem Dialogischen und dem „Irdischen“ in Celans Dichtung betont Pajevics: „Celan betrachtet das Gedicht als Weg und Ausdruck der *Ich-Du*-Beziehung. Seine Religiosität ist sehr irdisch, sehr dialogisch.“²⁷¹

Zahlreiche Forscher haben sich bei dem Versuch, dem Sinn von Celans Gedichten nachzugehen, an der Dialogizität als Ausgangspunkt orientiert. Wie die Germanistin Encarnação betont, gilt Dichtung als Widerschein einer dialogischen Beziehung und als mögliche Reflexion über diese. In Hinsicht auf die Gedichtanalyse stellt Encarnação fest, dass das Dialogische bei Celan die Form kommunizierender Gefäße wiedergeben soll. Ausgehend von einem historisch-biographischem Textverständnis lässt sich in den Gedichten erkennen, wie Ich und Du im Dialog zu einer unauflöselichen Einheit verschmelzen.²⁷² Lauterwein hat in ihrer Explikation von Szondis Aufsatz *Eden* deutlich auf die anti-werkimmanente Methodik hingewiesen: In Szondis Untersuchung von Celans Gedicht *Du liegst* arbeitet er sowohl Celans dialogische Poetik als auch den shoatischen Wirklichkeitsbezug des Gedichts heraus.²⁷³

²⁶⁷ TCA *Meridian*.Ts. 26. C5,2. U. 7. 10. 60, Ms. F23, 27, S. 60.

²⁶⁸ Szondi 1978, S. 52.

²⁶⁹ Die Botschaft wird ans „Herzland“ gespült. Siehe: Bremer Rede, GW III, S. 186.

²⁷⁰ TCA *Meridian*, 500, 817, S. 116.

²⁷¹ Pajević 2000, S. 109.

²⁷² Es wird an dieser Stelle von Szondis *Eden* erwähnt, dass in ihm auf Celans Gedicht *Du liegst* eingegangen wurde. Vgl. dazu: Encarnação, Gilda: „Fremde Nähe“. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan, Würzburg 2007, S. 191. Im Folgenden zitiert als „Encarnação 2007“.

²⁷³ Vgl. dazu: Lauterwein, Andréa: Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, mourning and memory, London 2007.

Daraus ergibt sich – anhand von Agambens *nacktes Leben*-Konzeption –, dass das Wort *Atem* im Zentrum von Celans poetologischer Konstruktion steht.²⁷⁴ Das neue und zugleich negative Signifikat von *Atem* hat sich in Bezug auf *Zyklon B* in den Gaskammern der Vernichtungslager etabliert. Dieser – von *Richtung und Schicksal* des Individuellen geprägte – *Atem*-Weg, dessen Sinn-Dimension sich angesichts des Atem-stockenden Atemkristalls ausgedehnt hat, führt zum kollektiven Gedächtnis. Celans Bezeichnung der Dichtung als „Flaschenpost“ entspricht zudem das Resümee des Sprachphilosophen und Rhetorikers Hetzel, dass Sprache als situiert und adressiert zu sehen sei und erst in ihren (nicht zuletzt politischen) Auswirkungen eine vollendete *Rede* werde.²⁷⁵

Nach Bucks Formulierung liegt Benns monologischem Gestus, der freilich einen deutlichen Kontrast zu Celans dialogischem Gestus zeigt, das Pathos des Widerstands / der Bescheidenheit zugrunde:

Benn propagierte die „formfördernde Gewalt des Nichts“. Auf dieser Grundlage prinzipieller Verabschiedung des Idealismus konnte er geradezu hymnische Gesänge seiner autonomen Ausdruckswelt anstimmen. Als kreativ Schreibender lebte er in der Überzeugung, wie er sie im Gedicht *Einsamer* verkündete: „dienst du dem Gegenglück, dem Geist“. Die Möglichkeit der Zurücknahme ist meistens an die versuchte Rettung eines humanen Restbestands gebunden. Man könnte geradezu von einem Pathos des Widerstands sprechen. Ein sinnfälliges Beispiel hierfür liefert der berühmt gewordene Satz Günter Eichs: „Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt“. Zu Recht hat Heinrich Böll die dahinterstehende Haltung als „Pathos der Bescheidenheit“ bezeichnet. Derartige Ausnahmen setzen allerdings voraus, daß die sprachimmanente Totalität noch keinen entscheidenden Bruch erfahren hatte. Wo freilich die Dissoziation des Ichs und allgemeiner Wertezerfall einen Kahlschlag des Bewußtseins ausgelöst haben, der auf ein völliges Versagen von Geist und Sprache hinausläuft, ist mit pathetischen Schreibstrategie kein Weiterkommen mehr.²⁷⁶

²⁷⁴ Siehe: „Atem, das heißt Richtung und Schicksal“. Meridian, GW III, S. 188.

²⁷⁵ Zur Erklärung zum Celanschen Flaschenpost-Begriff siehe: Gellhaus 1995b, Anm.17, S. 68. Vgl. Dazu zudem: Hetzel, Andreas: Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie. Sozialphilosophische Studien. Bielefeld 2011. Im Folgenden zitiert als ‚Hetzel 2011‘.

²⁷⁶ Buck 1993, S. 114.

Buck stellt in seiner Auseinandersetzung mit Benns Erzählstil fest, dass Benns Dichtung sich in der Mitte der – der vom Pathos zu Wortresten verlaufenden – historischen Tendenz positioniert. Sie bildet einen deutlichen Kontrast zu Celans Wortresten-Gestus. Laut Buck gibt es eigentlich nur noch die Möglichkeit negativer Pathos-Weckung in der Art Benns oder die bewusste Zurücknahme des Pathetischen.²⁷⁷ Dieser bei Celan zu bemerkende Abbau des Pathos wird unterdessen – als Reaktion auf die umfassende „Depoetisierung des Poetischen“²⁷⁸ – als Zustand der modernen Epoche begriffen. Dieser sei laut Gellhaus der – auf die irläufige Wirklichkeitssituation zurückführende²⁷⁹ – Vordergrund, vor dem sich die *Unendlichsprechung* als Celans pathetischer Grundzug zeigt.²⁸⁰ „Mit der Anspielung auf den dichterischen Gestus der Unendlichsprechung zeigt sich Celan als der Wesensverwandtschaft –nicht mit einer Tradition – mit einem schon früh erkannten Merkmal von Dichtung bewusst.“²⁸¹ Dies impliziert vornehmlich nichts anderes, als dass er das Schreiben als Akt auffasst, für den der Dichter sich engagiert und dessen Qualität durch Paradoxon, Abbrechen, Leerzeilen und Schweigen realisiert werde. Aus Bucks Deutung lässt sich entnehmen, dass in der Epoche Benns die sprachimmanente Totalität noch nicht gebrochen war und der *gag* der Sprache noch nicht eine so immense Bedeutung hatte.

Nicht zu übersehen ist, dass sich eine Einlassung auf die Shoah neben der Rechtfertigung der Aufnahme der *Geste*-Konzeption findet, denn das Leben der Juden Europas wurde durch den Völkermord auf „das nackte Leben“²⁸² reduziert.²⁸³ Nachdem jemandem die Normalität des alltäglichen Lebens genommen wurde, bleibt ihm nur noch die *Geste* und die Kreatürlichkeit übrig. Beide stehen deshalb als Symbole der Kapitalisierung und Modernisierung und passen in den Zusammenhang der postshoahatischen Zeit.

Mit der Fokussierung auf den Abbau des Pathos vollzog sich ein Wandel des Sprachgestus von Benn bis zum frühen und zum späten Celan. Darauf bezugnehmend stellt Felstiner rekapitulie-

²⁷⁷ Vgl. dazu: ebd.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Vgl. dazu: ebd., S. 115.

²⁸⁰ „Auch die heutige Dichtung behielte mithin für Celan einen pathetischen Grundzug: Unendlichsprechung. Dies ist ihr über das Gegenwärtige, auf dem freilich der Akzent liegt, hinausgreifende Anspruch; auch von ihm handelt die Rede, von jenem *unerhörten Anspruch*, welcher sich aus der unabweisbaren Frage nach dem *Woher und Wohin* der Dinge herleitet.“ Gellhaus, Axel: *Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan*, in: Lesarten, hg. von Axel Gellhaus u. A. Lohr 1996, S. 177. Im Folgenden zitiert als „Gellhaus 1996“.

²⁸¹ Gellhaus 1996, S. 177.

²⁸² Den Begriff des „nackten“/ „bloßen“ Lebens hat Agamben aus Benjamin entlehnt. Vgl. dazu: Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“. In: Ders. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band II.1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Werkausgabe. Frankfurt a. M. 1977, S. 179-203. Hier: S. 202.

²⁸³ Vgl. dazu: Agamben, Giorgio: *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*. A. d. Italien. v. Thüring, Hubert. Frankfurt a. M. 2002.

rend fest, dass Celans dialogische Dichtung als radikale Intensivierung von Bennis monologischer Lyrik aufzufassen sei.²⁸⁴ Diese ‚Wesensverwandtschaft‘ und der Wandel des Sprachgestus lassen sich ebenso durch die Variabilität der *Ich-Du*-Funktionen belegen. Wie es Gellhaus in seinem Aufsatz nachdrücklich formuliert²⁸⁵, ist die Variabilität erst nach der Erkenntnis der ‚Dissoziation des Ichs‘, des ‚Kahlschlag[s] des Bewusstseins‘ entstanden und deshalb erst nach jener ‚Intensivierung‘ aufzufinden.

Das Oszillieren zwischen dem *Ich* und dem *Du* thematisiert auch die moderne (Sprach-)Philosophie. Es zeigt sich eine Affinität des dialogischen Gedankens zwischen Celan und Lévinas – dies aus einer ethisch phänomenologischen Perspektive betrachtet – aber bedeutend häufiger zwischen Celan und Buber, wie zum Beispiel im Aufsatz *Metapher und Geschichte* erwähnt wird: „In der Besprechung von Bubers Ich-Du-Beziehung ist bereits die wesenhafte Dialogik des dichterischen Sprechens bei Celan herausgestellt worden.“²⁸⁶ Mit Bezug auf die Variabilität zwischen dem Ich und dem *Du* hat Encarnação in ihrer Untersuchung *Fremde Nähe: Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip* auf Folgendes hingewiesen:

Buber kann also behaupten, dass der Mensch einerseits am *Du* zum *Ich* wird und andererseits, dass das Wort „Ich“ das wahre Schibboleth (oder Erkennungswort) der Menschheit ist – das Ich-Sagen entscheidet über das Dasein und Schicksal jedes einzelnen Menschen. [...] Bei Levinas richtet sich die Beziehung immer von einem Ich an ein *Du*, wobei die Alterität oder Differenz des Anderen immer bewahrt werden soll.²⁸⁷

Des Weiteren entfaltet sich Lyons Forschung *Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue* ebenso mit Fokussierung auf die Anziehungskraft zwischen Bubers und Celans dialogischen Konzeptionen.²⁸⁸

Bollack hat angesichts der *Ich-und-Du-Beziehung* in seinem Werk *Paul Celan: Poetik der*

²⁸⁴ Siehe dazu Felstiners Bemerkung zu Judith Rayans Auseinandersetzung über Celan und Bennis in: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 390. Vgl. dazu: Ryan, Judith: Monologische Lyrik. Paul Celans Antwort auf Gottfried Benn. In: Basis. Jahrbuch für Deutsche Gegenwartsliteratur 2 (1971), S. 260-282.

²⁸⁵ Vgl. dazu in Bezug auf die folgenden Zitate: Gellhaus 1995b, S. 82.

²⁸⁶ Müller-Richter, Klaus; Larcati, Arturo: Metapher und Geschichte. Die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1965). Sitzungsberichte / Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse Veröffentlichungen zur Literaturwissenschaft, Nr. 27, Wien 2007, S. 135.

²⁸⁷ Encarnação 2007, S. 86. Der Begriff der Alterität verweist innerhalb der poststrukturalistischen Theorien auf die Dichotomie von Alterität und Identität als einander bedingende Momente. Lévinas hat aufgeführt, dass die Differenz zwischen dem Ich und der/dem Anderen immer zugleich eine fundamentale Nicht-Indifferenz sei.

²⁸⁸ Vgl. dazu: Lyon, James. K.: Paul Celan and Martin Buber, Poetry as Dialog, in PMLA.68. 1. Jan 1977, S. 110-120.

Fremdheit erwähnt, das lyrische *Du* sei „mal Mandelstam“, sodass sich Celan dem toten Dichter annähert.²⁸⁹ Dies – in Andenken an Mandelstam als Gesprächspartner und Empfänger – zeigt freilich den Diesseits-des-Transzendentalen-Charakter und besonders das Irdische in Celans Dichtung. Der allgegenwärtige Tod, der ebenfalls bei der *Ich*-und-*Du* Beziehung im Kontext Celans zu bemerken ist, ist in seinem Shoah-Motiv zu verorten.

Celan erklärt: Das Gedicht ist Gespräch.²⁹⁰ Denn erst im Dialog wird es möglich, die „Situation des Situationslosen zu lokalisieren“²⁹¹. „Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich.“²⁹² Somit ist gerade die „Dunkelheit“ unabdingbar dafür, als „befremdetes Ich“²⁹³ in diesem Kontext aufzutreten. Man kann sich mit Bubers *Ich*-Auslegung auseinandersetzen: Ich – das wahre Schibboleth der Menschheit.²⁹⁴ Celan nannte das Gedicht „Personwerdung des *Ich*“²⁹⁵ und sein Weg des Schreibens eine „Umschreibung mit dem ‚hier und solcherart freigesetzten befremdeten *Ich*““²⁹⁶.

Der Performanz-Begriff zielt also im Kontext der Literaturtheorie auf „die Dynamik des sprachlichen Prozesses selbst“ und verdeutlicht damit – in Einklang mit Barthes‘ These –, dass Schreiben ein selbstreflexiver, performativer Akt sei.²⁹⁷ Er bedeutet „auf eine bestimmte Weise die Welt (das Buch) [zu] zerspalten und wieder zusammensetzen“²⁹⁸. Jaeger und Willer haben in diesem Kontext festgestellt, der Begriff der Performanz löse sich „zusehends vom Sprechakt“, dafür trete die „Dynamik des sprachlichen Prozess[es] selber in den Vordergrund.“²⁹⁹

Wie bereits erwähnt, könnte man aufgrund der „imaginativen Mitarbeit“³⁰⁰ des Rezipienten –

²⁸⁹ Bollack, Jean: Paul Celan: Poetik der Fremdheit. Zsolnay Verlag, Wien 2000. Im Folgenden zitiert als ‚Bollack 2000‘.

²⁹⁰ Vgl. dazu: „Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelteres Gespräch.“ Meridian, GW III, S. 187-202. Hier: S. 198.

²⁹¹ Vgl. dazu: Gellhaus und Herrmann 2010, S. 28.

²⁹² Meridian, GW III, S. 187-202. Hier: S. 198.

²⁹³ Ebd., S. 196.

²⁹⁴ Vgl. dazu: „Buber kann also behaupten, dass der Mensch einerseits an Du zum Ich wird und andererseits, dass das Wort „Ich“ das wahre Schibboleth (oder Erkennungswort) der Menschheit ist - das Ich-Sagen entscheidet über das Dasein und Schicksal jedes einzelnen Menschen.“ Encarnação 2007, S. 86.

²⁹⁵ Vgl. dazu: „das Gedicht als Personwerdung des Ich: im Gespräch – die Wahrnehmung des anderen und Fremden. (der Tod als Du?)“ Ms. 321=800. TCA Meridian. cf. Ms.272.

²⁹⁶ Meridian, GW III, S. 187-202. Hier: S. 196. Vgl. dazu zudem: Handbuch, S. 170. Und: TCA Meridian, S. 2. Das Gedicht als Sprach-Gitter: „Das Gedicht ist die Gestalt gewordene Sehnsucht des Ich, das sich, indem es sich ausgrenzt, zu erkennen gibt, erst mit dem Wort, erst wörtlich - wörtlich - sind wir da und vorhanden wir sind wörtlich da und vorhanden“. Ebd., S. 19.

²⁹⁷ Vgl. dazu: Wirth 2002, S. 27.

²⁹⁸ Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt/M. 2006, S. 88.

²⁹⁹ Wirth 2002, S. 25.

³⁰⁰ Genette 1992, S. 49.

gemäß Genettes Definition – nachvollziehen, dass die dialogische Art zwischen Autor und Leser bereits im literarischen Werk vorgeschrieben ist, die sich als Urquelle die Performanz-Kraft des Werks und des *gag* darstellt. Denn die Negativität in der *gag*-Geste lässt sich mit der – von Buber eingeführten – Intersubjektivität in Zusammenhang sehen. So steht sie in dem Schnittpunkt zwischen *gag* und Dialogizität durch die *Ich*-und-*Du* Beziehung.

Die Bedeutsamkeit der performativen Kraft bei der Textgenerierung (also der Sprachwerdung) und Bedeutungsgenerierung ist zunächst aus der Perspektive des Autors zu erkennen. Durch einen Schreib-Akt stehe der Schreibende jenem Ursprung/Abgrund gegenüber. Seine Akte, sein Angesicht und seine Gesten greifen bei dieser Betrachtungsweise vermittelnd in den „In-der-Sprache-Sein“-Zustand ein, bis die Vergangenheit und die Zukunft zugleich in den Ursprung treten. So zeigt sich der Weg des „create“, as „bringing into being“³⁰¹.

Dabei bleibt der Sinn des Werks niemals fixiert. Ein Textgenerierungsprozess ist einer, der – gemäß Sparrs Darstellung – „die Polarität von Sinnsuche und Zeichensetzung umschreibt“³⁰². Bezüglich dieses Prozesses ist die Erläuterung von Böhler, Herzog und Pechriggl im Vorwort des Werks *Korporale Performanz* hinzuzufügen: Sie (die Performanzen) sind dem Produktionsprozess selbst immanent, sodass sie sich allein dem schöpferischen Vollzug (engl. to perform) der Sprache verdanken, aus dem sie emanieren.³⁰³

Dehrmann rekapituliert in Bezug auf Engels Poetik, dass bei seinem Versuch die Gattungs-Unterschiede definiert werden. Dies hat zur Folge, dass die Gleichsetzung des Dialogs im philosophischen Gespräch und im Drama zu beachten ist.³⁰⁴ In der modernen Zeit ist die damalige Vorgabe einer Differenz zwischen Drama, Philosophie und Dichtung bereits missachtet worden – zugunsten eines Aufeinander-Zugehens. Der Standpunkt der grundsätzlichen Gleichsetzung der Dialoge als Prinzip der Dichtung und der Philosophie ist dadurch zusehends sicherer geworden. Dies zeigt sich besonders mit Hinblick auf die *Wende zur Sprache* (*Linguistic Turn*). Auf Barthes rekurrierend hat Wirth vor der problematischen Gleichsetzung von Performativität und Selbst-Referentialität gewarnt.³⁰⁵ Jene Pseudo-Gleichsetzung verweist jedoch auf die Poetik der Symbolisten. Man kann die Gleichsetzung deswegen als einen Wendepunkt erachten, an

³⁰¹ Agamben, Giorgio: *Poiesis and Praxis*. In: Ders.: *The Man Without Content*. Stanford 1999. S. 63-93. Hier: S. 68.

³⁰² „Paul Celan hat seine Lyrik stets als eine Suche, als einen Weg verstanden, den die Polarität von Sinnsuche und Zeichensetzung umschreibt.“ Sparr 1989, S. 60.

³⁰³ Vgl. dazu: Böhler, Arno, Herzog, Christian, Pechriggl, Alice: Vorwort. In: *Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*, hg. von Arno Böhler, Christian Herzog, Alice Pechriggl. Bielefeld 2013, S. 9-20. Hier: S. 10.

³⁰⁴ Laut Engel liegen die unterschiedlichen Dimensionen menschlicher Existenz der Gattungs-Unterscheidung zugrunde: „Das Drama betrachtet den Menschen eher in gesellschaftlichen, der philosophische Dialog eher in gedanklichen Verhältnissen. Das Drama zeigt Veränderungen der mitmenschlichen Beziehungen, der Dialog solche der Gedanken und Neigungen.“ Dehrmann 2005, S. 32 f.

³⁰⁵ Vgl. dazu: Wirth 2002, S. 27.

dem Celan sich von der Richtung der Symbolisten abgewendet hat: Genau an diesen Punkt ist das Dialogische Prinzip in Celans Poetik zu bemerken.

Dies zeigt eine Parallelität zu dem von den Symbolisten vollzogenen poetologischen Wandel. Zugespißt gesagt hat sich die moderne Dichtung – insbesondere unter Vorwegnahme oder mit Hilfe der *Arbitraritäts*-Konzeption und dem von ihr abzuleitenden *Oszillieren* zwischen dem *Ich* und dem *Du* – mit der *gag*-Geste der Sprache vereinigt. Es ist bereits vom Symbolismus erkannt worden, dass die Zuordnung von Bezeichnungen und Bedeutungen arbiträr und nicht zu fixieren ist. Celan ist in diesem Sinne Nachfolger Mallarmés, insofern er – durch das *Sprachspiel* – nach den unlängst entdeckten, „unbeschränkten“ Möglichkeiten der Rezeptivität der Sprache strebt – obwohl das Novum dieser sprachlichen Entwicklung teilweise in das Sinnlose zerfallen könnte. Vor dem Hintergrund dieser Sorge wurde der Symbolismus als „nihilistisches Sprachspiel“³⁰⁶ kritisiert, da der Bezug auf die Wirklichkeit vage ist. Hölz hat dazu in seinem Werk *Destruktion und Konstruktion* ausgeführt, dass die französische Symbolismus-Bewegung die Sprache zu einer radikalen Verabsolutierung gebracht habe. Deswegen verfolge ihn der polarisierende Vorwurf, dass er die moderne Dichtung zur reinen Sinnzerstörung pervertiert und unangemessen bereitwillig bei dieser Sinnlosigkeit und dem ästhetischen Genuss geblieben sei.³⁰⁷ In dieser Hinsicht ist Celans Poetik der Gegenrichtung der Mallarméschen oder Heideggerschen³⁰⁸ Transzendenz angehörend und hat dadurch die Wirklichkeitsintention – durch die Einsetzung des *gags* der Sprache und die Hervorhebung der „Majestät des Absurden“³⁰⁹ – in seiner Poesie realisiert.

Es ist zu beachten, dass man Auschwitz als ein Zäsur-schaffendes Ereignis weder in der Dichtung noch in der Philosophie auslassen kann.³¹⁰ Beide haben nach Auschwitz moralische Ansprüche erhoben, welche sich jeweils sowohl auf die Dichtung als auch auf die Philosophie ausgewirkt haben. Mit Hinblick darauf kann man ebenfalls erkennen, dass beide in die Gegenrichtung der totalitär verfassten Ontologie gehen.

³⁰⁶ Mennemeier, Franz Norbert: Zwischen Kulturrevolution und „nihilistischem“ Sprachspiel: zum dichterischen Selbstverständnis des Symbolismus / Ästhetizismus. In: Ders. Brennpunkte: von der frühromantischen Literaturrevolution bis zu Bertolt Brecht und Botho Strauss, hg. von Franz Norbert Mennemeier. Frankfurt a. M. 1998, S. 103–127.

³⁰⁷ Bezüglich der gleichermaßen immanenten wie transzendenten Orientierung des Symbolismus vgl.: Hölz 1980, S. 67ff.

³⁰⁸ Thomas Strässle hat in seiner Abhandlung zur Anja Lemkes Studie über Heidegger und Celan erklärt, dass eine transzendente poetische Auffassung aus Heideggers Philosophie zu entnehmen sei. Vgl. dazu: Strässle 2003, S. 331.

³⁰⁹ Meridian, GW III, S. 190.

³¹⁰ Agambens ethische Studie untersucht Auschwitz, zudem liegt Bernard Williams Moralphilosophie dazu ebenso als Beispiel vor. Vgl. dazu: Williams, Bernard: Ethik und die Grenzen der Philosophie. Hamburg 1999.

Im Kern des *Linguistic Turn* steht der *Performative Turn*.³¹¹ Wie in dieser Arbeit bereits abgehandelt wurde, ist die Erkenntnis der Performanz des Sprechens wegweisend u. a. für die Möglichkeit einer Auseinandersetzung zwischen der Dichtung und der Philosophie. Bernhardts Abhandlung – die Kertschners Rückgriff auf Wittgenstein rekapituliert – lässt sich ergänzend als Beleg verwerten: Sie rückt die „Sprache in die Nähe eines theatralischen Performativitätskonzeptes im Sinne von performance als Inszenierung“³¹².

Es geht hierbei um eine Vorgehensweise, deren Wurzel in der prä-aristotelischen Dialogphilosophie zu finden ist. Es ergibt sich aus Platons sokratischen Dialogen und auch aus dem Ausdruck *Dialektik* von Platon, dass das Denken eine dialogische Form benötigt. Dabei ist zu beachten, dass das dialektische Prinzip nicht nur bei Hegels Lehre über die Vernunft, sondern auch bei der Dichtung mitwirkt. Celans Formulierung lässt sich als eine eindeutige Zustimmung zur Denkfähigkeit der Dichtung lesen: „Der kognitive Charakter des Poetischen ist nur in eins mit seinem dialektischen Sprung ins Dasein zu verstehen“³¹³. Das Denken in der Dichtung könnte über den platonischen, mimetischen Denkhorizont hinausgehen, weil es durch die Freisetzung der Performanz des Sprechens – im Entstehungsprozess – sein Wirklichkeitspotenzial bekommt. „Zeit partizipiert“³¹⁴ daher an der Dichtung und diese neigt sich – mehr als es die Hegelsche Dialektik könnte – zugleich dem Individuum zu. Schwarz nannte es deswegen in seiner Forschung *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans* „das Paradoxon, die Einheit aus Widersprüchlichem“ das „dialektische Prinzip der totalen Reversion“³¹⁵. Er hat diesbezüglich expliziert, „daß in dieser dialektischen und dialogischen Polarität die Grundspannung der Dichtung Celans deutlich wird, die sich nicht nur hier und da thematisch äußert, sondern die sich durchgängig vermittlels der artifiziellen Formen auszusprechen sucht.“³¹⁶

Hegel hat zudem die „Selbsterkenntnis der Vernunft“ postuliert und die *Wahrheit* und das *Ich* als zuverlässige Möglichkeitsbedingungen unserer Erkenntnis gesetzt, was nach der performativen Wende bzw. laut dem Poststrukturalismus nicht mehr möglich ist. Denn die Vernunft und

³¹¹ Bezüglich des Terminus siehe die Einleitung in: Münker, Stefan: Philosophie nach dem 'Medial Turn': Beiträge zur Theorie der Mediengesellschaft, Bielefeld 2009. S. 7-30. Hier: S. 19.

³¹² Vgl. dazu: „Jens Kertschner hat weiters darauf hingewiesen, dass Wittgenstein in den Philosophischen Untersuchungen ‚die Sprache in die Nähe eines theatralischen Performativitätskonzeptes im Sinne von performance als Inszenierung‘ rückt.“ Bernhardt, Katrin: Sprache und Macht. Performative Ansätze bei Wittgenstein, Austin, Derrida und Butler. München 2007, S. 4.

³¹³ TCA Meridian. Ms. 549. F6, 3. 68/384, S. 152.

³¹⁴ „Zeit kann hinzutreten, Zeit partizipiert.“ Paul Celan: Die Dichtung Ossip Mandelstamms. In: TCA Meridian, S. 216.

³¹⁵ Vgl. dazu: „Das dialektische Prinzip der totalen Reversion ist das Paradoxon, die Einheit aus Widersprüchlichem.“ Schwarz, Peter Paul: Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. In: Über Paul Celan, hg. von Dietlind Meinecke. Frankfurt a. M. 1973, S. 165-173. Hier: S. 165. Im Folgenden zitiert als ‚Schwarz 1973‘.

³¹⁶ Ebd.

das Subjekt sind nicht mehr als Einheiten fixierbar und darstellbar. Der Ausfall dieser epistemischen Prioritäten wird von den wichtigsten Vertretern des Poststrukturalismus, u.a. von Barthes und Foucault, als philosophischer Ansatz verwendet. Sie sehen sich mit einer nicht abzumessenden, durch die Performanz erzeugten Kapazität der Sprache konfrontiert. In ihrer Philosophie wollen sie die Sagbarkeit der Sprache entfalten. Foucaults Explikation verdeutlicht, dass das performative Potenzial von Texten in der modernen Sprach- und Literaturtheorie als *Sichtbarmachen* ihrer Medialität aufzufassen ist. Auf seinen Vortrag *Was ist ein Autor* bezogen, zeigen sich sein literaturhistorischer Horizont und seine an der Performanz-Theorie orientierte Herangehensweise. Bei seiner Auslegung von Begriffen wie *Autor*, *Schreiben* und *Werk* wird deutlich, dass er das Dichten als performativen Akt und als Beispiel für funktionale Performativität begreift.³¹⁷

Die am traditionellen Konsens ausgerichtete deutsche Philosophie – von der die Romantik jedoch abweicht – interessiert sich nicht vornehmlich für die Existenz des Menschen, sondern versucht, auf einer übergeordneten Ebene das vorgängige Regelwerk des menschlichen Seins zu erfassen. Die Abwendung von der dualistischen Grundrelation in der Philosophie des 20. Jahrhunderts deutet dabei die Forderung an, dass die Philosophie angesichts der Shoah dafür zuständig ist, auf die Anwesenheit jener „Majestät des Absurden“³¹⁸ in der Menschheitsgeschichte, die einen Kontrast zur *Welt der Erscheinungen* darstellt, eine Antwort zu geben. Dabei scheitern Platons und Hegels Versuche, die *Welt der Erscheinung* aus einer übergeordneten Ideen-Dimension abzuleiten.³¹⁹ Nach der Shoah wurde sowohl der Philosophie als auch der Literatur abverlangt, sich mit dem grausamsten Ereignis der Menschengeschichte auseinanderzusetzen. Diesbezüglich hat Badiou den Ausschluss der Dichtung aus Platons *Staat* im Beginn des Kapitels *Was ist ein Gedicht und wie denkt die Philosophie darüber* als Ausgangspunkt genommen:

³¹⁷ Siehe: Foucault, Michel: *What is an Author?* (1984). In: *The Foucault reader*, hg. von Paul Rabinow. New York 1987, S. 101-220.

³¹⁸ Vgl.: „Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.“ Meridian, GW III, S. 190.

³¹⁹ Hierbei sind Hegels Epistemologie bzw. seine Einteilung der Erkenntnisstämme besonders aufschlussreich, die sich nach einer dualistischen Konzeption richten. Ihr Gegenstand sind „Ideen“, die sich nicht im Bereich der Realität, sondern in einem idealen, geistigen Bereich finden lassen. Der Mensch kommt als real existierender nicht vor, sondern nur als Idealbild. Dadurch sind sowohl die Menschenbilder als auch die metaphorische Realität abgebildet worden. Diese platonische und hegelianische Tradition unterstellt sich zudem den Grundsätzen der abendländischen, allgemeinen Naturwissenschaften.

Bringt die radikale Kritik an der Dichtung im 10. Buch vom Staat die singulären Grenzen der Platonischen Ideenlehre zum Ausdruck? Oder steht sie vielmehr grundlegend für die Haltung der Philosophie an sich, der Philosophie „als solcher“, die so ihre Unvereinbarkeit mit dem Gedicht ursprünglich zum Ausdruck bringt?³²⁰

Mit Zugriff auf das kollektive Leben in *Der Staat* hat Badiou die gewichtige Schlussfolgerung gezogen, dass der *Kollektiv*-Begriff mit dem Denken *kommensurabel* ist, insofern er vom Gedicht gestützt wird.³²¹ Es lässt sich auf das *kollektive Leben*³²² bezogen herausstellen, dass eine besondere Zusammengehörigkeit zwischen der Philosophie und der Dichtung aus der von Platon explizierten Beziehung zwischen *Politeia* und Philosophie abzuleiten ist.³²³ Badiou sieht den Grund dieses Widerstreits darin, dass die *Dianoia* – das verknüpfende und deduzierende Denken – der Dichtung untersagt ist, denn das „Gedicht hingegen ist Affirmation und Genuss, es durchdringt nicht, es verharrt an der Schwelle.“³²⁴ In der Epoche der Moderne bzw. in Hinsicht auf die literarische Hinterlassenschaft von Kafka wird die Wichtigkeit *Dianoia* – samt ihrem Mathematik-Paradigma – infrage gestellt. Außerdem ist hinzufügen, dass das deduktive Schema laut Engels Poetik auch der Dichtung zugehörig ist.³²⁵

Badiou behauptet in seinem Werk *Manifest für die Philosophie*, dass durch das poetische Sagen eines Dichters die *Frage* nach dem Sein festgehalten und bewahrt werde. Daraus leitet er die Bestätigung der Denkfähigkeit der Dichtung und Sprache ab und geht sogar weiter: „Das Denken ist heute den Dichtern vorbehalten.“³²⁶ Das Denken in der Dichtung lässt sich allerdings als Resultat der Performanz-Kraft nachvollziehen.

Im *Mimesis*-Paradigma stand Dichtung noch in doppelter Distanz zum Sein: Das Wort war mimetisch auf das Seiende, das Seiende mimetisch auf das Sein bezogen. Wie bereits gezeigt

³²⁰ Badiou 2009, S. 31.

³²¹ Vgl. dazu: ebd., S. 32.

³²² Durch die Enthüllung der transparenten Wahrheit des Kollektiv-Begriffs. Vgl. dazu: ebd.

³²³ Über den Widerstreit in *Der Staat* hat Badiou hinzugefügt: „Es ist notwendig, die kollektive Subjektivität vor dem einflussreichen Charme des Gedichtes zu schützen, damit sich die Stadt mit dem Denken konfrontiert.“ weil „solange eine ‚Poetisierung‘ der kollektiven Subjektivität stattfindet, ist sie auch dem Denken entzogen, bleibt sie ihm gegenüber heterogen.“ Ebd., S. 32.

³²⁴ Er hat außerdem nachgewiesen, dass *Dianoia* das mathematische-Paradigma ist. Vgl. dazu: ebd., S. 33f.

³²⁵ Vgl. dazu: „Die deduktive Herleitung seiner Bestimmungen führt dazu, daß Engels Begriffe unversehens eine doppelte Funktion erhalten. Das Erzählerische und das Dialogische begründen einerseits die poetischen Gattungen, andererseits aber gehen sie darüber hinaus.“ Dehrmann 2005, S. 29.

³²⁶ Vgl. dazu: „Da die Philosophie vollendet ist, bleibt uns nur, die Frage, die die Dichter bewahren, wieder-auszusprechen und zu begreifen, wie diese Frage im ganzen Verlauf der Geschichte sein ihren griechischen Ursprüngen erklingt. Das Denken ist heute den Dichtern vorbehalten.“ Badiou, Alain: *Manifest für die Philosophie*. 2. Aufl. Wien/Berlin 2010, S. 34. Im Folgenden zitiert als ‚Badiou 2000‘.

wurde, haben die moderne Philosophie und die moderne Dichtung diese doppelte Distanz überwunden.³²⁷ Denn die von Saussure als *Arbitrarität* bezeichnete Eigenschaft des Zeichens wurde im Signifikationsprozess zum Ausgangspunkt, jene platonische, dualistische Sprachauffassung der Zeichen-Theorie zu durchbrechen. Denn es hat sich gezeigt, dass erst durch das Zusammenbrechen des etablierten mimetischen Sprechens – durch die wieder erhobene performative Kraft – das Denken und zugleich die Sprache befreit werden können. Demzufolge gelangten – aus der (philosophischen) Semiotik – die Begriffe *Durchbruch*, *différance*, *dissémination*, *Heterogenität* usw. in die Philosophie. In gleicher Weise wurden die Termini *Variation*, *Intentionalität*, *Handlung* und *Tätigkeit* in die moderne Philosophie – besonders in den Dekonstruktivismus und den Strukturalismus – aufgenommen und in diesem Kontext eingesetzt.³²⁸

5. Dunkelheit und das Hermetische als dialogisches Prinzip

Man kann es so auffassen, dass die in Celans Dichtung häufig betroffene *Hermetik*, *Opazität* oder Undurchsichtigkeit aus der „zurecht bestehenden“ Erwartung abgeleitet sind, dass der Sinn und der Verstehenszusammenhang der Dichtung durchschaubar und zu erfassen sein müssten. Celans Schreiben steht allerdings dieser Erwartung entgegen. Er führt explizit aus, dass zum Verstehen eines Gedichtes die Methodik des *Durchschauens* nicht zielführend sei. Die häufig als *Hermetik* oder *Opazität* aufgefasste Eigentümlichkeit von Celans Dichtung steht weder in Opposition zur Verstehbarkeit, noch fordert es eine *Kommunikationslosigkeit*.

Solomon konstatiert, dass Celans „Hermetik“ – als Ausdrucksweise – im „Elliptische[n], Unausgesprochene[n]“ seiner Sprache bestehe.³²⁹ Obwohl die Hermetik ein Ausdruckscharakteristikum eines Autors sei, sollte man direkt nachvollziehen können, dass sie durchaus auf außertextuelle Bezüge verweisen könne und daher mit der Wirklichkeitsverarbeitung verflochten sei. Hieran schließt sich Allemanns Angabe über die Verständlichkeit von Hermetik an: „Hermetisch ist nicht die Sprache - das wäre eine *contradictio in adiecto* -, sondern undurchsichtig bleibt für den Außenstehenden der an sich durchaus vorhandene Bezug (wenn er auch nicht so

³²⁷ Vgl. dazu: Badiou 2009, S. 32f.

³²⁸ Wie Britta Herrmann feststellt, setzt die Linguistin und Philosophin Julia Kristeva die Praxis in den Kontext des ‚Sich-Ereignens‘ bei Hegel und Marx und verweist auf eine Heterogenität im Sinnbezirk des Konzepts. Herrmann, Britta: Gegenworte, Sprachwiderstände. Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung*. In: Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit: Zum Werk Ilse Aichingers, hg. von Britta Herrmann und Barbara Thums. Würzburg 2001, S. 61– 78. Hier: S. 72.

³²⁹ Vgl. dazu: Solomon, Petre: Dichtung als Schicksal. In: Paul Celan, „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr, Würzburg 1991, S. 219–224. Hier: S. 220. Im Folgenden zitiert als ‚Solomon 1991‘.

einfach ist, wie manche Linguisten und Semiotiker meinen) zwischen Sachen und Wörtern.“³³⁰ Erst mit dieser Einsicht ist es berechtigt, *Hermetik* als eine sprachliche Eigengesetzlichkeit zu begreifen, wie es Bollack in seiner Abhandlung *Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans* tut: „Hermetisch ist diese Sprache jedoch nicht wegen ihrer ursprünglichen Abgeschlossenheit, sondern wegen ihrer Eigengesetzlichkeit - nicht Selbstgenügsamkeit“³³¹. Diese Eigengesetzlichkeit präsentiert sich zum Beispiel mittels der folgenden Eigenschaften: die syntaktisch-lexikalische Neukomposition, die dichte und nicht erklärte Zahlensymbolik, die immer stärker fragmentierten logischen Etiketten, die immer stärker zunehmende Verkürzung ³³² und die *jüdische* Tonalität.³³³ Man kann den Gedichtband *Sprachgitter* (1959) nicht nur als den ersten Hochpunkt von Celans „Alchemie“-Schreibprozess, sondern auch als analytischen Ansatzpunkt der Tendenz zum typisch Celanschen „Akkordaufbau“³³⁴, zum Verstummen und zum „Hermetischen“ ansehen.

Die darin erstmals entstandenen – zur Sinnverwirrung und strukturierten Abkürzung und Diskontinuität³³⁵ führenden – Lallen-³³⁶, Stocken- und Stottern-Schemata³³⁷, die sein rhetorisches Reduktions-Konzept – beim Verzicht auf metrische Gleichklänge – darstellen, werden als

³³⁰ Allemann, Beda: Paul Celans Sprachgebrauch. In: *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*, hg. von Amy D. Colin. Berlin 1987, S. 3-15. Hier: S. 4. Im Folgenden zitiert als „Allemann 1987“.

³³¹ Bollack 1991, S. 319.

³³² Vgl. dazu: „Die gleichzeitig zunehmende Kürze und Nüchternheit der Gedichte macht eine Zuordnung nicht gekennzeichnete Texte als aphoristische Notiz oder Gedichtfragment zunehmend schwieriger.“ Handbuch, S. 151.

³³³ Vgl. dazu: Wögerbauer, Werner. Die Vertikale des Gedankens. Zu Paul Celans Gedicht ‚Fadensonnen‘. In: *Interpretationen. Gedichte von Paul Celan*, hg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart: 2002. S. 121-132. Hier: S. 122. Im Folgenden zitiert als ‚Wögerbauer 2002‘.

³³⁴ Fußl, Irene: *Geschenke an Aufmerksame Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans*. Tübingen 2008, S. 148. Im Folgenden zitiert als ‚Fußl 2008‘.

³³⁵ Siehe die Notiz in den *Meridian* Entwürfen: „Diskontinuität des Gedichts (kein System - [aber eine Struktur]“. TCA *Meridian*, Ms. 129. 549. F6,3, S. 152.

³³⁶ Der typische *Lallens*-Ausdruck im Gedicht *Tübingen, Jänner* aus dem nächsten Gedichtband *Die Niemandsrose* lässt sich mit der Sprache des entgeisterten Dichters Hölderlin in Zusammenhang bringen. Irene Fußl hat in ihrer Abhandlung *Geschenke an Aufmerksame* den biblischen Hintergrund dieses Gedichts – bspw. in Bezug auf *Jesaja 28* und die *Paulusbriefe* – wiedergegeben und dazu eine semantische Untersuchung durchgeführt, in der die Wiederholungsbewegung mittels des *Lallens*-Ausdrucks (*nur lallen und lallen, immer-, immer-* und die Parenthese *Pallaksch, Pallaksch*) ausführlich dargestellt wird. Vgl. dazu: Fußl 2008, S. 147ff.

³³⁷ Als Beispiel für das immer stockender werdende Sprechen – samt des zerstückelten, geschrumpften Satz- und Wortbaus – kann das Gedicht *Die nachzustotternde Welt* aus dem letzten Gedichtband dienen, der sich in dem Nachlass-Gedichtband *Schneepart* befindet. Dazu sei Jean Firges Explikation dieses Gedichtes angeführt: „Die ungewöhnliche, starke Metapher einer Wunde, die an der Mauer hochleckt, evoziert sowohl die Vorstellung vom 'Wundenlecken' der Überlebenden als auch das Bild einer Zunge, die der grausigen Realität der Mauer nicht gewachsen ist und darüber ins Stottern gerät. Mit der Metapher der ‚nachzustotternden Welt‘ schlägt Celan wieder die Brücke zum ‚Stotterer‘ Hölderlin: Nur im Nachstottern der Welt kann diese von den Lügen, in die sie eingesponnen ist, befreit werden und kann der ‚neue‘, wahre Mensch erscheinen.“ Firges, Jean: „Den Acheron durchquerte ich“. Eine Einführung in die Lyrik Paul Celans: Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie. Stauffenburg 1998, S. 133.

Merkmal von Celans mittlerem und späterem Werks angesehen. Celan hat sie mittels des Ausdrucks „Erosionen“³³⁸ charakterisiert: „[das Gedicht] es weiß um die Erosionen, denen es sich aussetzt“³³⁹. Der ästhetische Sinn lässt sich aus Bollacks Formulierung ableiten:

Den Unwillen, mit dem Celan auf manche Interpretationen des vielzitierten Adornosatzes und auch auf diesen Satz selbst reagierte, versteht man erst, wenn man sich vergegenwärtigt, daß seine Dichtung mit den nazistischen Verbrechen auch die ästhetischen Voraussetzungen für ihre Möglichkeit anprangert.³⁴⁰

Das Hermetische reflektiert die Schwierigkeit, den Sinn der Dichtung zu erfassen, die man deswegen als „Verschlüsselung“ bezeichnet. Dies wird von der Ausführung Florence Pennones in *Paul Celans Übersetzungspoetik* gestützt: „Es weist alle Spuren des parataktischen, stockenden, wenn nicht stotternden Stils von Sprachgitter auf.“³⁴¹ Des Weiteren führt Solomon im Anschluss an Hamburgers Formulierung aus:

Das Verstummen, die Pausen, die Verschiebung üblichen Sinns gehören sowohl zu dem zu Sagenden als auch zur Bemühung, es zu sagen. Hätte Celan die Absicht gehabt, hermetische Gedichte zu schreiben, wäre sein Werk leichter verständlich, weil es von uns nicht verlangen würde, den Sinn darin zu suchen, von dem wir wissen, daß er darin enthalten sein kann. Diese Art von Dichtung fordert eine ganz besondere Aufmerksamkeit und vielleicht einen besonderen Glauben an die Authentizität des Dargestellten.³⁴²

Über den Hermetik-Begriff betont Lemke im Rückblick auf Hugo Friedrichs Auffassung, dass er als Leitbegriff der Moderne gelten kann.³⁴³ Sie hat ferner Celans Formulierung angeführt,

³³⁸ Das Wort - mit seiner Positionierung in der *AW* und einer Verbindung zu Gisele Celan-Lestranges Radierung - bezeichnet den radikalisierten, konzentrierten Charakter von Celans Dichtung. Es entspricht der „zwischen Konkretion und Abstraktion angesiedelte Gestaltung“ von Celans Dichtung und deutet ferner die zum „Anthropomorphen“ ansteigende Tendenz an. Vgl. dazu: *Die Analyse der Atemwende*. In: Handbuch, S. 90-94. Hier: S. 91.

³³⁹ TCA Meridian. Ms. F12,2. 234/615, S. 103.

³⁴⁰ Bollack 1991, S. 322.

³⁴¹ Pennone, Florence: *Paul Celans Übersetzungspoetik*. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik. München 2000, S. 242. Im Folgenden zitiert als ‚Pennone 2007‘.

³⁴² Solomon 1991, S. 220. Siehe zum Zitat im Zitat: Hamburger, Michael: Einleitung zum Band ‚Paul Celan: Poems‘. New York 1980.

³⁴³ Sie hat angegeben, dass „der Begriff der Hermetik [...] als Schlüsselbegriff der Moderne“ gilt. Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 411. Vgl. dazu außerdem: „Versucht man die Vielfalt der Beiträge zu Celans Dichtung in den letzten dreißig Jahren thematisch zu bündeln, so zeigt sich die Frage nach dem Wechselspiel von Hermetik und Engagement als eines der zentralen Anliegen der Forschung. Seit der Begriff der Hermetik Ende der fünfziger Jahre von Hugo Friedrich in Anknüpfung an die romantische Tradition als Leitbegriff der Moderne ausgerufen wurde, streitet sich die Celan-Forschung unter verschiedenen Vorzeichen über Anwendbarkeit und Tragfähigkeit dieses Konzeptes für die Dichtung Celans.“ Ebd., S. 410.

dass die Frage „inwieweit diese Finsternis weniger sprachliches Modernitätsmerkmal als vielmehr schmerzlicher Ausdruck der geschichtlichen Ereignisse“³⁴⁴ sei. Darauf bezogen weist Lemke – im Anschluss an Bernd Witte – darauf hin, dass die Hermetik von Celans Dichtung durch die Dunkelheit der jüngsten Geschichte verursacht wurde.³⁴⁵

Es ist bedeutsam, dass Solomon ausdrücklich darauf hinweist, dass dies auf den Realitätsbezug des Werks zurückgeführt werden muss: Das Maß an Realität in seiner Dichtung ist viel größer, als es das Elliptische, Un-Ausgesprochene in ihr vermuten lässt. Die Dichtung des sonst so diskreten und mit Geständnis geizenden Verfassers ist voller Anspielungen auf sein Privatleben, aber auch auf die Geschichte, auf Ereignisse, die mit maximaler Intensität gelebt wurden.³⁴⁶ So entsteht die der „Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit“³⁴⁷ in der Dichtung mittels des Zwangs, die Gedächtnis-Schwere der Schoah-Leidenserfahrung in seinem Leser hervorzubringen.

Die Erosionen als Formulierungsprinzip präsentieren einen starken Kontrast zum Sprachschema von Benn, Zweig, Brecht oder Levis und Sachs (obwohl die – durch die Kriegs-Erfahrung ausgelöste – Dunkelheit sich inhaltlich auch im Werk der letzten beiden Autoren zeigt). Dieser Aphasie auslösenden Ton- und Stilabwechslung gehört Celans Gestuswechsel an; er hängt mit dem Postulat jenes ‚neuen‘ Sprechens zusammen. Es steht darauf verweisend im Handbuch, dass es „das Schweigen hörbar und sichtbar macht und den Stimmen der Toten in einer neuen Sprachwirklichkeit Erscheinung und Präsenz ermöglicht“³⁴⁸.

Die von Pajević erwähnte Verbindung zwischen der Nennung oder Thematisierung des Schweigens³⁴⁹ und dem „Verschlagen des Atems“³⁵⁰ sei als die nicht-*werkimmanente* Dimension bzw. in Hinsicht auf das Giftgas Zyklon B für die Juden-Ermordung zu begreifen. Lemke erklärt in Rückschau auf Gellhaus‘ Forschung, dass sich erst infolgedessen die Erosion auf der semantischen Ebene der Sprache ergab:

So ist beispielsweise Gellhaus‘ Hinweis, mit dem Begriff des Atemkristalls aus dem Gedicht Weggebeizt liege nicht allein eine „Metapher für die Dichtung als kristallisierter Atem“ vor, sondern auch ein Verweis auf „[d]ie Chemikalie, mit der in den

³⁴⁴ Ebd., S. 411.

³⁴⁵ Vgl. dazu: ebd., S. 412.

³⁴⁶ Vgl. dazu: ebd.

³⁴⁷ Meridian, GW III, S. 195.

³⁴⁸ Handbuch, S. 77.

³⁴⁹ Vgl. dazu außerdem zu den verschiedenen Formen des Schweigens und die dadurch eröffnete Möglichkeit, Sprache zum Zeugnis für die Geschichte werden zu lassen: Pajević 2000, S. 149f.

³⁵⁰ Pajević 2000, S. 160. Jedoch ist das Schweigen und Abbrechen in Celans Dichtung auf mehreren Interpretationsebenen erlaubt. Vgl. dazu: Bollack, Jean: ‚Eden‘ nach Szondi. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988). S. 81-105. Hier: S. 91. Im Folgenden zitiert als ‚Bollack 1998‘.

Vernichtungslagern der Tod bewerkstelligt wurde, [...] Zyklon B“, durchaus denkbar.³⁵¹

Die – nach Goebbels demagogischen Reden entstandenen – „Finsternisse“ beziehen sich desgleichen auf die Schmerzen, den Tod und das Trauma der Kriege.³⁵² Hier dient Celans eigene Aufzeichnung als Beleg:

Die Dunkelheit des Gedichts = die Dunkelheit des Todes. Die Menschen = die Sterblichen. Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenkt bleibende, zum Menschlichsten am Menschen. Das Menschliche ist aber nicht, das haben wir inzwischen ausgiebig erfahren, das Hauptmerkmal der Humanisten. Die Humanisten sind diejenigen, die über den konkreten Menschen hinweg in das Unverbindliche der Menschheit blicken.³⁵³

Darauf bezogen hat Allemann im *Nachwort zu Paul Celan, Ausgewählte Gedichte* das Symbiose-Phänomen von Leben und Tod in Celans Poetik als eine der Voraussetzungen seiner Dichtung herausgestellt.³⁵⁴

In diesem Zusammenhang ist verständlich, dass Celans poetologischer Horizont weit von Benns entfernt ist. In den Meridian-Entwürfen findet man Celans Ablehnung gegenüber Benn in zwei Punkten, die beide dem platonischen Paradigma verhaftet sind: *Heuristik* und *Artistik* („heute: eine gewisse Kunstlosigkeit (im Gegensatz zur Bennschen Artistik)“³⁵⁵ zweitens lässt sich die nächste Notiz ebenso als Einwand zu Benns Dichtungstheorie verstehen: „Lyrik ist keine Heuristik mehr“³⁵⁶). Denn der durch die Heuristik wiederzugebende prophetische Einblick befindet sich – so wie die Artistik – in jenem platonischen Erkenntnis-Paradigma und kann sich nicht klar davon trennen. Mit dem „Gegensatz zur Bennschen Artistik“ ist möglicherweise die *Kreatürlichkeit* gemeint, die sich sowohl als Methode ergibt, auf die Wirklichkeit, insbesondere die Shoah, Bezug zu nehmen als auch zur Überwindung des herkömmlichen Ästhetischen – als Methodik und Vorgabe der Literatur – beigetragen hat. Gellhaus deutet diese

³⁵¹ Lemke, Anja: Dichtung als Zäsur - Zum Zusammenhang von Sprache, Tod und Dichtung in Celans Bühnenspreche und Heideggers Hölderlin- Deutung. In: Dies.: „In die Höhe fallen“. Festschrift für Ulrich Wergin, hg von Anja Lemke und Martin Schierbaum. Würzburg 2000, S. 233-255. Hier: S. 462. Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 319f.

³⁵² Die von Shestov zitierte Formulierung von Pascal lautet: „Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!“ Meridian, GW III, S. 195. Vgl. dazu: „...hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede.“ Bremer Rede, GW III, S. 186.

³⁵³ TCA Meridian, F19,4 [F1/9,1]

³⁵⁴ Vgl. dazu: „Die Symbiose von Leben und Tod bleibt eine der großen Voraussetzungen der Dichtung Celans“. Celan und Allemann 1979, S. 158.

³⁵⁵ TCA Meridian, F6,4. 550, S. 152.

³⁵⁶ Ebd., F6,5. 551.

Überwindung als einen Prozess, der sich in Celans Schreiben durchgesetzt hat, und meint: „Dieser Prozeß ist keine nur unwillkürliche und unbewußte Bewegung, sondern reflektiert“³⁵⁷.

Es lässt sich daraus zeigen, dass der aus der irrläufigen Wirklichkeitssituation verursachte Zustand der „Depoetisierung des Poetischen“³⁵⁸ das Absurde fordert, die Dunkelheit und das Verstummen in der poetischen Sprache zu gestalten. Thomas Sparrs Untersuchung *Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan* bringt eine grobe Einsicht über die Charakterisierung des Metaphorischen in der modernen Zeit: „Die Metapher gewinnt für die moderne Lyrik in dem Maße an Bedeutung, als sie an Selbstverständlichkeit verliert; sie wird zum Organon der Selbstreflexion über das eigene poetische Schaffen“³⁵⁹. Die poetische Gestaltung mit einer derartigen Metaphorik ist ohnehin „keine Kodifizierung, keine Systematisierung“³⁶⁰, wie Celan angegeben hat. Die gravierende Dunkelheit spiegelt sich – als Eigengesetzlichkeit in Celans Poetik – wider.

Die aufschlussreichen Bezüge auf das *Alte Testament* sowie auch auf die primitive Mythologie in Celans Dichtung werden von einigen Celan-Forschern – mit Hinblick auf die unübersehbare Verbindung zwischen dem Historischen und dem Biologischen – beachtet. Der Grund einer derartigen Darbietung lässt sich vor allem mittels des primitiven, nicht-abgetrennt-Zustands zwischen dem *Ich* und der *Welt* aus der Mythologie wiedergeben. Wie Karl Hölz in seiner Untersuchung *Destruktion und Konstruktion* erklärt hat, hilft die „mythische Unmittelbarkeit“³⁶¹ in der primitiven, mythologischen Sprache dabei, das dualistische, mimetische Schema zu überwinden.

Im Folgenden wird auf die Sinnbedeutung der Übertragung der unzählbaren metaphorischen Momente eingegangen. Im Werk *Paul Celan: Eine Biographie* hat Felstiner in seinen Gedichtinterpretationen bei der Entfaltung der – aus der Bibel und der Mythologie in Celans Dichtung übertragenen – metaphorischen Bilder „in seiner prägnanten Kürze mit fast bibelartigem Ton“³⁶², der von dem Mythos und der Tradition, dem Guten und dem Bösen, der Sünde und der Bestrafung handelt³⁶³, erklärt, dass dieser Prozess nicht im Einverständnis mit der Religion,

³⁵⁷ Gellhaus 1995b, S. 56.

³⁵⁸ Buck 1993, S. 114.

³⁵⁹ Sparr, Thomas: *Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan, S. 176-188. Hier: S. 176. Im Folgenden zitiert als ‚Sparr 1997‘.

³⁶⁰ TCA Meridian, Ms. F101, 172, S. 95.

³⁶¹ Hölz 1980, S. 160.

³⁶² Handbuch, S. 94.

³⁶³ Beispielgebend dafür ist die Analyse des Gedichts *Die Winzer*, S. 120-128. Außerdem sei die Analyse des Gedichts *Psalm* erwähnt, woraus Felstiner wie folgt geschlossen hat: „Mit dem Gesang ‚über, o über/ dem Dorn‘ endet das Gedicht eloquent und gebrochen, wie die ‚Chöre, damals, die / Psalmen‘ in Engführung. Celan wird am meisten Jude, wenn er mit dem jüdischen Glauben ringt, am meisten Lyriker, wenn er ‚über / dem Dorn‘ singt.“ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 113.

sondern unter einem skeptischen, beinahe nihilistischen, individuellen Aspekt steht, weil er an den humanen Grenzen des Holocaust entstanden ist. Die metaphorischen Bilder aus dem *Alten Testament* wurden in den aktualisierten jüdischen Umstand versetzt, der der Finsternis des jüdischen Schmerzes und des Todes gedenkt; so gehen die ‚Vergeschichtlichung‘ und die Vergewärtigung des jüdischen Volks in der Dichtung in einer Einheit auf. Das *Handbuch* hat darauf hingewiesen, dass der Offenbarungs-Charakter in Celans Dichtung in Anlehnung an das jüdische Exil im 2. Buch Mose zu lesen ist, aber in seiner eignen Exil- und Sprachproblematik wiedergegeben wurde.³⁶⁴

Wie bereits Goebbels Beispiel anführt, zeigt die Klarheit bzw. das Pathos der Sprache sich ebenfalls in dem Shoah-Prätext als eindeutige Gegenseite der Verschlüsselung, der Erosionen, der Tonalität des Stammelns und Stotterns, nämlich als die Juden-Opfer in die Dunkelheit sanken oder in den Luftgräbern aufgingen.³⁶⁵ Darüber hinaus befinden sich in Celans Gedichten – auch semantische – Gegenüberstellungen zum Substantiv *Dunkelheit*; es sind nicht nur Licht und Sonne sondern auch Pathos, Vernunft sowie auch die Augen (vor denen die konkrete Leidenerfahrung geschehen ist; oder: die Augen der Toten) vorhanden. Die zahlreichen Sonne- und Lichtmetaphern als auch das am häufigsten, als Zahlensymbolik auftauchende, *Aug(e)* lassen sich in Celans Dichtung vor dem Auschwitz-Hintergrund entfalten: so etwa im Titel des Zyklus *Lichtzwang*, in dem es oft in Anspielung auf die „schwarze Sonne“³⁶⁶ vorhanden ist.

Gellhaus hat auf *Das Amosbuch* und besonders auf die Fokussierung der prophetischen Funktion des Amos hin eine Verbindung zu Celans Gedicht *Fadensonnen* herausgearbeitet, um die Sinndeutung des Celanschen „Maulbeerbaums“ zu erklären und zudem zu deuten, wie der Holocaust als Prätext in Celans Dichtung dargestellt ist.³⁶⁷ Zudem deutet Gellhaus in einem anderen Aufsatz auf die metaphorischen Bilder aus dem *Alten Testament* hin und erklärt, dass sich Celan „in der Entstehungsphase des Gedichts nicht nur mit Nelly Sachs in einem Gespräch über die jüdisch-theologische Denktradition“³⁶⁸ befindet, sondern die beiden auch eine gemeinsame Shoah-Erfahrung und ähnliche Schreibmotive haben.³⁶⁹ Ihr Unterschied liegt in der Auseinandersetzungstiefe, mit der man sich in der Dichtung mit dem Denken beschäftigen will. Wie Felstiner gezeigt hat, sind die Gemüdstiefe und die politischen Forderungen in Sachs‘ Dichtung

³⁶⁴ Vgl. dazu: Handbuch, S. 94.

³⁶⁵ Vgl. dazu Bucks Hinweis auf die Stil-Wechsel in Celans Werk: Buck 1993, S. 113f.

³⁶⁶ Dies ist auch in Celans Mandelstam-Übersetzung zu finden.

³⁶⁷ Vgl. dazu: Gellhaus 1995. Über den Vergleich Ich-Maulbeerbaum: S. 339; über die prophetische Redensart des Amos: S. 370.

³⁶⁸ Gellhaus und Herrmann 2010, S. 27.

³⁶⁹ Hinsichtlich des Schreibens unter dem Shoah-Aspekt steht der Name von Celan zusammen mit Primo Levi und Nelly Sachs. Vgl. dazu: Handbuch, S. 362.

– die ebenso aus der Shoah-Dunkelheit entstanden sind – im Vergleich zu Celans viel zugänglicher und annehmbarer für eine christliche Gesellschaft. Celan ist diesbezüglich hartnäckig: „Wie in *Tenebrae* will Celan nicht die Ablösung des Alten Testaments durch das Neue hinnehmen.“³⁷⁰ So ringt Celan in der erweckten und vergeschichtlichten „Dunkelheit des Gedichts“³⁷¹, wie Felstiner es formuliert hat, mit dem jüdischen Glauben und wird daher „jüdisch“.

Das poetologische Erzählen – als dessen theoretische Grundlage – ist in Celans Prosa-Texten und Reden u. a. in *Gespräch im Gebirg*, *Bremer Rede* und der *Meridian-Rede* unverhüllt zu erkennen. In der Tübinger Ausgabe *Der Meridian Endfassung – Entwürfe – Materialien* gibt es unzählige Ausdrücke, die im Umfeld der Dunkelheit, Opazität, Diskontinuität und Verschlüsselung stehen.³⁷² Diese Eigengesetzlichkeiten stellen sich zugleich als ein durchgedrungenes Struktur-Prinzip dar, das die Holocaust Umstände wiedergibt und sich dort entfaltet.

Mit Rücksicht darauf positioniert sich Celans Mutter-Mördersprache-Dilemma in den Vordergrund, da sich eine beinah-immanente Dunkelheit in Celans dichterischer Sprache absehen lässt. Günter Figal hat am Anfang seiner Forschungsarbeit *Gibt es hermetische Gedichte?* die gängige Ansicht der Hermetik des Kunstwerks so dargestellt, dass sie entweder aus der Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks herrührt oder aus der Thematisierung des Werks.³⁷³ Laut Figal ist die Frage immer noch offen, ob es überhaupt ein hermetisches Gedicht gibt.³⁷⁴ Sein Argument lautet wie folgt: „Ihre Offenheit versteht man, indem man ihren immanenten Bezügen folgt, und so kann man von einer Interpretation dieser Gedichte erwarten, daß sie die Klärung einzelner Aspekte der Intention auf die Sprache unterstellt, die sich an ihnen selbst zeigt.“³⁷⁵ Er hat seinen Aufsatz so abgeschlossen: „Immerhin aber ist wohl deutlich geworden, daß man die Gedichte Celans nicht in Anspruch nehmen kann, um eine positive Antwort auf die genannte Frage zu begründen.“³⁷⁶

Es ist festzustellen, dass das Stotter-Schema in Celans Dichtung das Imitieren der Prosodie des

³⁷⁰ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 223.

³⁷¹ Vgl. dazu: „Erlauben Sie mir, an dieser Stelle unvermittelt – aber hat sich hier nicht jäh etwas aufgetan? –, erlauben Sie mir, hier ein Wort von Pascal zu zitieren, ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe: ‚Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession!‘ – Das ist, glaube ich, wenn nicht die *congénitale*, so doch wohl die der Dichtung um einer Begegnung willen aus einer – vielleicht selbstentworfenen – Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit.“ Meridian, GW III, S. 195.

³⁷² Sie befinden sich besonders in dem Abschnitt Dunkelheit und Opazität des Gedichtes. In: TCA Meridian. Dunkelheit, *Die kongenitale Dunkelheit des Gedichts*, S.84-95. Das Gedicht: *Opazität des Gedichtes*, S.96-107. Diskontinuität, S. 46.

³⁷³ Vgl. dazu: Figal, Günter: Gibt es hermetische Gedichte? In: Celan, Paul: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr und Roland Reuß. Würzburg 1991, S. 301–310. Hier: S. 301f. Im Folgenden zitiert als ‚Figal 1991‘.

³⁷⁴ Vgl. dazu: „Als Abbilder ihres freien Weges in der Sprache - des Gesprächs - sind diese Gedichte nicht hermetisch, sondern das Gegenteil davon: Sie sind offen.“ Figal 1991, S. 309f.

³⁷⁵ Ebd., S. 309f.

³⁷⁶ Ebd., S. 310.

„Mauscheldeutsch“ ist.³⁷⁷ Da von den „Trödeljuden“ gesprochen wurde, klang es in der Mündlichkeit von Celans Text (der Wortschatz und der Rhythmus des Mauscheldeutchs) mit, obwohl der Kern von Celans deutsch-kultureller Herkunft nicht nur von daher zu begreifen ist. Das Schema verweist – wenn man den Ausdruck von Deleuze und Guattari aus deren Auslegung zu Kafka nimmt – auf das Charakteristikum der Deterritorialisierung im Literarischen (das Literarische bedeutet in der heutigen Zeit mehr und mehr: verschriftliche Literatur), wodurch sich der Entfremdungs-Zustand der Sprache widerspiegelt.³⁷⁸ Patrice Djoufack hat in seiner Abhandlung den kulturellen Hintergrund Celans – mit Rückblick auf Bucks These – so ausgelegt:

Die deutsche Sprache ist für Paul Celan in seinem Geburtsland eine Kultursprache, die von ihren lebendigen Quellen abgeschnitten ist. Zum anderen unterstreicht er in einem und demselben Atemzug die Unmöglichkeit eines Rückzugs in dieses Land, als Unmöglichkeit, sich dort daheim und verwurzelt zu fühlen. Die Bukowina, so Celan, ist „nun der Geschichtslosigkeit“ anheimgefallen.³⁷⁹

Folglich ist zu schließen, dass Kafkas und Celans schriftliches Deutsch eine *Schriftsprache* – im Sinne von Fritz Mauthners Begriffsbestimmung – ist, die nur auf dem Papier existiert. Deleuze und Guattari haben Kafkas „verfinsterte“ Formulierungen, die das absolute Verhältnis zwischen ihm und seinem Deutsch ausdrücken, als „d[ie] Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, d[ie] Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, und d[ie] Unmöglichkeit anders zu schreiben“³⁸⁰ charakterisiert. Dies lässt sich auch auf Celan übertragen.

Den Gestuswandel in der Hermetik sollte man, wie Witte angegeben hat, im Zusammenhang mit der Erfahrung des Nationalsozialismus und des Kriegs begreifen: „nicht nur weil es sich dem Verständnis des Lesers widersetzt, sondern vor allem, weil es die Dunkelheit der Geschichte im Gedächtnis behält.“³⁸¹ Erst von diesem Ausgangspunkt aus ist nachzuvollziehen, dass Celans hermetisches Prinzip – als sogenannte Verschlüsselung – jenseits der klassischen Lyrik zu begreifen ist und sich dementsprechend als eine poetologische Konsequenz erfassen lässt. Durch den Zugang dieses Prinzips sind verschiedene Schichten der Sprache analysierbar. Die sprachliche Wirkpotenz zeigt sich in der Ausführung dieser Entfaltung. Bei Celans Dichtung

³⁷⁷ Die deutlichen Hinweise auf das *Mauscheldeutsch* sind in Celans Prosa *Gespräch im Gebirg* am augenfälligsten erfassbar.

³⁷⁸ Vgl. dazu: „Deleuze 1976“, S. 24.

³⁷⁹ Djoufack, Patrice: Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung: zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan. Göttingen 2010, S. 334. Im Folgenden zitiert als „Djoufack 2010“.

³⁸⁰ Kafka, Franz: Briefe 1902- 1924. Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1958, S. 91.

³⁸¹ Witte, Bernd: Der zyklische Charakter der Niemandsrose von Paul Celan. In: *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*, hg. von Amy D. Colin. Berlin 1987, S. 72-86. Hier: S. 72f. Im Folgenden zitiert als „Witte 1987“.

sollte man wahrnehmen, dass das dualistische Ordnungsschema von Sprache und Welt nicht als das Einzige dominiert. Darauf referierend hat Solomon in seiner Forschung die „Dunkelheit“ Celans in dessen Dichtung wie folgt dargestellt:

Zwar bedient sich der Dichter einer kryptischen, nicht gegenstandsbezogenen Sprache, zwingt in diese Sprache jedoch eine Vielzahl von Bedeutungen, sowohl autobiographischer als auch ontologischer Natur. Immer häufiger tauchen in der Sprachlandschaft Fremdwörter auf – hebräische, jiddische, russische, englische. Die semantische Aufladung steht im umgekehrten Verhältnis zur Häufigkeit der Wörter und der Lapidarität der Verse.³⁸²

Für den metaphysischen Ursprung des Schemas, in dessen Aufführung sich die Dunkelheit (oder mit anderen Worten: die Verschlüsselung – samt der „Mehrdeutigkeit“ oder der „Undeutlichkeit“ – generalisiert hat, hat Birus in seiner Abhandlung *Celan – wörtlich* Folgendes zum Ausdruck gebracht:

Während Aristoteles (und eine an ihn anschließende mehr als zweitausendjährige Tradition) die „Metapher“ als die bloße – auf einem Vergleich beruhende – Substitution eines Worts durch ein anderes, nun in uneigentlicher Bedeutung gebrauchtes Wort begriffen habe (daher das abwertende Label „Substitutions-“, oder „Vergleichstheorie“) die lediglich ornamentalen Zwecken diene, sei diese traditionell behauptete paradigmatische Spannung zwischen „eigentlicher“ usuellem Bedeutung und „uneigentlicher“ ad-hoc-Bedeutung des metaphorisch verwendeten Ausdrucks in Wahrheit als eine syntagmatische „Interaktion“ zwischen dem metaphorischen Ausdruck („focus“) und seinem Kontext („frame“) zu interpretieren: „Wort und Kontext machen zusammen die Metapher“ — mit der expliziten Konsequenz, daß sich so der Umfang einer Metapher potentiell auf den ganzen Text erweitert und daß überhaupt jede „widersprüchliche Prädikation“, ja generell jedes „Wort in einem konterdeterminierenden Kontext“ als Metapher anzusehen ist.³⁸³

Es stellt sich folglich so dar, dass Celans Bemühung davon handelt, sich des Ausdrucks-Horizonts jenes Schemas zu entziehen. Die Gegenüberstellung der Dichtungs-Typen von Engels, dass sie nach Aristoteles entweder Erzählung oder Dialog seien, weist deutlich auf die gleiche

³⁸² Michael Hamburgers Einleitung zum Band Paul Celan: Poems. New York 1980; siehe Solomon, Petre: Dichtung als Schicksal, in: Paul Celan, „Atemwende“, S. 223.

³⁸³ Birus, Hendrik: Celan — wörtlich. In: Paul Celan, „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr, Würzburg 1991, S. 125-166. Hier: S. 128. Im Folgenden zitiert als ‚Birus 1991‘.

Richtung hin. Denn seiner Meinung nach zeigt die Erzählart jenes „eindimensionale Verhältnis“, welches dementsprechend im Horizont des alten dualistischen Sprachsystems bestand.³⁸⁴ Die moderne, semiotische Perspektive lässt sich laut Kristevas Werk herauskristallisieren, sodass sich mit der Komplexität von Celans Metaphorik auseinanderzusetzen wäre. Kristevas hat in ihrem Werk *Die Revolution der poetischen Sprache* angegeben, dass der heterogene Charakter – mittels seiner alternativen Möglichkeit – mit der Sinnggebung der poetischen Sprache kausal verschlungen ist.³⁸⁵ Die verschiedenen ‚Schichten‘ der poetischen Sprache werden durch die Wirkung der Heterogenität und besonders durch das Metaphorische – nicht aber das Metonymische – angegeben.

Die von Szondi genannten Folgen zeigen Parallelen zur Forschung Kristevas auf, die ebenso unter besonderer Berücksichtigung der Zeichentheorie zu verstehen sind: Das Gedicht als Sprachgewebe, im Spannungsfeld von signifié und signifiant, Sinn und Laut stehend und von deren jeweiligem Verhältnis geprägt, konkretisiert die Gedankenassoziation nicht so sehr diskursiv im Nacheinander der Satzaussage, als vielmehr in dem vom Sprachmaterial bereitgestellten Ineinander – in Roman Jakobsons Terminologie: nicht metonymisch, sondern metaphorisch. In der phonologischen Übereinstimmung der Wortenden hat diese Äquivalenz nur ihre äußerlichste Erscheinungsweise.³⁸⁶ Hieran ist festzustellen, dass die einschränkenden Grundelemente der Sprache bzw. der Grammatik und der metonymischen Regeln, mit der sie in der herkömmlichen, epistemisch-dualistischen Auffassungen verbunden sind, durch die Einsetzung der Metaphorik – mittels der Heterogenität der Sprache – zerlegt werden könnten und die Möglichkeit und Spannweite der Sagbarkeit präsentiert werden könnten. Anders gesagt: In der Metaphorik ist die Performanz der Sprache tätig, die die Möglichkeit der Freisetzung der Sprache bewahrt und sie – durch eine anti-dualistische, d. h. dialogische Ordnung – in die Dichtung einordnet. Denn die Möglichkeit der Metaphorik realisiert sich vornehmlich in der poetischen Sprache.

Trotz Celans verschiedener metaphorischer Entwicklungsphasen, die nach Zeitabschnitten einzustufen sind, ist die zunehmende Zuneigung zum Lallenden, Paradoxen bzw. die ‚Unzugänglichkeit‘ nicht zu verkennen. Die Äußerung „Die Diktion wird auffälligerweise zusehends vor-

³⁸⁴ Vgl. dazu: „Es wäre falsch, den Totalitätsanspruch des Gedichts als eine – mehr oder minder lückenlose – Zusammenschau zu sehen“. TCA Meridian, S. 125.

³⁸⁵ Vgl. dazu: Kristeva, Julia: Das Heterogene. In: Dies.: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M. 1980, S. 171-192.

³⁸⁶ Vgl. dazu: Szondi 1978, S. 369.

sichtiger.“ in Klaus Müller-Richters Untersuchung rückt den Versuchscharakter der Celan-Metaphorik in den Mittelpunkt.³⁸⁷ – Es handelt sich um den Versuch, die Disjunktion der metonymischen Bilder in ihrer Metaphorik zu präsentieren. Die darauf bezogene Poetik ist bei Celans Darstellung zu Mandelstams Dichtung zu bemerken: „Ihre Bilder widerstehen dem Begriff der Metapher und des Emblems; sie haben phänomenalen Charakter.“³⁸⁸ Durch Aufruf des phänomenalen Charakters fordert Celan auf, die Dichtung aus dem Bereich der Metapher zu entlassen: „das Bild ist [hier] nicht Metapher, diese Dichtung ist keine Emblematis [keine Stimmungspoesie]; das Bild hat phänomenalen Charakter – es erscheint: die Vision“³⁸⁹. Hierbei geht es um die Auflösung der klaren Grenzen des Metaphorischen, wobei der Ausgangspunkt in Kristevas Zeichentheorie an dem „instinctual moment“ der Sprache zu finden ist. Laut Kristeva vertritt das Wort bloß das textuelle Zeichen an sich und ist nicht mit dem Äußerungskontext verbunden; daher hat das Wort – im Vergleich zu seiner kontextverbundenen Äußerung – eine nähere Beziehung zu dem „instinctual moment“³⁹⁰. Somit ist nachvollziehbar, dass der semiotische Zustand eine bevorzugtere Beschaffenheit als der symbolische Zustand hat. Das Hervorheben des phänomenalen Charakters in Dichtungs-Bildern lässt sich ebenfalls auf jenes Moment zurückführen, aus dem sich die Performanz der Sprache – ohne Zusammentreffen mit der Dialogizität vom nicht-Fixierbaren und von Fixierungsprozessen in der Wortbedeutungs-Konstituierung – generiert.

Das Versagen der klaren Trennung zwischen *Nein* und *Ja* ist als Wirkung jenes phänomenalen Charakters in Celans Poetik zu erkennen. Die harschen und unangemessenen Vorwürfe³⁹¹ an Celans Dichtung – dass sie formalistisch sei, sich dem Verstehen verweigere, von der umgebenden Realität absehe und sich als ein Produkt der „*Wortkünste bzw. -kunststücke*“³⁹², des „*Phantasierens*“³⁹³ erweise – wären daraus ableitbar, dass die von Celan verstandene Gegenseite zu jener Scheidung zwischen dem *Nein* und dem *Ja* – bezüglich Celans Gedichte *Sprich auch du* – nicht allgemeinverständlich zu begreifen ist. Allemann hat in dem Nachwort von

³⁸⁷ Vgl. dazu: Müller-Richter, Klaus und Larcati, Arturo: Metapher und Geschichte: die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1965). Wien 2007, S. 88f. Zitation S. 89.

³⁸⁸ TCA Meridian, S. 215.

³⁸⁹ TCA Meridian, S. 87. Vgl. dazu: „[Der Ort] wo die Bilder phänomenalen Charakter haben: [aber] als Gesehenes, als Angesprochenes – als Zeugen eines einmaligen Daseins.“ Ebd., S.117.

³⁹⁰ Kristeva, Julia: Das Semiotische und das Symbolische. In: Dies.: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. M. 1980, S. 32-113. Vgl. dazu Kristeva, Julia: Word, Dialogue and Novel. In: Dies.: Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, hg. von Leon S. Roudiez. New York 1980.

³⁹¹ Vgl. dazu: Wögerbauer 2002, S. 123.

³⁹² Vgl. dazu: „Doppelzüngigkeit – ja, das gibt es, auch in diversen zeitgenössischen Wortkünsten bzw. -kunststücken, zumal in solchen, die sich, in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum, genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen.“ Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1961). GW III, S. 175.

³⁹³ Reuter, Stephanie: Theologische Ansätze bzw. Motive und stilistische Mittel in den Gedichten „Psalm“ und „Tenebrae“ von Paul Celan. Hamburg 2015, S. 5.

Ausgewählte Gedichte beim Hinterfragen dieses Sachverhaltes dargestellt, dass Celans Dichtung beabsichtigt, „mitten durch die Nicht Scheidung von Ja und Nein ihre eigene Entschiedenheit“³⁹⁴ aufzubauen. Allemann stellt dazu die Überzeugung des anti-Platonischen Schemas wie folgt dar: „Wer die Wahrheit zu besitzen wähnt, kann sich zu Ja und Nein entscheiden. Wer sie als Ziel einer unablässigen Suche begreift, muß Ja und Nein mischen, und dies auf die Gefahr hin, daß sein Sprechen dem an den Aussagesatz und den schlichten lyrischen Ausdruck gewöhnten Ohr wie Trug klingt.“³⁹⁵ Demzufolge behauptet Allemann: „Paradoxes Sprechen ist eine Art von *ultima ratio*: es erschöpft die Möglichkeiten und Spannweiten des überhaupt Sagbaren bis an die letzten Grenzen“³⁹⁶ und bezeichnet Celans Dichtung – auf Kafka rekurrierend – als „Expedition nach der Wahrheit“³⁹⁷.

Die aus den Meridian-Entwürfen angedeutete Ausrichtung von Celans Schreiben, die als roter Faden von Celans poetologischer Ansicht aufzufassen ist, zeigt exakt das Gegenteil derartiger Unzugänglichkeit- oder Undeutlichkeits-Vorwürfe: „Und daneben gibt es eben, an jeder lyrischen Straßenecke, das Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial.“³⁹⁸ Im *Celan-Handbuch* und auch in Felstiners Werk befindet sich eine Dokumentation über die un-rechten Vorwürfe des Formalismus oder der Expressivität von Celans Dichtung, die beim Dichtungs-Entziffern – bezüglich der ästhetischen Wahrnehmung von Celans Schreiben – die Heuristik als zentral aufgefasst hat. Solche Kritiken wurden übrigens oft mit einem anderen, kampagnenhaften Plagiatsvorwurf gegen Celan vorgetragen – nämlich die gehässige Goll-Affäre. Wenn man Pascals Satz, den Celan in der Meridian-Rede nach Shestov angeführt hat, als Zeugnis von Celans hermetischer-, Opazitäts-Poetik³⁹⁹ vorlegt, sollte man auf den wirklichkeitsbezüglichen Aspekt – die „tausend Finsternisse todbringender Rede“⁴⁰⁰ (Goebbels Rede) – achten, deren Gräuel als historische Wirklichkeit samt ihrer enthaltenden Abgeschlossenheit und inhaltlichen Klarheit eingetreten sind. Dabei wurden der fließende Stil und die – zu Pathos oder Erhabenheit bestimmte – leidenschaftliche Tonalität, als ästhetische Merkmale ausgegeben. Goebbels Rede gehört gewiss – laut Engels Dichtungs-Typ-Differenzen – der Erzählart an und gibt dementsprechend die Totalitäts-Sprachauffassung wieder. Hierzu sei überdies zu beachten,

³⁹⁴ Vgl. dazu: „Wie kann eine Dichtung vor dieser Frage bestehen, wenn sie sich selbst so offen zur paradoxalen Sprechweise bekennt? Sie kann es tatsächlich nur, indem sie sich mitten durch die Nicht Scheidung von Ja und Nein ihre eigene Entschiedenheit aufbaut.“ Celan und Allemann 1979, S. 157.

³⁹⁵ Ebd., S. 157.

³⁹⁶ Ebd., S. 156.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Celans Brief an Hans Bender (18.5.1960). In: GW III, S.177. Vgl. dazu: Birus 1991, S. 159f.

³⁹⁹ Vgl. dazu: „Hermetisch ist diese Sprache jedoch nicht wegen ihrer ursprünglichen Abgeschlossenheit, sondern wegen ihrer Eigengesetzlichkeit – nicht Selbstgenügsamkeit.“ Bollack 1991, S. 319.

⁴⁰⁰ Vgl. dazu in der Bremer Rede: „Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch fürchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede.“ GW III, S. 185f.

dass dies erst nach dem Krieg – das heißt, im Nachhinein – als politische Verstümmelung, als gemeingefährliche Hetzerei, als die Verrohung der Sitten bezeichnet wurde.

Die Entzweiung des Totalitäts-Schemas sollte als Anhaltspunkt genommen werden, sodass man auf den gestischen Paradigmenwechsel vom Pathos zu den Wortresten eingehen kann. Dabei wird die Wirkungspotenz der Sprache – bezüglich der zu schaffenden *Sagbarkeit* als das zu erstrebende Ziel der Literatur – hervorgehoben. Wie bereits im vorhergehenden Abschnitt herausgestellt wurde, geht es um die Bemühung, jene – aus dem platonisch epistemischen Dualismus abgeleitete – Klarheit in der Sprache; darum, den ihr zugewiesenen, inhärenten Endzustand zu überwinden, obwohl der todbringende Finsternis-Kontext andeutet, dass es zugleich einen poetologischen Anspruch von Celans Schreibreflektion geben muss, der die moralisch-ethische Ebene anbetrifft.⁴⁰¹ Allerdings liegt der Grund dieser Forderung zur Überwindung des eindimensionalen Verhältnisses zwischen *Wort* und *Ding* und der Totalitäts-Sprachauffassung bereits im *gag*-Gestus der Sprache. Dies ist bei dem Sich-Entziehenden, dem Ausgesetzt-Sein, dem Verstummen und der Antwortlosigkeit erkennbar, die Agamben durch die *gag*-Definition für eine endgültige „Erscheinungsform der Sprache“⁴⁰² angibt. Aus der Perspektive der Performanz – dies veranschaulicht besonderes der *gag*-Begriff – ist Schreiben sinngemäß eine Handlung; so wäre ein Gedicht als ein „Handwerk“ zu betrachten: „Es wird, im Umkreis [Dunstkreis der Dichtung] , [u. Hände...] viel von Handwerk gesprochen. Handwerk, das gibt es, gewiß; als Voraussetzung.“⁴⁰³

Das von den Sprachphilosophen formulierte *Arbitraritäts*-Prinzip trägt ansatzweise und vorwiegend dazu bei, jenes aus der dualistischen Grundannahme aufgebaute Sprachsystem aufzulösen. Bei der Bezeichnung *Intersubjektivität* in der Philosophie als auch in der Phänomenologie, lässt sich das Kriterium jenes Prinzips von Saussure antreffen, das beispielgebend ist in Bubers dialogischer Philosophie und es ist speziell in der Variabilität in seiner Ich-Du-Beziehung eine Verwendung des intersubjektiven Paradigmas zu beobachten. Außerdem ist die intersubjektivitätstheoretische Vorgehensweise literaturbezogen in die Textinterpretation eingetreten; dadurch wird ein höherer Sinnhorizont des Textes aufgezeigt. Dies führt schließlich dazu, das Hermetische als dialogisches Prinzip zu festigen. Dies liegt begründet darin, dass die prä-aristotelische Dialogphilosophie auf eine mögliche Lösung jener platonisch dualistischen

⁴⁰¹ In Sachs oder Brechts Gedichten wird übrigens eine Ansicht aus dieser Ebene viel unmittelbarer dargestellt – in Gegensatz zu Celans Dichtung. Siehe: Buck 1993, S. 113.

⁴⁰² Dichtung wird in Celans Bremer Preisrede als eine endgültige „Erscheinungsform“ der Sprache beschrieben. Siehe in der Bremer Rede: „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache ist und damit seinem Wesen nach dialogisch, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem gewiß nicht immer hoffnungssarken Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwie an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“ GW III, S. 186.

⁴⁰³ TCA Meridian, Ts. C7,3. 599, S. 153.

konzeptionellen Grundschwäche hingewiesen hat. Man sollte aus diesem Zusammenhang ausdrücklich erkennen, dass der hermetische Charakter von Celans Dichtung, der sich in der methodischen Dialogizität wiedergeben lässt, auf die Überwindungsmöglichkeit – gegenüber der mimetischen Sprechweise – gestützt ist. Sparrs Auslegung liest sich als Beleg, denn er hat auf die von Bollack hingewiesene „Errichtung einer Gegensprache“⁴⁰⁴ rekurriert und hat daher eine Verbindung – trotz ihres anscheinenden Paradoxons – zwischen der dialogischen Disziplin und Celans poetischer Dunkelheit festgestellt.⁴⁰⁵ Die *Unzugänglichkeit* in Celans Dichtung ist von der konstitutiven und kongenialen Dunkelheit des Denkens widergespiegelt und wird durch das Einsetzen der Dialogitäts-Methodik in das poetische Sprechen hineingebracht.

Celans Verweis ist – auf die Neigung „zum Verstummen“⁴⁰⁶ bezogen – in dem Zusammenhang vor dem möglichen Vergessen jenes Historischen wahrzunehmen. Dies als Zugangspunkt genommen wäre Celans reflexartiges Ablehnen als – „Eine seltsame Geschichte, die Geschichte unserer Welt“ – zu verstehen. In seiner eigenen Notiz steht: „Eine seltsame Geschichte, die Geschichte unserer Welt: nicht ganz die der Welt, nicht ganz unser, nicht ganz Geschichte; nicht ganz so seltsam.“⁴⁰⁷ Bei dieser Formulierung ist darauf zu achten, welche Vorbestimmung Celan der nachshoatischen Dichtung zugewiesen hat, die sich von der Bestimmung der Weltgeschichts-Erzählung unterscheidet. Badiou's Explikation im *Manifest für die Philosophie* zeigt Folgendes: „Das poetische Sagen dieser Dichter hat das Gewebe des Vergessens durchlöchert, es hat zwar nicht das Sein selbst festgehalten und bewahrt, dessen historisches Schicksal sich in der Not unserer Zeit vollendet, aber die *Frage* nach dem Sein.“⁴⁰⁸

Celans weltanschauliche Rezeption – als „situationslos“ – führt zu seiner Schreibvorgabe hin, die sich laut Gellhaus' Erläuterung als: „Situation des Situationslosen [...] lokalisieren“⁴⁰⁹ lässt. Unter dem Aspekt von Celans Sprachhaltung wäre zu beachten, dass sich eine Gegenüberstellung der Totalität überdies in jenem vorgeführten Ablehnen widerspiegelt. Jene Gegenüberstellung reiht sich mit seiner Schreibvorbestimmung aneinander und ist als theoretischer Grund jener Stocken- und Stottern-Sprache zu verstehen. Unter diesem Blickwinkel wird Celans ei-

⁴⁰⁴ Bollack 2000, S. 371.

⁴⁰⁵ Vgl. dazu: „Celans Konzept der ‚Gegensprache‘, der poetischen Hermetik hat weitreichende Konsequenzen für seine Metaphorik.“ Sparr 1997, S. 181.

⁴⁰⁶ Vgl. dazu: „das Gedicht zeigt — nicht eine Neigung zur Sprachlosigkeit, aber zum Verstummen“. TCA Meridian. Ms. 27, F23,27, S. 60.

⁴⁰⁷ Celan, Paul: „Mikrolithen sinds, Steinchen“. Die Prosa aus dem Nachlaß, hg. von Bertrand Badiou und Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 2005, S. 20. Im Folgenden zitiert als ‚Mikrolithen‘.

⁴⁰⁸ Badiou 2000, S. 36.

⁴⁰⁹ Vgl. dazu: „Celans Gedicht scheint nun daran zu arbeiten, diese Situation des Situationslosen zu lokalisieren.“ Würzburg 2010, S. 28.

gene Abfassung bestätigt; die bestätigt z. B. der Satz aus der von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou herausgegebenen Prosa-Ausgabe: „Auf den eigenen Trümmern steht und hofft das Gedicht.“⁴¹⁰ Ausführlicher sind die Notizen aus den Meridian-Entwürfen, die auf Büchners Werk im Meridian-Kontext rekurren, die im Celan-Handbuch rekapituliert werden: „wie im Wozzeck - es ist Sprache als Involution, Sinnentfaltung in der einen, wortfremden Silbe – : es ist die im durchröchelten Stammeln erkennbare ‚Stammsilbe‘, Sprache als das in den Keim Zurückgekehrte – der Bedeutungsträger ist der sterbliche Mund“⁴¹¹.

Zur theoretischen Rekonstruktion ist auf Manfred Franks Bemerkung zu Novalis‘ Kunstbegriff zu verweisen: „Nur die unausdeutbare Sinnfülle des Kunstwerks kann positiv zeigen, was sich nicht definitiv in Wissen auflösen läßt. So wird das Kunstwerk zur einzig möglichen Darstellung des Undarstellbaren.“⁴¹² Die Betrachtung der Negativität der Sprache positioniert sich zentral in Celans poetologischem Denken, dies wird durch seine – rückwärts auf das *lallende* und *stockende* Strukturprinzip gehende – Involution⁴¹³ reflektiert, die sich aus dem Durchlöchern der Totalität ableiten lässt. Es ist zusammenfassend zu sagen, dass Celans Schreibvorgabe des Lokalisierungs-Versuchs erst durch das Hinaustreten aus der Kontingenz gestattet ist. Dabei wird zugleich eine Abkehr des – durch die traditionell Platonisch-Aristotelischen Metaphysik geordneten – Konsenses initiiert. Denn der Totalitätsanspruch der Dialektik ist Hegel zugewiesen worden und die Rationalisten richten sich nach diesem. Nach Agambens Hinweise auf den *gag*-Begriff hat sich die Philosophie von dem Totalitätsanspruch abgekehrt, folglich ist es gegeben, die Qualität der Performanz im Sprechen zu vervollkommen.

⁴¹⁰ Mikrolithen, S. 29.

⁴¹¹ Handbuch, S. 173.

⁴¹² Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt a. M. 1989, S. 255.

⁴¹³ Die Auseinandersetzung mit der Involution wird im nächsten Kapitel ausführlich expliziert.

IV. Weg der Sprachsuche: Modellanalysen

1. Vom Jugendwerk bis zur *Todesfuge*

a. Den traditionellen Normen verpflichtete Anfänge

Die von Celan in Czernowitz (Bukowina), Bukarest und zum kleinen Teil in Wien verfasste Lyrik wird – angesichts Wiedemanns Einstufung – als sein Frühwerk betrachtet.⁴¹⁴ Einen Teil der frühen Arbeit hatte Celan in dem 1948 in Wien erschienenen Band *Der Sand aus den Urnen* gesammelt, woraus 26 Gedichte in den Band *Mohn und Gedächtnis* übernommen worden sind. Wallmann hat Wiedemanns Erörterung des von ihr herausgegebenen Frühwerks wie folgt kommentiert: „Das Spektrum reicht hier von eher schülerhaften Anfängen („Es steht gekrümmt ein Birkenstamm: / gekrümmte weiße Kreide. / Drei Wolken links. Ein Bergeskamm. / Und Heide, Heide, Heide.“) bis zu so vollendeten Gedichten wie ‚Todesfuge‘, ‚Chanson einer Dame im Schatten‘ und ‚Corona‘.“⁴¹⁵

Überdies bietet sich das von Vivian Liska herausgegebene Werk *Die Nacht der Hymnen: Paul Celans Gedichte 1938-1944* samt ihrer Gedichtanalyse, die diesem Werk angeschlossen ist, als entscheidende Grundlage für die Frühwerk-Forschung an. Nach Liskas Gedichtsammlung ist der *Sandmann*-Zyklus als der erste Zyklus des Celanschen Werks wahrzunehmen; der zweite ist der im Jahr 1941 unter dem Einfluss des Kriegsgeschehens entstandene Zyklus *Vor Mitternacht*.⁴¹⁶ Wie sie angemerkt hat, wurden die frühesten Gedichte von den Celan-Interpreten zumeist unbeachtet gelassen, da sie die offensichtlichsten Merkmale des Dichters noch nicht trugen⁴¹⁷, obwohl sich Wiedemann in ihren Studien zu Celans Frühwerk *Antschel Paul - Paul Celan* mit seiner Bukowiner Lyrik auseinandergesetzt hat und den Einfluss des Kulturkreises von Bukowina auf Celans traditionelle romantische Rückbesinnung zurückgeführt und dies detailliert dargestellt hat – einschließlich des Nachweises der Stimmung der Bukowiner Lyriktradition als auch des Nachweises der Rilke-Beeinflussung.⁴¹⁸ Außerdem findet sich bei Felstiner eine Erklärung der „schülerhaften Anfänge“ mittels biographischer Bezüge:

⁴¹⁴ Darunter sind auch einige im Original auf Rumänisch geschriebene Texte, die im Anhang dieses Bandes als Übersetzung zu finden sind. Vgl. dazu: Celan, Paul: *Das Frühwerk*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt 1989. Vgl. dazu ebens: Wiedemann-Wolf, Barbara: *Antschel Paul - Paul Celan. Studien zum Frühwerk*. Tübingen 1985.

⁴¹⁵ Wallmann, Jürgen P.: Mangel an philologischer Sorgfalt. Zu: Paul Celan. *Das Frühwerk*, hg. von Barbara Wiedemann. In: *Neue Literatur* 40 (Bukarest), Heft 9/September 1989. S. 55-57. Im Folgenden zitiert als ‚Wallmann 1989‘.

⁴¹⁶ Vgl. dazu die Zusammenfassung in: Liska 1993, S. 137.

⁴¹⁷ Vgl. dazu: ebd., S. 17.

⁴¹⁸ Wiedemann hat mit biographischen Überlegungen den Zusammenhang zwischen Celans Jugendgedichten und der kulturellen Atmosphäre Bukowinas ausführlich präsentiert, da Celan 1920 in Czernowitz geboren wurde und Bukowina als seine erste geographische Station genommen hat, da er erst im Jahr 1945 wegen des Kriegsgeschehens nach Bukarest übersiedelt war. Zu dem biographischen Verweis und auch zur literarischen Herkunft siehe: Wiedemann-Wolf 1985. S. 25ff. Zum Einfluss von Rilke: ebd., S. 46.

[M]it fünfzehn oder sechzehn Jahren, begann er, Lyrik zu schreiben. Sie verströmt die melancholische Stimmung romantischer und symbolistischer Gedichte. Es sind gereimte, melodische Strophen, die Titel tragen wie *Klage*, *Wunsch*, *Sommernacht*, *Dämmerung*, *Les Adieux* und *Clair de Lune*. Ihre Farben heißen Blau, Gold und Purpur, und sie verweben „Schatten“, „Schlummer“, „Traum“ und „Tod“ mit „Sand“, „Wind“, „Regen“ und „Tränen“ [...].⁴¹⁹

Das seiner Mutter gewidmete (auf den Mai 1938 datierte) Sonett *Muttertag* ist das früheste bekannte Gedicht Celans, in dem sich ein derartiger Stil zeigt.⁴²⁰

Im Celan-Handbuch wurde auf Wiedemanns Erörterungen rekurriert und erklärt, dass drei Viertel der frühen Gedichte mehr oder weniger traditionellen Normen entsprechen, „wobei ein wesentliches Kriterium für diese Einschätzung vor allem der Reim und das Metrum war“⁴²¹. Nimmt man das vor 1938 entstandene Gedicht *Sommernacht* – aus dem *Sandmann*-Zyklus – als Beispiel, dann würde man vermuten, dass die frühesten Jugendgedichte Celans aus den Jahren 1938-1944 (laut Liskas Gedichtsammlung) innerhalb der traditionellen lyrischen Sprechweise entstanden sind und im Zeichen der – diese Tradition belastende – Atmosphäre und Topoi stehen: *Sommernacht*, *Wind*, *Sterne*, *Stille*, *Mond* usf. Sie stehen hauptsächlich für das *Lauschen* auf die nachtlandschaftliche, märchenhafte Traumstimmung der Natur und in klassischen Strophenformen und Reimstrukturen, die durch das Gedicht *Sommernacht* evoziert wird:

⁴¹⁹ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 32.

⁴²⁰ Vgl. dazu: ebd., S. 32 f.

⁴²¹ Handbuch, S. 42.

Sommernacht

*Ein Glühwurm küßt ein Efeublatt zum Schein,
und sieht den neuen Halmen zu, versteckter..
Dem Wind fällt wieder neuer Unfug ein:
an Sternen zaust er und die Käfer schreckt er ...*

*Ein weißes Beben, kauern sich nun leicht
die nackten Birken in den Wunsch der Fichten.
Dein Schritt vermehrt die Stille, blendet sie und weicht..
Und Zauber kommt, das Leben aufzurichten.*

*Im Farn entschleiert Mond ein zages Wehn,
schlingt es um Gräser, fädelt es durch Reiser..
Die Tiere bleiben vor dem Licht der Pilze stehn,
wo Gift sich rötet, prächtiger und leiser.*

*Dem Wind fällt wieder neuer Unfug ein:
an Sternen zaust er und die Käfer schreckt er..
Ein Glühwurm küßt ein Efeublatt zum Schein..
Still: meine Finger suchen dich, versteckter ...* ⁴²²

Es ist festzustellen, dass das Gedicht sich weder in einem modernen Textdeutungsrahmen interpretieren lässt, noch ist zu behaupten, dass das Moderne als charakteristische Signatur in einem derartigen Gedicht zu bemerken sei. Liska hat erörtert, dass *Sommernacht* ein augenscheinliches Beispiel einer spätrömantischen Poetisierung ist.⁴²³ Daher empfiehlt sie, dass Celans frühestes Werk „am ehesten der Spätrömantik zu geordnet werden“⁴²⁴ sollte.

Es ist durchaus so, dass dieser Stil der formalen Tradition zugeordnet ist, woraus die gemeinsa-

⁴²² KG, S. 377.

⁴²³ Vgl. dazu: Liska 1993, S. 41.

⁴²⁴ Ebd., S. 43

men literarischen Merkmale von Celans Bukowiner Mitwelt stammen, wie Wiedermann gefolgert hat.⁴²⁵ Ein klares Analogon zur antiken romantischen Naturlyrik kommt hinzu: Die syntaktisch korrekte, grammatisch vollständig – mit Zeichensetzung versehene – Satzform und ihre wiederkehrenden Motive und Metren, die fließend, musikalisch sowie akkurat waren, samt den metrischen Merkmalen: Refrain, Alliteration und Reim, dazu noch die deutlichen und ergiebigen metaphorischen Gebilde. Die Bildwörter in diesem Gedicht *Sommernacht* wie *Nacht*, *Mond*, *Licht* und *Stern* gehören nicht nur zu den häufigsten Elementen der Bildlichkeit der frühesten romanischen Lyrik, sondern bleiben bis zu Celans spätesten Werken enthalten, wie Wiedemann aufgezeigt hat⁴²⁶; zudem hat sich deren Gehalt später von der Romantik abgekehrt. Überdies reflektieren sowohl das poetische Thema als auch die rhythmischen Gefüge – samt der ästhetisch harmonischen Voraussetzung und der Tendenz der Beschönigung – das Verlangen einer romantischen Zuflucht. Dies lässt sich an Wiedemanns Erklärung zu den bedrohlichen Umständen in der Bukowina – und der Bedeutung der literarischen Heimat Celans: eine „Gegend, in der Menschen und Bücher lebten“⁴²⁷ – erfassen. Die Literaturtradition der Bukowiner Dichter ist beeinflusst von Vorbildern wie Rilke, Trakl, George, Lasker-Schüler oder Heine, ihnen gegenüber standen die Gefährdung des eigenen Lebens, die Verschleppung, das Sterben des eigenen Volkes.⁴²⁸ „Die ganze Wirklichkeit mit allen ihren Erscheinungen ist für den jungen Celan nicht bildfähig, dringt nicht ins Gedicht ein.“⁴²⁹

Liska hat dies wie folgt ausgelegt:

Celans Gedicht bleibt jedoch vor allem dem märchenhaften Reiz der Bilder und dem Spiel der Worte verhaftet und entbehrt den großen transzendenten Gestus der Eichendorffschen „Seele“...Im Wort vereint sich das Licht des Naturspiels mit dem Märchenhaften, dem Traum, der dichterischen Vorstellungskraft. So entspricht der Kuß „zum Schein“ auf der sprachlichen Ebene der Vereinigung dieser Dimensionen, eine Vereinigung die das Gedicht auf der inhaltlichen Ebene beschwört.⁴³⁰

Dabei ist zu erwähnen, dass Wiedemann das bedeutende Gedicht *Zwielicht* von Eichendorff als Beispiel dafür genommen hat, woher Celan zu einer umfassenden Rezeption der deutschen Frühromantik gelangt ist und dementsprechend in einer typischen Eichendorff-Weise gedichtet

⁴²⁵ Siehe: „Von den gemeinsamen literarischen Merkmalen von Antschels Bukowiner Kollegen ist als wichtigstes der Rückzug in die Natur als letzte Bastion der Harmonie zu nennen, die angesichts der bedrohlichen äußeren Umstände scheinbar Zuflucht zu bieten vermag.“ Barbara Wiedemann-Wolf 1985, S. 49.

⁴²⁶ Vgl. dazu: ebd., S. 223.

⁴²⁷ Siehe: Beschreibung zu der verschwundenen Bukowina in *Meridian*.

⁴²⁸ Vgl. dazu: Wiedemann-Wolf 1985, S. 49f.

⁴²⁹ Ebd., S. 223f.

⁴³⁰ Liska 1993, S. 43.

hat.⁴³¹ Außerdem ist Liskas Analyse zu Celans erster *Traumdichtung* (das *Sandmann*-Gedicht) erwähnenswert; sie hat die Ausdrucksweise der zwiespältigen Natur des Traumsinns in diesem Gedicht⁴³² romantisch bzw. spätromantisch aufgefasst.⁴³³

Liskas Zusammenfassung zu dem generalisierten Sprachcharakter von Celans Frühdichtung lautet:

Die Sprache und die Motive der allerersten Gedichte Celans wurzeln in der Romantik und entstehen aus einem noch unberührten Glauben an die poetische Erfahrbarkeit der Welt im dichterischen Wort. Sie bezeugen die Traditionalität der Celanschen Anfänge, stellen aber in ihrer Aufmerksamkeit für die Feinheiten der Sprache, in der Wahl der Motive (vor allem des Nachtraums) und in ihrer komplexen Selbstbezüglichkeit schon Ansätze der sprachlichen, thematischen und poetologischen Ausrichtung seines späteren Werks dar.⁴³⁴

Wiedemann, die besonderes auf die Rekapitulation der Motive geachtet hat, hat zu jenem Unterschied Folgendes angegeben:

Celans Bukarester [nach 1945 entstandene] Lyrik ist viel mehr Sprachwelt im Sinne einer sprachlichen Fixiertheit als die frühere; ihre Bilder sind keine arbiträren Zeichen, sie bedingen sich gegenseitig und erscheinen so als Elemente einer neuen, zuinnerst motivierten Sprache. Auch in dieser Hinsicht ist erst die Bukarester Lyrik wirklich Celans Lyrik. Erst mit ihr sind grundsätzliche Wesenszüge erreicht, die, bei aller Entwicklung, noch im Spätwerk zu spüren sind.⁴³⁵

Allerdings hat sich Celan, wie Felstiner angesichts eines der ersten Gedichte (*Der Einsame*) angemerkt hat, mit dem *Schäferelegie*-Stilmittel mit der Problematik der traditionellen romantischen Erzählweise auseinandergesetzt.⁴³⁶

⁴³¹ Vgl. dazu: ebd., S. 19f.

⁴³² Vgl. dazu: ebd., S. 45ff.

⁴³³ Siehe dazu: „Der Unterschied zwischen spätromantischer und surrealistischer Dichtungsweise wird hier deutlich.“ Im Vergleich zu dem *Sandmann* im späteren Gedicht Celans hat Liska dies so erklärt. Vgl. dazu: ebd., S. 47.

⁴³⁴ Ebd., S. 48f.

⁴³⁵ Wiedemann-Wolf 1985, S. 221.

⁴³⁶ Vgl. dazu: „Die Schäferelegie war nicht mehr tauglich, aber noch immer verband Antschel mit der verlorenen Mutter den Trost der Natur. Einige Verspaare, die [...], stellen die Frage nach der mütterlichen Quelle der Muttersprache.“ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 49.

I. Als Bruch Oder als Faden: der zur Moderne reichende Übergang

Es lässt sich feststellen, dass die Celan-Forscher – angesichts der anfänglichen Romantik Celans – der Meinung sind, der stilistische sowie poetische *rote Faden* habe erst seit dem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* begonnen und somit nicht bei den früheren Arbeiten zu erkennen sei. Radikal ist zudem Voswinckels Ansicht zum Unterschied der frühen und späteren Celan-Werke, angesichts dessen die vor 1945 entstandenen Gedichte nur *epigonaler* Traditionalismus seien, in denen keine Modernität zu verspüren sei, eine spät romantische „fälsche Verklärung“ seien und daher auf eine absolute Diskontinuität zu den darauffolgenden Gedichten verwiesen.⁴³⁷

Liskas Ansicht geht nicht auf jenen von Voswinckel betonten poetologischen *Bruch* zwischen Jugend- und Hauptwerk ein, sondern versucht eher, einen roten Faden zwischen dem frühesten Werk und *Mohn und Gedächtnis* freizulegen. Zudem hat sie festgestellt, dass Celans frühestes Werk als Anfang eines Entwicklungsprozesses betrachtet werden sollte, der als Weg zur Moderne beschrieben werden kann.

Dementsprechend hat sie zur Traum-Thematik des *Sandmann* Nachfolgendes angemerkt: „Gleichzeitig weist *Der Sandmann* jedoch schon auf Tropen und Metaphern der späteren Dichtung Celans voraus und enthüllt deren Herkunft und Genese.“⁴³⁸ Die geheimnisvolle Dunkelheit, Finsternis und Totentanztradition⁴³⁹, die in späterer Celan Dichtung häufig zu sehen ist, haben ihre Herkunft ebenfalls daher. Dazu ergibt das Gedicht *Drüben* einen Beleg, das im Jahr 1940 (also zur gleichen Zeit wie *Der Sandmann*) entstand, dessen zentrales Motiv die „beschworene Flucht in den Tod“⁴⁴⁰ ist.

Janz hat in *Vom Engagement absoluter Poesie* den kennzeichnenden Unterschied zwischen Gedichten aus dem frühesten und dem etwas späteren Jugendwerk im Band *Mohn und Gedächtnis* ausgedeutet; so wie Liska es zusammengefasst hat, befand sich dieser Unterschied in Janz' Kontext in einem Übergang von resignativer Melancholie zu einer problematischen Aggressivität.⁴⁴¹ Bei Felstiners Untersuchung über die zwei Gedichte, die Celan in den Jahren 1938 und

⁴³⁷ Vgl. dazu: Voswinckel, Klaus: Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Heidelberg 1974, S. 164ff. Im Folgenden zitiert als ‚Voswinckel 1974‘.

⁴³⁸ Liska 1993, S. 48.

⁴³⁹ Vgl. dazu: Wiedemann-Wolf 1985, S. 87.

⁴⁴⁰ Das Gedicht und Liskas Analyse dazu finden sich hier: Liska 1993, S. 87ff.

⁴⁴¹ Vgl. dazu: ebd., S. 23. Vgl. dazu noch: Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a. M. 1976. Im Folgenden zitiert als ‚Janz 1976‘.

1939 seiner Mutter zum Muttertag gewidmet hat und die beide deutlich auf die Romantik-Tradition verweisen, kann man einen klaren Unterschied bemerken, der jenen Übergang impliziert.

Es ist in Felstiners Studie zu bemerken, dass in Celan im Jahre 1938 – das Jahr der sog. *Reichskristallnacht*, in der Celans Schnellzug zufällig Berlin erreicht hat – die Aufmerksamkeit gegenüber der Avantgarde der rumänisch-jüdischen Surrealisten geweckt wurde, obwohl in dem Zeitabschnitt „Pauls eigene Dichtung [...] für den Geist des Surrealismus noch nicht bereit“⁴⁴² war. Die erste Spur vom Expressionistischen in Celans Lyrik wird im Gedicht *Notturmo*, das 1941 geschrieben wurde, gezeigt.⁴⁴³ Dieses Interesse zum Surrealismus wird im Übrigen von Celans *Wortspiel* – auf Rumänisch mit französischen Einsprengseln – weiterentwickelt (in einem Zeitabschnitt, den Celan später „Cette belle saison des calembours“⁴⁴⁴ genannt hat), als sein Streben zu Kafka begann.⁴⁴⁵

In Vergleich zu dem 1938 seiner Mutter gewidmeten Gedicht strukturiert das 1939 entstandene Muttertag-Sonett – laut Felstiners Anmerkung – nach einer „zarten“ Einleitungstrophe eine böse Vorahnung, außerdem wird eine „Rilkesche[...] Schwerverständlichkeit“ eingeführt, deren Reime „glatt“, aber „bemüht“ in der romantischen Grundstimmung sind.⁴⁴⁶ Felstiner hat den Anlass des 1939er Sonetts als eine schlimme Vorahnung der damaligen Umstände analysiert.⁴⁴⁷ Die – in die Sprache der Sage und des Epos gekleideten – Gebilde der Bedrohung in dem letzteren Gedicht sind von Angst vor einem bevorstehenden Krieg geprägt.⁴⁴⁸ Dies ist als Celans erster Versuch der Sprachwerdung des Shoah-Motivs wahrzunehmen, der von einem Anspruch auf Bezugnahme auf die politische Wirklichkeit motiviert ist. Dieses Motiv sollte man des Weiteren als ein Element betrachten, das den *roten Faden* – laut Liskas Auffassung – stützt.

In diesem Zusammenhang könnte man z. B. die im *Sandmann* – in Anlehnung an die traditionellen Metren und Stimmungen der Melancholie, der Trauer und des Traums – bestehende Finsternis und den Tod so auslegen, dass sie in dieser Romantik verwurzelt sind und die vergeschichtlichte Verzweiflung – in Hinsicht auf die Kriege – in ihrer traditionellen romantischen Verweigerungs-Grundstimmung andeuten, obwohl der *Sandmann* – sowie die anderen Gedichte

⁴⁴² Felstiner und Fliessbach 1997. S. 34.

⁴⁴³ Vgl. dazu: ebd., S.38f.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 74.

⁴⁴⁵ Felstiner hat von Celans Interesse an Kafkas Werk in der Czernowitz- Aufenthaltsphase und der darauffolgenden Kafka-Übersetzung Celans ins Rumänische in seiner Bukarest-Zeit berichtet, was sicherlich dazu beigetragen hat, den Veränderungsprozess in Celans Frühwerk vom Herkömmlichen zum Modernen voranzubringen. Vgl. dazu: ebd., S. 74f.

⁴⁴⁶ Ebd., S.34f. Zitationen, S. 35.

⁴⁴⁷ Vgl. dazu: ebd., S. 35.

⁴⁴⁸ Vgl. dazu: ebd.

aus den Bukowina- und den Bukarest-Zeiten – als romantisch zu betrachten sind.

Als augenfällige Korrespondenz jenes Übergangs ist der stilistisch Wechsel zu beachten, denn das, was sich von seinem Mittel- und Spätwerk unterscheidet, lässt sich hauptsächlich von dem Charakter der Bilder und dem Stil der Romantik – mit Beeinflussung der rumänischen Volkslieder⁴⁴⁹ und in Interferenz mit dem Expressionismus, Surrealismus usw. – erfassen, die sich auf die Auseinandersetzung der Wirklichkeitsverbindung bzw. der Shoah-Problematik bezieht. Diese Interferenz bietet einen Hinweis, der im Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* z. B. in seinem zweiten Gedicht *Nachts ist dein Leib* auffällt. Diese Überschneidung ist auch in dem auf Rumänisch geschriebenen Gedicht *tristete* erkennbar. Felstiner hat darauf hingewiesen, dass am Anfang dieses Gedichts eine neuromantisch hingestellte Landschaft steht; der Rest ist jedoch „zu krassem Expressionismus“ verkehrt.⁴⁵⁰ Es geht allerdings weder um die Elemente noch um die Anordnungsregel, wie Celan die chassidische und romantische Tradition oder die deutsche Moderne oder den Impressionismus, Symbolismus, Surrealismus in seiner Dichtung einbezogen hat, sondern um die konzeptionelle Überlegung, welche Erzählweise angesichts der wirklichkeitsbezogenen Shoah-Problematik passend ist, die unterdessen fähig sein kann, mit seiner kulturellen sowie literarischen Traditionen in einen Dialog zu treten.

Diesen Veränderungsprozess des Sprachgestus könnte man des Weiteren durch Sengs Auslegung des Atemmotivs bezüglich des *Vor Mitternacht*-Zyklus auffassen. Seng hat erwähnt, dass das Gedicht *Vor Mitternacht*⁴⁵¹ auf das *Sandmann*-Gedicht antwortet, und entfaltet dabei erstmals das Motiv, das in diesem Gedicht als Bewegung erfahrbar ist. In diesem Zusammenhang ist Folgendes zu sehen:

Dem Hinaus des „hellen Sturms“ aufs Meer werden die wartenden märchenhaften „Kähne“ aus Gold, mit dem an den Sandmann gemahnenden „purpurnen“ Heimweh gegenübergestellt, die zurück zum Land, „ins Dunkel im Fels“ gejagt werden sollen. Der „Atem“ ist zugleich „Anker“ und bewegendes Element („rauft“, „reißt“), der das dichterische Wort, den „Anspruch“ des Dichters („hörst du’s“), stimmhaft werden lässt.⁴⁵²

⁴⁴⁹ Vgl. dazu Felstiners Erklärung zur Interferenz der elegischen *donia* hinsichtlich Celans *Espenbaum* usw.: ebd., S. 79.

⁴⁵⁰ Vgl. dazu: Felstiners Anmerkung über das rumänische Gedicht *Poem pentru umbra Marianei*. Felstiner und Fließbach 1997, S. 75, Zitation: Ebd.

⁴⁵¹ Aus dem gleichnamigen Band.

⁴⁵² Seng, Joachim: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“. Heidelberg 1998, S. 70. Im Folgenden zitiert als „Seng 1998“.

Dabei wird der Hinweis gegeben, dass man unter Berücksichtigung des biografischen Hintergrundes Celans darauf eingehen sollte – wie Wallmann versucht hat zu erklären – den Grund zu suchen, warum die wesentliche Zahlsymbolik in Celans frühestem Werk immer wieder in seinem späteren Werk zurückgekehrt ist.⁴⁵³

Im *Handbuch* wurde beschrieben, dass der Gebrauch lyrischer Begriffe wie „Auge, Hand, Herz, Nacht und Rose“ in *Mohn und Gedächtnis* in einem anspielungsreichen Dialog stehen, der sich auf die Tradition der deutschen Moderne und auf den späten Rilke oder Trakl bezogen hat⁴⁵⁴ und daher stark vom Impressionismus geprägt ist.⁴⁵⁵ Dies könnte vielleicht als Beleg jenes Übergangs gelten, denn der Wandel vom „Eichendorffschen“ zum „Rilkeschen“, von „epigonal“ zu „dialogisch“ deutet implizit auf den Weg zur Moderne im Schreiben Celans hin, dessen Kern jedoch bereits in all seinen frühen Werken – nicht erst seit *Mohn und Gedächtnis* – auffällt. Zu diesem Aspekt hat Liska ergänzt, dass Celans romantische Komposition weder poetische Seelen-Epiphanie noch Gott als „das Heulen der Welt“ ist, zudem nicht sein „Atem“ zu sehen ist, wie es sich in der Romantik manifestiert hat.⁴⁵⁶ Sie ist ferner mit Stiehlers Feststellung zu der verfremdeten Funktion der „volksliedhaft-einfachen Verse“ einverstanden, dass es mehr um „Belege“ als um eine individuelle Aussage und Gestalt für die shoahisch biografischen Fakten geht.⁴⁵⁷ Liska hat des Weiteren Stiehlers Fassung aus seinem Aufsatz *Die Zeit der Todesfuge* angeführt, um anzudeuten, dass die Erscheinungsform von Celans Dialog-Versuch u. a. bei der Präsentation des Konfliktes zwischen zwei Traditionen gestaltet ist: Der Chassidim bot dem Judentum „Gelegenheit zur erneuten Identifikation mit Gott in der Natur. [Aber] derjenige, der wie Celan die Welt erfuhr, konnte im Chassidim Trost und Erlösung nicht mehr finden“⁴⁵⁸. Derartige Versuche weisen an sich schon auf jenen Übergang hin, der auf die radikale Individualität, also jene „allereigenste Enge“⁴⁵⁹ gerichtet ist.

⁴⁵³ Vgl. dazu: „Am 30. Juli 1960 bat er seinen in București lebenden Entdecker Alfred Margul-Sperber um Abschriften seiner in Rumänien befindlichen Texte, denn: ‚Ich denke an eine Gesamtausgabe meiner Gedichte, auch der frühen und frühesten...‘ Zu dieser Ausgabe freilich ist es nicht gekommen, und nach Celans Tod war bei den Herausgebern und beim Verlag des Dichters eine deutliche Abwertung und Zurückweisung des Frühwerks zu bemerken.“ Wallmann 1989, S. 55.

⁴⁵⁴ Vgl. dazu: *Handbuch*, S. 59f. Zitation ebd.

⁴⁵⁵ Vgl. dazu: ebd., S. 55.

⁴⁵⁶ Liska 1993, S. 19.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 22.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 19.

⁴⁵⁹ Meridian, GW III, S. 200.

II. Einblick in das Shoah-Motiv

In einer Auseinandersetzung mit dem Mond-Motiv in dieser Zeitphase würde jener Weg zur Modernisierung ebenso aufgezeigt werden. Seng hat zur Sprachreflexivität des Frühwerks das Schlussgedicht des Zyklus *Clair de lune* angeführt und die Mond-Metapher so ausgelegt, dass der Celansche Mond sich von dem entweder lieblich oder unheimlich beschienen Mond einer langen Lyriktradition unterscheidet:

Dieser war in „Aus dem Dunkel“ erst verletzt und dann zum blutenden Ball geworden, bevor er gemeinsam mit der Welt in Scherben fiel. Von Dichters Gnaden ist der „Mond“ hier wieder aufgegangen, nackt, ohne erläuterndes Adjektiv und als Wort, das sich selbst genug ist und das - allen grammatikalischen Regeln zum Trotz - allein einen Satz bildet.⁴⁶⁰

Ferner stellt sich der Mond aus dem Gedicht *ein Lied in der Wüste* („Zuschanden gehaun ward der Mond, das Blümlein der Gegend von Akra“) auch nicht als traditionelle romantische Mond-Metapher dar, sondern er hat dazu beigetragen, auf das aktuelle Trauma des jüdischen Volks mit Anspielung auf das 4. Buche Mose hinzudeuten.⁴⁶¹ Dieses von 1945 nach der Umsiedlung von Czernowitz nach Bukarest datierte⁴⁶² Anfangsgedicht des Bandes *Der Sand aus den Urnen* – wie im *Handbuch* erwähnt wird⁴⁶³ – hat eine intensive und provokative Kraft, die sich durch die Bilder des Traditionellen sowie das Metrum und den Reim des traditionellen Volkslieds und der romantischen Lyrik auszeichnen, die generell auf Celans Shoah-Hintergründe zurückzuführen sind. Einige Celan-Forscher haben zudem versucht, darin die inhärent jüdischen mystischen Merkmale zu entdecken. Beispielsweise steht Rexheusers Interpretation des Gedichtes aus dieser Zeit in besonderer Betrachtung auf Celans chassidischen und kabbalistischen Einsichten.⁴⁶⁴ Zu den Gedichten bis zum Band *Mohn und Gedächtnis* ist Folgendes festzuhalten: Nicht nur angesichts der romantischen Urquelle – wie Wiedemann es im Rekurren auf die Bukowiner

⁴⁶⁰ Seng 1998, S. 70.

⁴⁶¹ Felstiner hat darauf verwiesen, dass „in der Wüste“ die Übersetzung des hebräischen Bamidbar ist, des Titels des 4. Buches Mose: „Und der Herr redete mit Mose in der Wüste Sinai.“ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 71.

⁴⁶² Vgl. dazu: ebd., S. 71.

⁴⁶³ Vgl. dazu: *Handbuch*, S. 57.

⁴⁶⁴ Vgl. dazu: Vöswinkel 1974, S. 165ff.

Lyriktradition gedeutet hat⁴⁶⁵ – sondern auch angesichts Celans jüdischer Wurzeln bzw. der Judenvernichtungs-Motive befinden sich die Gedichte, z. B. *Der Einsame*, *Todesfuge* und *ein Lied in der Wüste*, in einer Linie. Nimmt man dies als Zugang, dann wird die in Celans Frühwerk präsente, verschiedene Aspekte vereinende Erzählweise zwischen dem Romantischen und dem Chassidischen ihren Sinn gewinnen; sie ist von den beruhigenden Melodien des traditionellen rumänischen Volkslieds gestützt und z. B. im Gedicht *Espenbaum*, *Kristall* oder *Der Einsame* zu vernehmen. Dies ist außerdem an dem geschichtlichen Thema in dem im Jahre 1945 entstandenen Gedicht *Ein Lied in der Wüste* als auch in den folgenden Versen aus dem Gedicht *Nachts ist dein Leib* zu bemerken: „Nachts ist dein Leib von Gottes Fieber braun“ oder „Gedenk: ein schwärzlich Blatt hing im Holunder / das schöne Zeichen für den Becher Bluts“. All diese Phänomene stehen schließlich in einer auf die Shoah bezogenen Konsequenz. In der gleichen Art und Weise lassen sich in vielen Gedichten, z. B. *Die Hand voller Stunden* und *Spät und Tief* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis*, deren Anspielungen auf die Kriege und die von der damaligen gesellschaftlichen Situation bedingten Ratlosigkeit wahrnehmen.

Dazu ist noch zu erwähnen: Im Kapitel *Eine Fuge nach Auschwitz* aus Felstiners chronologisch angeordneter *Celan-Biographie* wird eine Übersicht über Celans Schreiben aus den Jahren 1942-1944 vorgelegt, woher Felstiner den – als Problematik der deutschen Muttersprache als Sprache der Mörder dargestellten – roten Faden gewonnen hat, dessen Schlusspunkt (in dem Zeitrahmen 1942-1944) in den Jahren 1944 entstand und durch die *Todesfuge* vertreten ist, die ferner als Schwerpunkt dieses Kapitels dargestellt wird.⁴⁶⁶ Dieses Kapitel beginnt mit der Analyse des Gedichtes *Der Einsame* und ist dazu um Interpretationen der Gedichte *Nähe der Gräber* und *Russischer Frühling* erweitert, in die das Andenken an die verstorbene Mutter und der latente Dialog mit der *deutschen Hochkultur* miteinbezogen sind.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Wiedemann hat die Traditionalität der Bukowiner Lyrik hauptsächlich im Rekurren auf Weissglas ‘ und Stiehlers Schreiben gedeutet. Siehe: Wiedemann-Wolf 1985, S. 49.

⁴⁶⁶ Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 48ff.

⁴⁶⁷ Laut Felstiners Darstellung sind die Anspielungen Celans auf Goethe und das Niebelungenlied wie auch die Beeinflussung durch beide anzumerken. Vgl. dazu: ebd., S. 48f.

Der Einsame

*Mehr als die Taube und der Maulbeerbaum,
liebt mich der Herbst. Und schenkt mir den Schleier.
„Nimm ihn zu träumen“, stickt er den Saum.
Und: „Gott ist auch so nahe wie der Geier“*

*Doch hob ich auf ein ander Tüchlein auch:
gröber als dies und ohne Stickerein.
Rührst du 's, fällt Schnee im Brombeerstrauch.
Schwenkst du 's, hörst du den Adler schrein.⁴⁶⁸*

Die typische Rilkesche dichterische Introspektion – die einen Anknüpfungspunkt zum transzendenten Deutschen Idealismus impliziert und in Rilkes berühmtem Gedicht *Herbsttag* durch die seelische Einsamkeit, den Ruf an Gott und die herbstlichen Bäume hervorgehoben wird – ist wohl auch in diesem Celan-Gedicht zu spüren: in den Schlusswörtern des Gedichts *Herbsttag* sowie in dessen traditionell romantischem Metrum. Andererseits wird jener intellektuelle und philosophische deutsche ‚Lichtton‘ darin von der wirklichkeitsrelevanten Thematisierung der Judenvernichtung verzerrt. Man sollte – mit Hinblick auf den Sinnbezirk des *Geiers*, des *Adlers Schrei*⁴⁶⁹ und auf den Kontext des *Tüchleins* – das von „mir gewobene Tüchlein“ aus dem Gedicht *Schwarze Flocken* als ihren Kontext betrachten.⁴⁷⁰ Der darauf bezogene biografische Hintergrund des Todes von Celans Mutter ist hierbei mit zu erwähnen, wie Felstiner anmerkt.⁴⁷¹

Auch wenn man sagen könnte, dass in der Romantik die Auschwitz entsprechende existentielle

⁴⁶⁸ Pennone 2007, S. 89

⁴⁶⁹ Im Kontext dieses Gedichts könnte „Geier“ – als Aasfresser – als *Symbol des Todes* wahrgenommen werden. Der Adler – unter Berücksichtigung des Gebrauchs als eines kaiserlichen Symbols und eines Symbols des Reiches in den römisch-deutschen Kulturen und auch in Berücksichtigung des Nietzsche-Kontexts der *Ewigen Wiederkunft* und des *Übermenschen*, die von den nationalsozialistischen ideologischen Formeln übernommen wurden – impliziert hier möglicherweise den von Hitler entworfenen „Parteiadler“, der z. B. in der Symbolik als Reichsadler, mit dem Hakenkreuz versehen und im Eichenlaubkranz in den Jahren 1835-1945 erscheint.

⁴⁷⁰ Siehe dazu die Schlusspassage „Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein“ aus dem Frühgedicht *Schwarze Flocken*. GW III, S. 25.

⁴⁷¹ Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 49f.

und geschichtliche Problematik bereits verwurzelt war, zeigt sich mit Hinsicht auf Novalis‘ oder Schlegels moderne Schriften als auch auf Rilkes Werke, dass die Sprechweise der Romantik trotzdem – samt deren Motive und auf poetologischer Ebene – eine Problematisierung insofern erzeugt, als dass man dem harmonie-zerstörenden Kriegsgeschehen gegenüber steht, vor allem weil ein romantisches Weltbild als eine „ausdrückliche Entgegnung auf den romantischen Harmoniegedanken zwischen Natur, Mensch und Gott“⁴⁷² berechtigt ist, wie Wiedemann erörtert hat. Zudem wird gemäß Aristoteles in der westlichen Kultur die Dichtung als eine *fiktive* Kunst definiert; diese Theorie hat die diesbezügliche Wahrheitsproblematik in die romantische Literatur gebracht; folglich hat diese Problematik die Romantik geprägt. Celans Shoah-Erfahrung drängt ihn, vor allem die zwei Problematiken, mit denen er konfrontiert war, aufzulösen, wenn er nach Auschwitz schreiben will. Der Auflösungsprozess in seinem Schreiben weist zudem auf Celans Zugang zur Modernität hin, der einen Gegenzug zur Romantik darstellt, die sich deutlich im Gedicht *Todesfuge* zeigt.

b. Die *Todesfuge* und ihr (Gegen-)bezug zum Romantischen

Das – laut Felstiners Formulierung zum „Inbegriff für Dichtung nach Auschwitz“⁴⁷³ werdende – Gedicht *Todesfuge* ist eins der berühmtesten Gedichte der Nachkriegszeit; es ist Ende 1944 / Anfang 1945 entstanden und erschien zum ersten Mal im Mai 1947. Nach seiner Veröffentlichung hat es schnell Resonanz gefunden und wurde oft zitiert und ist nachfolgend in viele Sprachen übersetzt worden. Infolgedessen hat es Celan als Dichter weltweit Anerkennung gebracht. Seine Sinndeutung sowie die Wirkung wurden von Felstiner so dargestellt: „*Todesfuge*, das *Guernica* der europäischen Nachkriegsliteratur, ist selbst zu einem Akteur der Geschichte geworden, die eigene Biographie in sich akkumulierend. Selten genügt wirkt lyrische Dichtung als juristischer Präzedenzfall oder als wissenschaftlicher Versuch, der alte Prämissen erschüttert und neue Alternativen erzwingt“⁴⁷⁴. Celans Lebenserfahrung in der Entstehungszeit des Gedichtes als internierter Jude im nationalsozialistischen Arbeitslager, während derer er den Tod seiner Eltern verarbeiten musste, sollte man als den Kernpunkt des Hintergrunds dieses Gedichtes betrachten.

⁴⁷² Liska hat auf Wiedemanns Interpretation bezüglich des Gedichts *Notturmo* so rekurriert. Siehe: Liska 1993, S. 162.

⁴⁷³ „Als Frucht jener Monate, da der Krieg endete und die Katastrophe des Judentums offenbar wurde, schrieb Paul Antschelein Gedicht, das weit über den Bereich privater Drangsal hinausgeht und zum Inbegriff für Dichtung ‚nach Auschwitz‘ wurde: *Todesfuge*“. Felstiner und Fliessbach 1997, S. 53.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 53.

Man sollte ferner in Anbetracht der Wirklichkeitsgrundlage auf das Titelwort *Todesfuge* – zunächst in Petre Solomons rumänischer Übersetzung als *Tangoul Mortii (Todestango)* erschienen – eingehen: Ein SS-Leutnant im Lager Janowska in Lemberg, unweit von Czernowitz befahl jüdischen Geigern einen Tango mit neuem Text namens „Todestango“ zu spielen, „der bei Märchen, Folterungen, Hinrichtungen und beim Gräberschaukeln erklingen ist“⁴⁷⁵, wie Felstiner aufgeführt hat. Dieser *Todestango* basiert – laut Felstiner – auf Biancos Vorkriegsschlager und auf dem Folgenden: „In der Tat trat Biancos Band in Paris auf, als Paul Antschel dort Anfang 1939 lebte, und spielte wenig später vor Hitler und vor Goebbels, die beide den Tango dem ‚dekadenten‘ Negerjazz vorzogen.“⁴⁷⁶ Ferner verwendeten in der Tat in Auschwitz und anderen Konzentrationslagern die Häftlinge die Bezeichnung *Todestango* für jede Art von Musik, die gespielt wurde, wenn eine Gruppe zur Erschießung geführt wurde.⁴⁷⁷

Die syntaktische Textur aus Repetition und Refrain in diesem Gedicht entspricht bewusst dem Rhythmus und der Repetition jenes *Todestangos*, wie Felstiner es in seiner Wirklichkeitsgrundlage gedeutet hat, also steht sie weder zum Primat der Traumsprache in Freuds Sinne noch zum Primat des Wortspiel-Paradoxons beim Surrealistischen: „Es steckt Versmusik in Celans variierenden Rhythmen, seinen Refrains und wiederkehrenden Motiven, seinen Alliterationen und dem seltenen Reim. Auch die Sprecher des Gedichts reden von Musik: vom Pfeifen, vom Spielen und Tanzen und Singen, von Geigen und der Fuge“⁴⁷⁸. Die Anspannung der unversöhnlichen Zusammenfügung von Tod und Musik, von Nichtigkeit und Ordnung wird darin – angesichts Felstiners Angabe – durch die *Todesfugen*-Wortkomposition erkennbar, schließlich wird der – aus der ersten Person Plural geformte – Schrei aus den Nazi-Lagern hervorgebracht: *Wir trinken und trinken*.⁴⁷⁹

Die *Schwarze Milch*, die sie „*trinken*“, stellt eine Gegenposition zur Ausdruckweise der romantischen Metaphorik dar, wie Liska gezeigt hat.⁴⁸⁰ Denn ihre surrealistische Ausprägung deutet – mittels einer scharfen Dissonanz zu dem übrigen Verfahrensprinzip der Erkenntnis – auf das Heterogene des Verstandes hin. Überdies enthält diese Fügung so viel metaphorische Offenheit, dass das Gedicht dem Leser allen nur denkblichen Interpretationsspielraum für seine je eigene Auslegung bietet. Der implizierte Antagonismus zum Leben wird durch die Grausamkeit des

⁴⁷⁵ Ebd., S. 57.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Vgl. dazu Solomons Notiz: „In Lublin wie in vielen anderen ‚nazistischen Todeslagern‘ zwang man eine Gruppe von Verurteilten, wehmütige Lieder zu singen, während andere Gräber schaufelten“. Ebd., S. 56.

⁴⁷⁸ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 6.

⁴⁷⁹ Vers aus der *Todesfuge*. Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 58.

⁴⁸⁰ Vgl. dazu die ausführliche Interpretation Vivian Liskas: Liska 1993, S. 28ff. Siehe dazu weiterhin: Voswinckel 1974, S. 111.

Themas betreffs des Konflikts zwischen Judentum und deutscher Sprache hervorgehoben, die u. a. von der Gegenübersetzung der Parallelnennung *Margarete* und *Sulamith* sowie von der Absurdität der Fügung *Schwarze Milch* und von der Ironie des *Todesfuge*- oder *Todestango*-Kompositums gestützt wird.⁴⁸¹ Die Darbietung der Spannung ist, wie das *Handbuch* es ausgedrückt hat, aus dem kulturellen Konfliktshorizont herausgetreten, in eine historische-politische Ebene eingegangen und weist schließlich auf die Problematik bzw. die Verzerrung einer in Europa „herrschenden“ Kulturtradition hin, der eine Umwertung aller *Werte* – anders als in Nietzsches Kontext – durch die dort entstandene Schande wegen der umfangreichen Menschenvernichtung als Negation aller Werte der Welt impliziert ist.⁴⁸²

Das fließende, einer Tango-Rondoform analoge Metrum der *Todesfuge* ist immer noch der traditionellen Ausdrucksweise zugehörig, die zugleich an die melismatische Lesung in der Synagoge wie auch an den fließenden Rededuktus Goebbels' anklingt und durch diese doppelte Analogie einen kritischen Sinn gewinnt.⁴⁸³ Folglich hat die *Todesfuge* die Aufgabe bewältigt, wie Coetzee in seiner Prosa ausgeführt hat, Zeugnis abzulegen:

With its repetitive, hammering music, 'Death Fugue' is as direct as verse can be in its approach to its subject. It also makes two huge implicit claims about what poetry in our time is, or should be, capable of. One is that language can measure up to any subject whatsoever: however unspeakable the Holocaust may be, there is a poetry that can speak it. The other is that the German language in particular, corrupted to the bone during the Nazi era by euphemism and a kind of leering doublespeak, is capable of telling the truth about Germany's immediate past.⁴⁸⁴

Das Gedicht beweist zudem den Anfang einer Gegenbewegung der traditionellen Ästhetik, denn die Ästhetik der *Todesfuge* ist – angesichts des Holocaust-Motivs samt der wider die traditionelle Ästhetik gerichteten, Grausamkeit evozierenden Bilder – nicht im gängigen Sinne,

⁴⁸¹ Felstiner hat die Stelle so gedeutet, dass an dem Bild *goldenes Haar Margerete* Celan „dem romantischen Ideal der Deutschen gleich einen doppelten Hieb“ versetzt hat, also sich auf die berühmte Heldin im Meisterwerk Goethes *Faust* sowie auf die Sirene in Heinrich Heines *Lorelei* bezieht. Vgl. dazu: Felstiner und Fließbach 1997, S. 64f. Zudem hat er angegeben, dass der musikalische Reim und das Metrum dieses Gedichtes sich mit seinem Strahlkreis der Fuge Johann Sebastian Bachs annähert, der bei den Nazi-Offizieren ebenfalls beliebt war. „Auch, wenn die Musik des Todeslagers mitunter den deutschen Stab ‚humanisierte‘ oder die Häftlinge aufrichtete oder die Musiker (vorübergehend) freistellte, ließ die Negation aller Werte der Welt doch die Musik und die Idee der Musik grotesk werden.“ Ebd., S. 61.

⁴⁸² Vgl. dazu: *Handbuch*, S. 48.

⁴⁸³ Vgl. dazu: Dor, Milo: *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*, Wien, Darmstadt, Zsolnay 1988, S. 214.

⁴⁸⁴ Coetzee, J. M.: *Paul Celan and his translators* (2001). In: Ders.: *Inner Workings: Literary Essays 2000-2005*. New York 2007, S. 114-131. Hier: S. 117. Im Folgenden zitiert als ‚Coetzee 2001‘. Vgl. dazu: „The first claim was dramatically rejected in Theodor Adorno's pronouncement, issued in 1951 and reiterated in 1965, that 'to write poetry after Auschwitz is barbaric.' Adorno might have added: doubly barbaric to write a poem in German. (Adorno took back his words, grudgingly, in 1966, perhaps as a concession to 'Death Fugue'.)“ Ebd.

sondern in ihrer altgriechischen Bedeutung, also als Wahrnehmung oder Empfindung zu verstehen.⁴⁸⁵ Aus dieser Perspektive ist somit die *Todesfuge* als Wendepunkt der traditionellen Romantik zu einem selbständigen Gestus zu interpretieren und es ist nachzuvollziehen, warum Wiedemann es als das letzte Bukowiner Gedicht betrachtet hat.⁴⁸⁶

Nimmt man Adornos berühmten Einwand gegen die Dichtung nach Auschwitz als Ausgangspunkt, der aus der Perspektive der kulturellen und bzw. rationalen Mutation seiner Betrachtungsweise entstanden ist, wird Celans eigene Unzufriedenheit mit der *Todesfuge* erklärt: Adorno hat es so ausgelegt – durch Vermittlung der Dialektik zwischen Zivilisation und Barbarei –, dass die westliche Kultur bzw. der Zivilisationsvorgang eine Mitschuld am Holocaust hat, infolgedessen sollte das Schreiben nach Auschwitz sich der Kritik stellen: nicht nur als Kritik an den Taten der Mörder, sondern auch als gründliche Kritik an jener Kultur als Ganzer, in der diese Taten geschahen. Zudem ist in der *Todesfuge* durch eine Sinn-Versetzung der Ästhetik die Abstimmung zwischen Form und Inhalt hervorbracht worden, die sicherlich in jener Traditionslinie steht, die – gemäß Adornos Standpunkt – komplett kritisiert werden sollte. Angesichts dessen, dass jene Traditionslinie als Basis des mimetischen Prinzips fungiert, gewinnt dieser Wandel der Celanschen Perspektive nach der *Todesfuge*, wie Buck erwähnt, noch den Sinn der Überwindung des mimetischen Schemas.⁴⁸⁷

Die Gedichte gehen seit der *Todesfuge*, den Weg der Isolierung, des Hermetischen und der Reduktion – samt dem Zerbröckeln der Metren, der syntaktischen Verkürzung und der Destruktion der syntaktisch-morphologischen Beziehungen – sowie der Disharmonie oder nach Voswinckels Ausdruck: der „Entpoetisierung“⁴⁸⁸, als auch der zunehmenden Distanzierung der Themen, wie Gellhaus es formuliert hat:

Celans Einstellung seinem berühmtesten Gedicht gegenüber, markiert Prägnant die zunehmende Distanzierung von der unmittelbaren Thematisierung der Vernichtung. Und schon dieses Gedicht hatte sich angesichts der Parallelisierung von deutscher Kunst und deutschem Tod bewusst selbst jenem Verdacht ausgesetzt, dem die Kunst seitdem unterliegt.⁴⁸⁹

⁴⁸⁵ Das heißt, der Wortsinn des *Ästhetischen* lässt sich hier nicht mehr als Synonym, als schön, geschmackvoll oder ansprechend verstehen.

⁴⁸⁶ Vgl. dazu: Wiedemann-Wolf 1985, S. 89.

⁴⁸⁷ Vgl. dazu: „Ohnehin ging es Celan niemals um mimetische Wiedergabe seines Gegenstands. Vielmehr wird die erfahrene und erlebte Wirklichkeit erinnernd gedeutet und somit aufbewahrt - für spätere Leser aufbereitet. Beim Eingedenken der *Todesfuge* mischt sich die dem Vergessen entrissene Erinnerung mit einer utopischen Hoffnung gründlich veränderter Horizonte.“ Buck, Theo: *Todesfuge*. In: *Gedichte von Paul Celan*, hg. von Hans-Michael Speier, Stuttgart 2002, S. 9–27. Hier: S. 16.

⁴⁸⁸ Dies könnte z. B. von dem Änderungsprozess *dein aschenes Haar Sulamith* in *Todesfuge* zu den *Fleischerhaken* und *Sau* im Gedicht *Eden* (das den Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht thematisiert) und bis zu Kompositionen der „Gegenschöpfung“ oder „der flutende Mob“ aus dem Band *AW* angemerkt werden.

⁴⁸⁹ Gellhaus 1995b, S. 56. Vgl. Dazu: „Celan avoids the word ‘Holocaust’ in his writing, as he avoided all usages that might seem to imply that everyday language is in a position to name, and thereby limit and master, that

Solche Wandlung lässt sich schließlich auf jenen Versuch zur Überwindung des mimetischen Schemas zurückführen.

2. Wende: *Von Schwelle zu Schwelle*

a. Über das Musikalische: Wandel zur Depoetisierung

Die in der Gedichtkomposition des Gedichtbands *Von Schwelle zu Schwelle* durchgedrungene musikalische Dynamik ist besonders an dem abgestimmten Metrum, der Melodie aus den einander abwechselnden Kurz- und Langzeilen, den eingesetzten Reimen, Alliterationen und Repetitionen zu bemerken, die in dem Spätwerk, das damit zu Einschnitt oder sogar Abbruch des Werkes wurde, begann. Sie durchziehen kontinuierlich die Frühwerke bis zu Celans Mittelwerken und verweisen auf den ‚Uranfang‘ der Romantik in Celans Schreiben. Die Musikalität spiegelt sich ferner in den Grundthemen und im Wortgebrauch dieses Bandes: Zu den Grundthemen des Gedichtbands *Von Schwelle zu Schwelle* gehören u. a. die Begegnung und Wiederholung als auch die von seinem Titel *Schwelle* reflektierten Zwischenzustände und -positionen zwischen Leben und Tod, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie zwischen Sprache und Schweigen.⁴⁹⁰ Beispielsweise liegt in den Gedichten *Assisi* und *Welchen der Steine du hebst* die Affinität zu Musikstücken nicht nur an dem Analogon der Repetition und Reimpaare oder an den – von dessen musikalischen Metrumvorangebrachten – Strukturen⁴⁹¹, sondern auch an ihrer Kernsymbolik wie: Stein, Pflanzen, Schatten vom Tod usw. Diese sind überdies in den Gedichten *Ich hörte sagen*, *Strähne*, *Die Felder*, *Schibboleth*, *Wir sehen dich*, *Die Winzer* zu beobachten.

Derartige Grundthemen und -wortverwendungen sind auf den grundlegenden Gestus des archaischen Gesangs zurückzuführen: Die früheste Lyrik ist nach Liedern modelliert, wobei die Lyrik sowohl die durchkomponierte Dynamik des Lieds aufgegriffen und übernommen hat als auch den Gestus des Gesangs: So haben die Menschen im individuellen Ton das existenzielle Befinden zum ersten Mal in einer Kunstform ausgedrückt. Es entspricht völlig Celans dichterischer Konzeption: Die Möglichkeit, das geschichtliche Ereignis für das eigene Kollektiv zu

towards which it gestures. Celan gave two major public addresses during his lifetime, both acceptance speeches for prizes, in which, with great scrupulousness of word choice, he responded to doubts about the future of poetry. In the first address, in 1958, he spoke of his halting faith that language, even the German language, had survived ‘that which happened’ under the Nazis.“ Coetzee 2001, S. 117.

⁴⁹⁰ Über die Zwischenzustände und -positionen siehe: Handbuch, S. 65.

⁴⁹¹ Z. B. hat Felstiner *Die Winzer* so beschrieben, dass das Gedicht eine Elegie und zugleich eine Meditation über den poetischen Prozess sei, die von rhythmischer Repetition getrieben werden. Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 120.

erzeugen, liegt allerdings im Tonfall des Individuellen.

Daher vertritt Celan die Nahtstelle zwischen Wahrnehmung und Musikalität, an der sich der ursprüngliche Wortsinn des Begriffs *Ästhetik* (als Wahrnehmung oder Empfindung) zeigt. Das musikbegleitende Metrum und die Melodie in Liedern tragen dazu bei, die individuellen Gefühle der Menschen auszudrücken. Dabei zeigt sich der Unterschied zwischen Celans Individual-Konzept und der Bennschen Subjekt-Maxime, obwohl beide willentlich von der romantischen Tradition abgekommen waren.

Die Wiederholung ist als ein wichtiges Element aus jener Urquelle des Liedes zu betrachten, die zumindest auf das Bemühen referiert, wie das Menschenleben – aus der ichbezogensten Perspektive – mit Zeit umgeht, diese Frage wird desgleichen in Celans Poetik übernommen. Felstiner hat mit Bezug auf Celans Schreiben erörtert, dass nach der *Todesfuge* sich das „Spektrum der Repetition“ ausgedehnt hat. Dies hängt damit zusammen, dass die Repetitionen in Celans Dichtung die Methodik in der Volkslied- oder Romantik-Tradition überschritten haben, so dass sie dementsprechend an eigenständiger Bedeutung gewonnen haben. Dies kann man in Felstiner Gedichtinterpretation zu *Die Winzer* wiederfinden:

Auch Sinngehalte finden wir verdoppelt: Paradoxon, Widerspruch, Metapher, Zitat, Selbstkorrektur. Und Wiederholung bewirkt Erinnerung, Ritual, Verspätetheit, sogar Erlösung. Das Spektrum der Repetition, so könnte man sagen, reicht vom Stammeln Moses bis zu Jahwes „Ich bin, der ich bin“.⁴⁹²

Es ist daher hervorzuheben, dass die Musikalität im Band *Von Schwelle zu Schwelle* vom Depoetischen geprägt ist, wie Voswinckel gedeutet hat. Laut Voswinckel hat in diesem Band die spielerische Freiheit aufgehört, infolgedessen steht Celan mit dem Schweigen in einem Verhältnis der Kongruenz:

Der vormals herrschende Widerspruch von Inhalt und Form, von Desorientierung und festem Metrum, tödlicher Erfahrung und intakten Sätzen, negativen Befunden und einer wildblühenden Sprache soll nicht mehr gelten. Die Tendenz gegen die Poetisierung greift nun auf die Gedichtform über. Sie verändert den Ton, verkürzt die Zeilen, reduziert die Sätze und staut den Rhythmus.⁴⁹³

In der nachfolgend angeführten Strophe ist wahrzunehmen, dass die Betonung der Einmaligkeit auf die musikalische Dynamik zutrifft. Diese Einmaligkeit bezieht sich auf die Trauer über den

⁴⁹² Felstiner und Fliessbach 1997, S. 120.

⁴⁹³ Voswinckel 1974, S. 173ff.

Tod – und damit auf die Sorge hinsichtlich des Lebens. Sie steht jedoch in Übereinstimmung mit der charakterisierten Einmaligkeit des dichterischen Sprechens, dessen Urquelle ebenfalls in den ursprünglichen Volksliedern zu finden ist:

*der einmal,
einmal im Herbst,
wenn das Jahr zum Tod schwillt, als Traube,
der einmal durchs Stumme hindurchspricht, hinab
in den Schacht des Erdachten.*⁴⁹⁴

Dabei ist festzustellen, dass die Ausdruckskraft in der Dichtung durch die Betonung der Einmaligkeit zum Durchbruch gekommen ist. Bei dieser Einmaligkeit ist das Individuums-Prinzip ein wichtiges poetologisches Konzept von Celan: Die geforderte poetologische Sagbarkeit in der Dichtung wird erst durch den Individuums-Ton stimmhaft werden, in dem das bei Celan konkret gewordene Schweigen in allen seinen Abstufungen miteingeschlossen ist. Dies ist zudem im Vers des Gedichtes *Sprich auch du*: „Wahr spricht, wer Schatten spricht“ veranschaulicht, denn mittels des individuellen Sprachgestus entfaltet sich – wobei das Gedicht den Schatten des Verstummens durchgeht – die Sagbarkeit der Zeit- und Welt-Erfahrung.⁴⁹⁵

b. Poetologische Fortentwicklung unter dem Aspekt der Autorenpoetik

In Celans Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* sind 47 nicht chronologisch angeordnete Gedichte – als drei Zyklen – enthalten, die Mitte 1952 bis Ende 1954, also einige Jahre nach Celans Niederlassung in Paris, entstanden sind.⁴⁹⁶ Dieser Gedichtband könnte als der erste komplette Gedichtband nach dem *Todesfuge*-Wendepunkt bezeichnet werden, dies impliziert allerdings die Abkehr von der Romantik. Die Häufigkeit der traditionellen romantischen Bild- und Wortfügungen wird – im Vergleich zu den Gedichten vor der *Todesfuge* – reduziert. Die Anforderung an den Sprachgestus – bezüglich der Suche nach der neuen Sprachstruktur – ist in diesem Band vernehmbar.

⁴⁹⁴ Aus dem Gedicht *Die Winzer* aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*.

⁴⁹⁵ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 301.

⁴⁹⁶ Vgl. dazu: KG, S. 621.

Aus dem biografischen Ansatz könnte die *Schwelle* als Resonanz der Celanschen Schwierigkeiten des Schreibens verstanden werden, auf die Celan in den ersten Jahren seiner Pariser Zeit – nach der Beendigung seiner Flucht über Bukarest, Budapest und Wien – getroffen ist.

In Felstiners biografischer Untersuchung wird auf Celans Annäheren an verschiedene Autoren – die, die noch lebten, oder jene, die nur noch in Gestalt ihrer Werke vorhanden waren (von Parmenides bis zu Rilke, Heidegger, Buber und Goll⁴⁹⁷) – hingewiesen.⁴⁹⁸ Laut Felstiner ist die Entstehungszeit des Gedichtbands *Von Schwelle zu Schwelle* eine konzeptionell neue Phase. Es wird ferner von der geringen Anzahl der veröffentlichten Gedichte von 1948-1952, also in seinen ersten Pariser-Jahren, sowie von Celans Briefwechsel mit Ludwig von Ficker und Celans Versen, die beide im Jahre 1951 entstanden sind, berichtet.⁴⁹⁹ Dies ergibt sich als Resultat aus den Schwierigkeiten bezüglich der Schwellen der Sprachproblematik bzw. der Sprachlichkeit der dichterischen Sprache und seinem Suchen nach einer neuen Möglichkeit des Sprechens, also nach einem neuen Sprachgestus.

Renate Enderlin erwähnt in ihrer Untersuchung *Dichtung nach Auschwitz, Sprich auch du von Paul Celan*, dass zwischen der Sprachlosigkeits-Problematik und dem Auftritt der Ich-und-Du-Beziehung in Celans Dichtung eine Konsequenz zu ziehen ist, die zu Beginn des Bands *Von Schwelle zu Schwelle* ersichtlich ist.⁵⁰⁰ Die immanente, selbstreferenzierende Sprach-Problematik bietet den Zugangsaspekt für das Gedicht *Mit wechselndem Schlüssel*. Resümierend ist festzuhalten, dass das Poetik-Merkmal samt der mitgelieferten Problematik der Sprachlichkeit in vielen anderen Gedichten aus *Von Schwelle zu Schwelle* zu erkennen ist. Dies wird von Hermann Burger erörtert: „Lesen wir aber die früheren Bücher aufmerksam durch, insbesondere *Von Schwelle zu Schwelle*, stellen wir überrascht fest, daß bereits hier in einem Drittel aller Gedichte das Zeichen ‚Wort‘ vorkommt, und zwar meistens im Zusammenhang mit Chiffren

⁴⁹⁷ Zu Celans Annäherung an den Dichter Yvan Goll seit 1949 erklärt Felstiner, dass Celan seitdem verlangt, einen Weg freizumachen; infolgedessen wurden die verhängnisvollen Plagiatsvorwürfe vorgetragen. Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 93f.

⁴⁹⁸ Vgl. dazu: ebd., S. 107f.

⁴⁹⁹ Felstiner hat Celans Briefwechsel mit Ludwig von Ficker vom 5. Februar 1951 erwähnt, in dem Celan einleitend über das Schweigen spricht: „Im August 1951 sagt er wiederum, er habe ‚nicht mehr geschrieben‘. Gleichwohl besitzen wir ein Gedicht aus diesem Monat. Es ist gestimmt auf den Ton der Vergeblichkeit: Am Ufer wandelt verumumt der Gedanke und lauscht: denn nichts tritt hervor in eigener Gestalt“. Felstiner und Fliessbach 1997, S. 91. Die Verse sind aus dem Gedicht *Unstetes Herz* aus dem Zyklus *Halme der Nacht*.

⁵⁰⁰ Vgl. dazu: „1955 folgt der Band *Von Schwelle zu Schwelle*, 1959 *Sprachgitter*. Schlüsselworte wie ‚Schweigen‘, ‚Dunkel‘, ‚Schlaf‘, ‚Stummheit‘, ‚Stille‘ dominieren diesen letzten Band. Doch auch in ‚Von Schwelle zu Schwelle‘, woraus das Gedicht ‚Sprich auch du‘ genommen ist, klingen Problematik des Sprechers und das Thema ‚Schweigen‘ an. Während Celans erste Gedichte nach 1944 – allen voran ‚Todesfuge‘ – zumeist eine erschütterte Registrierung der Verfolgung und Ermordung und die verspürte Leere danach formulieren, steht die Lyrik der frühen Pariser Jahre im Zeichen der Sprachlosigkeit. Als zeige sich nach dem primären Festhalten der Schmerz- und Verlusterfahrung, dass das eigentliche Leiden (noch) nicht ausgedrückt werden könne. Das heißt, dass man sprechen will – man kann aber nicht! Die Zeit, die das Ich braucht, um dem unaussprechlichen Leid Ausdruck zu verleihen, braucht das Ich, um an das Du als vollwertiges Ich heranzutreten.“ Enderlin, Renate: *Dichtung nach Auschwitz. Sprich auch du von Paul Celan*. München 2007, S. 5.

aus der organischen Welt.⁵⁰¹ Das Einsetzen der Sprachreflektion hatte einen Einfluss dabei, die Dichtung als kryptisch oder chiffriert zu prägen.

Bezüglich des Gedichts *Mit wechselndem Schlüssel* kann man sich an die Verse „Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort / das treiben darf mit den Flocken.“⁵⁰² – besonders aufgrund der Gleichsetzung von *Schlüssel* und *Wort* – annähern; folglich impliziert der Titel *Mit wechselndem Schlüssel* – zugleich als Titel eines Gedichts und eines Zyklus⁵⁰³ – ein Suchen nach abgebildeter, angemessener Sprachweise. Das entscheidende Element der jetzt einsetzenden neuen Sprache, ist das *Blut*: „Je nach dem Blut, das dir quillt / aus Aug oder Mund oder Ohr, / wechselt dein Schlüssel.“⁵⁰⁴ Dies involviert metaphorisch die Szenerie über die Situation der Juden in den Lagern; darüber hinaus wird angedeutet, dass das Schreiben von der *allerengsten Enge* der Menschenexistenz handelt. In der *Blut*-Chiffre sind der Widerstand, die Divergenz und auch das Durchkreuzen des normalen Lebenszustands integriert, die folglich einen Gestus des leidenden Individuums gestaltet haben.

Die Reduktion bei der Aufzählung „aus Aug oder Mund oder Ohr“ lässt sich ebenfalls in diesem Zusammenhang erfassen: Was den Juden in Lagern geschah, wie sie behandelt wurden, lässt sie nicht mehr als Menschen erkennen, sondern nur mehr als Besitzer jener Körperteile. Derjenige, der vom Selbstbewusstsein und von Würde getragen ist und seine Gedanken eindrucksvoll und umfassend ausdrücken kann, steht in der deutschen intellektuellen Tradition, in der sich die großen Namen wie Goethe, Hegel und Nietzsche finden. Im Shoah-Kontext wird dies zur Ironie werden, wie Celan in der *Todesfuge* gezeigt hat, solange die Gestalt der entgeisterten Juden auf den hohen Ton des deutschen Hochkultur-Menschen trifft. Hierbei ist die ethische Ebene in Celans Dichtung angedeutet. Dies präsentiert sich zudem als konkrete Darstellung in Celans Autopoetik: Seine poetische Ausdruckskraft weist immer auf die Shoah hin.⁵⁰⁵

Es ist zu bemerken, dass die poetologische Anspannung dieses Gedichts in dem sprachlich im-

⁵⁰¹ Im Gedicht *In memoriam Paul Eluard* heißt es: „Leg ihm dies Wort auf die Lider: / vielleicht / tritt in sein Aug, das noch blau ist“ und im Gedicht *Welchen der Steine du hebst*: „Welches der Worte du sprichst - / du dankst / dem Verderben.“ Zitation: Burger, Hermann: Paul Celan: Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich 1974. Hier: S. 81. Im Folgenden zitiert als „Burger 1974“.

⁵⁰² Im Gedicht *Mit wechselndem Schlüssel* aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*. GW I, S. 112.

⁵⁰³ Zyklus aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*.

⁵⁰⁴ Verse im Gedicht *Mit wechselndem Schlüssel*. GW I, S. 112.

⁵⁰⁵ Martin Schierbaums Auslegung hat sich – unter dem Aspekt der Autopoetik – hiermit auseinandergesetzt. Er hat angegeben, dass sie nicht von einer Reintegration der Gegensätze in eine Normalität ausgeht, sondern von einer Störung und Durchkreuzung dieser Normalität in Richtung auf das Individuum und die Spur seines Leidens. Schierbaum, Martin: „Aber das Gedicht spricht ja!“ – Ethik und Textualität in Celans Gedichten *Schibboleth* und *Du liegst*. In: Lassen und Tun: Kulturphilosophische Debatten zum Verhältnis von Gabe und kulturellen Praktiken, hg. von Steffi Hobuß und Nicola Tams. Bielefeld 2014, S.119-158. Hier: S. 139.

manentem Bereich angesiedelt ist. Dadurch wird der Betrachtungsaspekt des individuellen Lebens festgelegt. Aus der Anspannung wird ein suchender Gestus konstruiert, der in späteren Werken nach der *Todesfuge* aufzufinden ist. Demgemäß könnte man ebenfalls den wesentlichen Unterschied zwischen Celans und Benns *konzeptionellen* Gedichten – die von Sprach- oder Weltanschauungs-Problematik thematisierten Gedichte – ansehen. Ein Grundthema in Benns Werk kreist um die Verherrlichung des Lebens, dessen Herkunft in der ‚erhabenen‘ Gehässigkeit gegenüber dem in der Realität liegenden *feindlichen* Zustand zwischen Leben und Kunst angestammt ist.⁵⁰⁶ Dies verweist auf eine generelle Nähe zu Nietzsches Philosophie.

Die *allerengste* poetologische und literaturhistorische Frage in Celans Gegenwart ist allerdings die, die in Adornos berühmtem Diktum von 1949 reflektiert wird, wodurch Celans Forderung angegangen wird, einen Shoah-adäquaten Sprachgestus der dichterischen Sprache zu gewinnen. Die in Benns Gedicht artikulierten ‚erhabenen‘ Töne, die auf seine existentielle Maxime zurückzuführen sind und seine Methodik widerspiegeln, sind in dieser Hinsicht fehl am Platz.⁵⁰⁷ Für Celan ist eine derartige Darstellungsweise – sowie die der *Todesfuge* – nicht weit genug von der Traditionslinie distanziert, die sich als kultureller Hintergrund des Liebesbriefs der Celanschen Nazisoldat-Figur in der *Todesfuge* darbietet.⁵⁰⁸ Deshalb fordert Celan, das Schweigen im dichterischen Sprechen anzusiedeln.

Die Begegnung mit der Schweigen-Problematik ist aus den Versen „Mit wechselndem Schlüssel / schließt du das Haus auf, darin der Schnee des Verschwiegenen treibt“ des Gedichts *Mit wechselndem Schlüssel* zu extrahieren. Dabei ist darauf zu achten, dass die Totalität ins Verschwiegen versetzt wurde, die sonst vielfach bei der Gegenseite, also beim Sagen war. Ferner ist zu beobachten, dass der dialogische Ich-und-Du Modus in die Struktur dieses Gedichts eingebracht worden ist. Die Schweigen-Problematik und das Einsetzen des Ich-und-Du Modus sind desgleichen im Gedicht *Sprich auch Du* zu finden.

Jedenfalls lässt sich zusammenfassend feststellen, dass diese Schwelle die radikale Öffnung des Wechselprozesses zum zunehmenden Schweigen, zur Dunkelheit und Reduktion ist, die Celans spätere Werke durchdrungen haben. Hermann Burger hat mittels der Auseinandersetzung mit dem Gletscherstube-Kompositum aus der *AW* angegeben, dass die Sprachweise – besonders

⁵⁰⁶ Zum Beispiel sind hiermit die letzten Verse aus Gottfried Benns berühmt gewordenen Gedicht *Einsamer nie* (1936) zu vergleichen: „Wo alles sich durch Glück beweist / und tauscht den Blick und tauscht die Ringe / im Weingeruch, im Rausch der Dinge –: / dienst du dem Gegenglück, dem Geist.“ Benn, Gottfried: *Einsamer nie*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe, hg. von Gerhard Schuster. Bd. 1. Gedichte 1. Stuttgart 1998, S. 135.

⁵⁰⁷ Benns existentielle Maxime ist z. B. in seinem Gedicht *Einsamer nie* nachzuschlagen.

⁵⁰⁸ Dies gilt bezüglich der im Vers *dein goldenes Haar Margarete* bezeichnete Frau, die in der *Todesfuge* als Liebhaberin von dem Nazisoldaten und als Gegenbild der jüdisch weiblichen Ideale *Sulamith* dargestellt wird.

der Wortgebrauch – in *Von Schwelle zu Schwelle* weniger traditionell ist. Das heißt, dass die Ambivalenz oder Mehrdeutigkeit des Worts noch authentisch in seiner primären Sinn-Bedeutung und seinem Sinnbezirk bleibt, obwohl sie immerzu den ausgedehnten Metaphernbestand, die strukturelle Reduktion und die sprachimmanente Prägungen belastet: „Auf der Stufe des Bandes *Von Schwelle zu Schwelle* ist das Vordringen in die Gletscherspalten für Celan noch gar nicht denkbar, er ahnt erst, wie zentral die Eis-Chiffre für sein Werk werden wird, und läßt seine Wanderer die dünne Höhenluft atmen.“⁵⁰⁹

I. Die durch Negation entfaltete Multikontextualität: zum „Schattenentblößer“

SPRICH AUCH DU

Sprich auch du,

sprich als letzter,

sag deinen Spruch.

Sprich –

Doch scheide das Nein nicht vom Ja.

Gib deinem Spruch auch den Sinn:

gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,

gib ihm so viel,

als du um dich verteilt weißt zwischen

Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:

sieh, wie's lebendig wird rings –

Beim Tode! Lebendig!

Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:

⁵⁰⁹ Burger 1974, S. 120.

Wohin jetzt, Schattenentblöfter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.⁵¹⁰

Die Ablehnung der Ja/Nein-Frageschemata ist in diesem Gedicht am auffälligsten. In dieser Frage werden die binären Faktoren aufgefordert, über das Richtige und die Falschheit als Bewertung zu entscheiden, die meistens von der Kenntnis *ex post* abhängig ist. Dies ist im Fall des Nationalsozialismus zu bemerken: Das Wort *Nazi* ist erst nach dem Krieg als Schimpfwort verwendet worden, vorher gab es viele – auch Intellektuelle – die affirmativ zur Gewaltideologie des Dritten Reiches standen. Dementsprechend nimmt eine falsche Ja/Nein-Entscheidung Verantwortung gegenüber dem Holocaust. In diesem Zusammenhang ist der in diesem Gedicht erwähnten Schatten des Todes zu verstehen.

Bemerkenswert ist, dass die Wurzel der Ja/Nein-Frage in der traditionell *diskursiven* Denkweise liegt⁵¹¹ und dementsprechend den Richtigkeits-, Wahrheits- sowie den Vernunftbegriff berührt. Literatur hat seit Aristoteles diese Denkweise – besonders die Wahrheits-Problematik – aufgenommen, demzufolge ist in ihrem Ausdruck die Reflexion von jener Problematik erkennbar. Außerdem hat der Modernisierungsprozess dazu geführt, die logische Richtigkeit als ein verstandesmäßig zwingendes, allgemeingültiges Konzept der Wissenschaft aufzufassen. Der als historisches Verhängnis und Wendepunkt wirkende Holocaust hat sowohl eine Eliminierung der Menschenwürde als auch einen totalen Vertrauensbruch mit Vernunft und eine Erosion aller rationalen Sicherheiten mit sich gebracht. Daraus resultiert die Frage: Wer oder was hat dies verursacht, sodass diese Fehlhandlung bei einer Ja/Nein-Entscheidung auftreten kann?

Nach Celan ist die beherrschende Dominanz der diskursiven Denktradition – die Grundlage der

⁵¹⁰ GW I, S. 135.

⁵¹¹ Vgl. dazu Badiou's Äußerung zu dem diskursiven Denken, *Dianoia*, in Badiou 2009, S. 33.

binären Ja/Nein-Denkmethodik – dafür verantwortlich, dass jene in die gängige Sprechweise eingedrungen ist. Celan wollte begründeterweise in der Dichtung einen Sprachgestus finden, in dem das diskursive Denken – laut Badiou: die *Dianoia* – wegfällt. Demzufolge ist die Ablehnung der Scheidung von *Nein* zu *Ja* in der zweiten Strophe des Gedichts „Doch scheide das Nein nicht vom Ja“ als ein forschender Gestus zu verstehen, mit dem Celan das volle Spektrum der Unentschiedenheit vor den Gegensätzen zu bewahren sucht, wie Allemann aufgezeigt hat.⁵¹² Jener Ausdruck der Unentschiedenheit könnte als Widerspiegeln des gegen-*Dianoia*-Charakters der Dichtung betrachtet werden: „Das Gedicht hingegen ist Affirmation und Genuss, es durchdringt nicht, es verharrt an der Schwelle“⁵¹³.

Unter dem Holocaust-Motiv ist offensichtlich zu verstehen, dass *Wahr* und *Schatten* untrennbar geworden sind. So könnte man ebenfalls den Sinnbezirk der Wörter *Tod* und *Schatten* in diesem Gedicht erfassen. Der poetologische Schwerpunkt des *Sprich auch du* liegt in der Autopoetik, deswegen hat Allemann dieses Gedicht eine „unmittelbare poetologisch-programmatische Selbstanweisung“⁵¹⁴ genannt. In der Ablehnung einer Ja/Nein-Antwort ist eigentlich eine eigentümliche Bewegungsweise Celanscher dichterischer Sprache impliziert, die mit dem anti-*Dianoia*-Gestus auf die Polykontextualität der Sprache eingeht, sodass die Sprache frei genug wird, für den Holocaust zu zeugen. Diese Perspektive präsentiert sich gleichfalls in Formulierungen in Celans Prosatext *Mikrolithen sind, Steinchen*: „Sprich deutlicher, Sprich tödlicher“⁵¹⁵ und: „Du redest so unverständlich“, meinte der Tote zum Sterbenden, „du lallst ja nur, du lallst wie ein Neugeborenes“⁵¹⁶.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass ein unversöhnter Gestus gegenüber der *Dianoia* von der Ablehnung der Ja/Nein-Antwort ausgeht. Daraus resultiert Celans Abkehr von der Denktradition, in der die Epoche der Aufklärung triumphierend war, von der die europäischen Kulturen geprägt und illuminiert waren, die das binäre Schema erstellt hat und auch das Geschehen des massiven Menschenmordens zulassen konnte. Folglich werden zwei Interpretationsperspektiven geboten, den Vers „Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst“ nachzuvollziehen: Die Schrumpfung des Ortes impliziert einerseits die Tilgung des Juden, dessen Existenz – wie die aller Menschen – mit einer Örtlichkeit verbunden ist, hierzu ist Felstiners Hinweis angemessen:

⁵¹² Vgl. dazu: „In der zweiten Strophe dieses Gedichtes wird ein Sprechen ins Auge gefaßt, das vor der Scheidung in Affirmation und Negation Halt macht, das nicht auf den glatten Aussagesatz hinauswill, sondern sich das volle Spektrum der Unentschiedenheit vor den Gegensätzen zu bewahren sucht.“ Celan und Allemann 1979, S. 151.

⁵¹³ Badiou 2009, S. 33.

⁵¹⁴ Celan und Allemann 1979, S. 151.

⁵¹⁵ *Mikrolithen*, S. 20.

⁵¹⁶ Ebd., S. 310.

„Seitdem [...] durch Worte der Tod kann, muß die deutsche Sprache dunkel werden, um wahr zu sprechen.“⁵¹⁷ Andererseits ist er als ein Verlust des Vertrauens zu jener binären Denktradition zu begreifen. Zudem geht es beim Wort *Schattenentblöfter* im Gedicht *Sprich auch du* um die Entblöften des Spektrums des *Schattens*, des *Nein* und der *Unentschiedenheit*. Das *Schatten* versinnbildlicht zudem nicht nur die Toten des Holocaust, sondern deutet auch die Schwierigkeit an, diese Dämmerung des Historischen in einer dichterischen Sprache auszudrücken. Denn das Vertrauen auf die Sagbarkeit – gemäß der platonischen Tradition – wird nur auf die gepaarten *Ja–Nein/Wahr–Schatten*-Konzepte der positiven Seiten gerichtet, sodass nur in der Vorwegnahme die positiven Seiten, die Sagbarkeit – samt dem Totalitätsaspekt – dem Ja- und Wahrheits-Begriff zugewiesen wurden.

Man kann auch unter dem Aspekt des bisher verschwiegenen Spektrums das Gedicht *Mit wechselndem Schlüssel* entschlüsseln: Der *wechselnde Schlüssel* symbolisiert die vielfältigen Sprachebenen und -perspektiven, wovon ein großer Anteil in der ungesagten Bandbreite der Negation liegt. Deswegen muss dieses Spektrum entblößt werden, um das verschlüsselte Vielfache der Sprache zu entfalten.

Daran ist eine Verschiebung des binären Schemas in der Negation der Sprache zu erkennen; demzufolge ist das Totalitätskonzept von dem klassischen Schema emanzipiert und – in Celans Poetologie – erneut dargestellt. Dies wird ferner von dem Schlusssatz dieses Gedichts widergespiegelt: Die von *Dünung wandernde Worte* versinnbildlichte Freisetzung der Sprache ermöglicht sich erst, nachdem die Sprache von den platonisch-diskursiven Merkmalen – besonderes dem binären Ja/Nein Schema – in den Worten befreit worden ist. Diese Veränderung hat schließlich den poetologischen Gestuswandel verursacht.

⁵¹⁷ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 117.

II. Das Shoah-Thema in einer neuen ausdrucksweise: zum Gedicht *Schibboleth*

Schibboleth

*Mitsamt meinen Steinen,
den großgeweinten
hinter den Gittern,
schleiften sie mich
in die Mitte des Marktes,
dorthin,
wo die Fahne sich aufrollt, der ich
keinerlei Eid schwor.*

*Flöte,
Doppelflöte der Nacht:
denke der dunklen
Zwillingsröte
in Wien und Madrid.*

*Setz deine Fahne auf Halbmast,
Erinnerung.
Auf Halbmast
für heute und immer.*

Herz:

gib dich auch hier zu erkennen,

hier, in der Mitte des Marktes.

Ruf's, das Schibboleth, hinaus

in die Fremde der Heimat:

Februar. No pasaran.

Einhorn:

du weißt um die Steine,

du weißt um die Wasser,

komm,

ich führ dich hinweg

zu den Stimmen

von Estremadura.⁵¹⁸

Das Titel-Wort *Schibboleth* aus dem im 1954 entstandenen Gedicht ist häufig wegen seiner aus der Polysemie resultierenden denotativen „Ambivalenz“⁵¹⁹ als bedeutsame Singnatur des hermeneutischen Grundprinzips der Celanschen Poetologie bzw. im Dialog-Konzept vertreten.⁵²⁰ Der biblische Hintergrund dieses Worts ist in Felstiners Studie nachzuschlagen: „Celans Titel verweist auf eine israelitische Stammeslosung, welche die Gileaditer am Jordan gegen Ephraimiten gebrauchten, die das Wort falsch, nämlich ‚Sibboleth‘ aussprachen und dafür sterben mußten (Richter 12,4)“⁵²¹. Felstiner hat zudem gedeutet, dass dieses Schibboleth einen

⁵¹⁸ GW I, S. 131.

⁵¹⁹ Vgl. dazu: „Bei C. wird diese Chiffre zur Signatur einer sich aussetzenden und sich bekennenden Dichtung, auch um den Preis einer eigenen Gefährdung, wobei ebenso die sich aus der Polysemie ergebende denotative Ambivalenz des Wortes zu beachten ist – dies spielt in Jacques Derridas Deutung eine zentrale Rolle, da er in der ‚Schibboleth‘-Chiffre das Grundprinzip celanscher Dichtung schlechthin auszumachen vermeint (Derrida).“ Handbuch, S. 69.

⁵²⁰ Zu der hebräischen Herkunft des Worts *Schibboleth* aus dem Alten Testament ist dies im Schreiben Celans am 3. Oktober 1954 an Isac Chiva nachzuschlagen: Er hat geäußert, dass das Wort auf Deutsch in etwa „Erkennungszeichen“ bedeute. Siehe: ebd.

⁵²¹ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 118. Zudem wird im *Handbuch* über die hebräische Herkunft Folgendes angegeben: „Die Passage aus dem Alten Testament findet sich in Richter 12, 1-7, und handelt vom Kampf der

Schlachtruf aus dem spanischen Bürgerkrieg enthält: „Nopasaran [,sie werden nicht durchkommen‘]⁵²².

So wird ein historischer bzw. politischer Kontext als Grundlage zum Vers „Flöte Doppelflöte der Nacht: / denke der dunklen/ Zwillingsröte/ in Wien und Madrid“ hervorgehoben, der von der Erinnerung an die *rebellischen* Vorkommnisse sowie dem Solidaritätsphänomen gegen den Faschismus der Jahre des spanischen Aufstands, handelt. Celans Schreiben vom 3. Oktober 1954 an Isac Chiva hat deutlich gezeigt, dass sich das Gedicht unmittelbar auf den Arbeiteraufstand gegen die Regierung Dollfuß vom Februar 1934 in Wien und das zugleich in Madrid aufgekeimte revolutionäre Begehren bezieht.⁵²³

Dabei ist zu erkennen, dass sich der vom Nationalsozialismus beeinflusste, aktuelle politische Umstand in der Entstehungszeit dieses Gedichts als roter Faden des Textzusammenhangs zeigt, in den die historischen Erinnerungen in die Gegenwart bzw. die Shoah-Wirklichkeit eingebunden wurden. Dabei erweist sich ferner ihre jeweilige Prägung durch historische Machtkämpfe in Worten, die seit dem Ursprung der Sprache existieren und als Merkmal des kollektiven Gedächtnisses angesehen werden können. Allerdings haben Platons Symbolverständnis sowie das Dichtungsverständnis in der Renaissance, Romantik und Moderne (u. a. die Symbolik) so gewirkt, dass das *Woher* und *Wohin* der Sprache in einer anderen Konzeption arrangiert wurden, infolgedessen jene historische Prägung vertuscht wurde. Felstiner hat dazu die wichtigsten Autoren der deutschen Hochkultur genannt, um einen Kontrast anzugeben: „Das fremdartige hebräische ‚Schibboleth‘ dient als Losungswort für den Dichter selbst: Kann er die Grenze zu der Welt Goethes und Schillers passieren, indem er seine Identität mit einem Losungswort aus der Bibel beweist?“⁵²⁴.

In dem historischen Zusammenhang – in dem die angegebene Polykontextualität steht – wird das Thema des Krieges abgeleitet. Dies lässt sich bei Felstiners Erörterung beobachten:

Gleichwohl ruht dieser Akt der Erinnerung an das Widrige auf einem starken tragenden Grund. Ein uraltes jüdisches Denken merkt auf die Koinzidenz diverser historischer Ereignisse, die auf dasselbe Datum fallen. So soll der neunte Tag des Monats Av die Zerstörung des Ersten und des Zweiten Tempels, das Scheitern von Bar Kochbas Aufstand gegen Rom, die Austreibung der Juden aus Spanien und sogar

Männer Jeftahs gegen die Ephraimiten, die das [...] Losungswort Schibboleth [...] nicht aussprechen können und so erkannt und getötet werden“. Handbuch, S. 69.

⁵²² Vgl. dazu: „Sein Schibboleth enthält einen Schlachtruf aus dem spanischen Bürgerkrieg: No pasaran [«sie werden nicht durchkommen»].“ Ebd., S. 118.

⁵²³ Vgl. dazu Celans Schreiben an Isac Chiva und Wiedemanns Erläuterung. KG, S. 637.

⁵²⁴ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 118.

den Beginn der europäischen Shoah 1939 gesehen haben. Wenn Celan solches Februar-Geschehen bündelt, das an sein Herz dringt, und in dem Ruf „Nopasaran“ gipfeln läßt, bedeutet dies, daß der Dichter das schwere, dunkle Vieldeutige in sich nicht verlassen wird.⁵²⁵

Dabei ist zu erwähnen, dass in Derridas Celan-Lektüre *Schibboleth* als die Spannung zwischen der Einmaligkeit des Ereignisses und des zyklisch wiederkehrenden Datums⁵²⁶ in Celans Dichtung, bzw. als Ansatz für die Multikontextualität fungiert. Diese Gadammersche Überlegung handelt von der Schriftlichkeit und setzt mit der These an, dass die sich wiederholenden Daten und Namen in Celans Dichtung als Verweise aufzufassen seien, die auf die Ereigniskonstellationen ihrer Entstehung eingehen. Dabei werden die Explikation und Implikation der Sprache in der Dichtung verschärft und führen die *Einmaligkeit* herbei, die zudem als Eigenschaft im historischen Ereignis zu erkennen ist und in Celans Dichtung durch das Erinnerungsmerkmal – als datierte Fakten – seiner Poesie hinzugefügt wurde. Diese *Einmaligkeit* fixiert das Erinnern an das Vergangene in einem Gedicht; folglich behauptet Derrida, dass die Schriftlichkeit der Autorschaft mit den Begriffen *Schriftzug*, *Datum* und *Signatur* zu kennzeichnen sei.

Es ist zu erwähnen, dass einige Perspektiven in Derridas Lektüre – z. B. die Akzentuierung der Perspektive der Verkörperung der Differenz der Sprache angesichts der Schriftlichkeit der Autorschaft – zu Celans Poetologie aufschlussreich sind und besonders in Korrespondenz mit der Celanschen sprachlichen Reflexion stehen. Das Problem ist, dass solche phänomenologischen und semantischen Studien von der Wirklichkeitsdimension der Dichtung Celans abgekommen sind und daher den ethischen Gestus von Celans Gedichten – die Fokussierung auf die Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten sowie die vom Nationalsozialismus bedingte Situation – vernachlässigen.⁵²⁷ Dies bietet sich als poetologischer Kernpunkt in diesem Gedicht an, dessen Dynamik – z. B. von dem Lösungswort *Schibboleth* – somit von der Sprachimmanenz abzuleiten ist, um das Eingedenken an die historischen und für Celan gegenwärtigen Ereignisse zu ermöglichen. Man sollte erst die Aufmerksamkeit auf diese im Vordergrund stehende Wirklichkeitskonstellation richten, um eine gelungene Dekodierung von Celans ‚Verschlüsselung‘ zu gewinnen. Der Verstehenszugang zu Celans Tendenz zum Schweigen und zur Reduktion oder der Zugang zu seiner Verknüpfung mit den Daten und auch zur Veränderung der Sprachweise, auf die Gellhaus hingedeutet hat („Celans Einstellung seinem berühmtesten

⁵²⁵ Ebd., S. 119.

⁵²⁶ Lat.: (das) Gegebene.

⁵²⁷ Siehe: Derrida 2002. Zudem vernachlässigt Hans-Georg Gadamer Zugang zu Celan ebenfalls den Wirklichkeitsbezug Celans. Vgl. dazu: Gadamer, Hans-Georg: Im Schatten des Nihilismus und Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan (1991). In: Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke. Bd.9. Ästhetik und Poetik II Hermeneutik im Vollzug. Tübingen 1999, S. 461-469.

Gedicht gegenüber, der Todesfuge, maskiert prägnant die zunehmende Distanzierung von der unmittelbaren Thematisierung der Vernichtung⁵²⁸), sind ebenso mittels dieser Perspektive zu behandeln.

3. Aus: *Sprachgitter*

a. Der „Sattelpunkt“ in der Sprachbewegung

Der dritte der von Celan autorisierten Gedichtbände *Sprachgitter* enthält 33 Gedichte in sechs Zyklen, die zwischen 1955 und 1958 entstanden sind.⁵²⁹ Wie im *Handbuch* angegeben wird, manifestiert *Sprachgitter* den ersten konsequenten Versuch in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, den durch die Shoah ausgelösten, geschichtlichen, kulturellen und literarischen Bruch sprachlich adäquat zu artikulieren.⁵³⁰ Die biographischen Bezüge und deren Entstehung werden zudem im *Handbuch* so ausgelegt: „Geprägt ist diese Lebensphase durch zunehmende Belastungen und Irritationen, ausgelöst sowohl durch lebensgeschichtlich relevante Faktoren als auch durch Ereignisse in einem als zunehmend bedrohlich empfundenen politisch-gesellschaftlichen Umfeld“⁵³¹. Detailliert wird eine als unheilträchtig empfundene Gegenwart angesichts des gesellschaftspolitischen Umstands in den fünfziger Jahren in Frankreich und Deutschland in Lehmanns Einleitung zu seiner Ausgabe des *Sprachgitter*-Kommentars dargestellt. Das Folgegeschehen, dem Celan begegnet ist, wird als Konsequenz jener innen- und außenpolitischen Situationen formuliert.⁵³² Bezüglich Lehmanns Forschung werden die biographischen Bezüge als Hintergrund der Motivkumulation vorgelegt, die im Band *Sprachgitter* aufgezeigt werden kann:

Dazu kommt die quälende Vorstellung, in der deutschsprachigen Literaturszene weitgehend isoliert, ausgegrenzt und verkannt zu sein, einer Literaturszene, der Celan von der Sprache her angehörte, von der er sich aber notwendig immer wieder distanzieren mußte, weil ihr Schweigen über die jüngste Geschichte, ihre mangelnde Bereitschaft zur kritischen Auseinandersetzung mit dieser Geschichte für ihn nicht akzeptabel war. Beispielhaft demonstriert das die (Nicht-)Beziehung zur

⁵²⁸ Gellhaus 1995b, S. 55.

⁵²⁹ Vgl. dazu: KG, S. 643.

⁵³⁰ Vgl. dazu: Handbuch, S. 75.

⁵³¹ Ebd., S. 72.

⁵³² In Lehmanns Einleitung ist zu lesen, wie der wiederauflebende Antisemitismus Celan bedrängt hat. Dies gilt besonders für die auf Machtwuchs ausgerichtete Agitation de Gaulles, die in Folge der Algerienkrise Celan Sorgen bereitete. Siehe: Lehmann, Jürgen: „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“. Zu Paul Celans Gedichtband *Sprachgitter*. Eine Einführung. In: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, hg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg 1997, 1998, 2002, 2003, S. 15-68. Hier: S. 16f. Im Folgenden zitiert als „Lehmann 1997/8“.

Lehmanns Antwort darauf zeigt eine Sprachbewegung, die in der Meridian-Rede angedeutet ist, die von einer sprachlichen und literarischen Standortbestimmung abhängig ist und mit dem wichtigen, poetologischen *Textlandschaft*-Konzept korrespondiert:

Antwort darauf ist *Sprachgitter* stilistisch als Realisierung einer 1958, während der Entstehung des Gedichtbandes, in der Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flincker, Paris postulierten neuen, einer ‚graueren Sprache‘ (GW III, 167), poetologisch als eine mit dieser Konzeption verbundene grundlegende Reflexion über Formen und Funktionen einer zwischen Schweigen und Sprechen angesiedelten, im Bild des Sprachgitters vorgestellten Dichtung, thematisch als eine Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte. Es ist eine Auseinandersetzung, die insbesondere auf Natur und ihre Phänomene bezogene Begriffe, vornehmlich aus dem geologischen und botanischen Bereich, zu Konstituenten einer neuen Textlandschaft macht, Ausdruck der Erkenntnis, daß nicht mehr die Natur, sondern allein die Sprache Zuflucht gewähren kann, gemäß dem Adorno-Satz, daß dem, daß dem, der keine Heimat mehr hat, das Schreiben zum Wohnen werde, wobei Celan freilich - gerade in *Sprachgitter* - weniger das Schreiben als das Sprechen zum Wohn-Raum, zum Ort der Zuflucht erklären wird.⁵³⁴

Holger Gehle hat in seiner Analyse zum Gedicht *Unten* sein Verständnis zum Band *Sprachgitter* als *Sattelpunkt* in Celans Werken eingeführt:

Wir haben andernorts die These vertreten, es sei die Sammlung *Sprachgitter* als ein „Sattelpunkt“ in Celans Werkgeschichte zu verstehen, insofern eine gewisse Bildsicherheit, eine Form ästhetischen und philosophischen Vertrauens in Korrespondenzen und Verbindungen, Kontrolle und Ordnung poetischer Bilder dort vorherrscht, die noch eine stabile, gewissermaßen geglückte Selbstbezüglichkeit des Autors gewährleisten konnte.⁵³⁵

Ferner spiegelt sich diese *Sattelpunkt*-Position in einer *Ambivalenz* in diesem Gedichtband wider: „die dort zwar wie still gestellt sind, doch unterschwellig wirksam bleiben, die spätere

⁵³³ Lehmann 1997/8, S. 17f.

⁵³⁴ Ebd., S. 18f.

⁵³⁵ Gehle, Holger: „Komm auf den Händen zu uns.“ Textgenese und Textverstehen. In: „Qualitativer Wechsel“. Textgenese bei Paul Celan, hg. von Axel Gellhaus & Karin Hermann. Würzburg 2010, S. 91-114. Hier: S. 107.

Entwicklung vorbereitend⁵³⁶, wie Gehle angegeben hat.

Im *Handbuch* wird ebenfalls darauf verwiesen, dass *Sprachgitter* bemüht ist, eine *Sprachlandschaft* zu gewinnen.⁵³⁷ Diese intendierte Sprachbewegung wird im *Handbuch* wie folgt erklärt: „Die Sprachbewegung artikuliert ein zweifaches Suchen: das nach den Ursachen und Umständen vergangener und gegenwärtiger Katastrophen (wobei C. neben der Shoah auch eine mögliche atomare Vernichtung der Menschheit im Blick hat) sowie die Suche nach einer neuen Sprachwirklichkeit.“⁵³⁸ Laut Felstiner liegt diese Schreibintention Celans – die Erinnerung wachsen lassen zu wollen – in der Mitte der fünfziger Jahre als Hinweis vor, wie sich die Kernmotive dieses *Sprachgitter*-Bandes erfassen lassen.⁵³⁹ In dieser Zeit kehrten – Felstiners Auffassung nach – Worte wie *stumm*, *Stein*, *Schnee*, *Kristall*, *verloren*, *erinnert*, *vergessen*, *dunkel*, *Auge* und *Schweigen* in Celans Lyrik vielfach wieder.⁵⁴⁰ Überdies hat er die – später erneut gegliederte – Anfangszeile des frühesten Gedichtes *Zuversicht* aus diesem Band angeführt und erläutert, dass diese Zeile ‚ernster‘ sei als *Die Winzer*⁵⁴¹ und dass sie den wahrzunehmenden Gestuswandel in der Schreibweise hervorhebt, der von der von Celan selbst angedeuteten *Fragwürdigkeit* der Schreibweise herbeigeführt wird.⁵⁴²

Die Orientierung an der Sprachreflexion in *Sprachgitter* wird von Lehmann angedeutet.⁵⁴³ Dabei ist zu erwähnen, dass die poetologische Kohärenz zwischen diesem Gedichtband und dem davor verfassten Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* nicht nur an der Thematik zu erkennen ist, sondern auch am selbstreflexiven Sprachaspekt, der allerdings mit der thematischen Entfaltung verschmolzen ist.⁵⁴⁴ Die innovativ dichterische Realisierung, die sich als eine Revision der Sprache manifestiert, wird unter dem sprachreflexiven Aspekt weiterverfolgt. Daraus werden die Motive der Identifizierbarkeits-Problematik der Stimme und des Verstummens (des wirklichkeitbezogenen Totengedenkens) und der Dunkelheit⁵⁴⁵ abgeleitet.

Der motivische und graphische Fokus des Bandes *Sprachgitter* wird im *Handbuch* wie folgt zusammengefasst: „Erinnerung und Erwartung, Verlust und Gewinn, Gewinn, Trennung und Vermischung, Sichtbares und Hörbares, Stimmloses und Stimmhaftes, Zeit und Raum, Gehen

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Vgl. dazu: *Handbuch*, S. 73f.

⁵³⁸ Ebd., S. 74.

⁵³⁹ Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 134.

⁵⁴⁰ Vgl. dazu: ebd., S. 135.

⁵⁴¹ Dies ist das Schlussgedicht in Celans Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*. GW I, S. 140.

⁵⁴² Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 135 und Anm. 26, S. 387.

⁵⁴³ Vgl. dazu: Lehmann 1997/8, S. 25.

⁵⁴⁴ Im *Handbuch* wurde die thematische Kohärenz dieses Bands erwähnt und die kunstvolle Verschränkung des Motivs bzw. die Motivkomplexe benannt. Siehe: *Handbuch*, S. 73.

⁵⁴⁵ Dies bezieht sich auf die Gedichte *Tenebrae*, *Schneebett*, *Nacht*. Siehe: Ebd.

und Kommen, Enge als Voraussetzung des Freiwerdens⁵⁴⁶. Lehmanns poetologischer Zugang zum Schreibmotiv des *Sprachgitters*, das als Suchen nach neuer Sprachwirklichkeit aufgefasst wird, wird auch durch die *Erinnerung* und *Erwartung* konstruiert:

In der Verschmelzung von Erinnerung und Erwartung erscheint Dichtung als spezifischer Wirklichkeitsentwurf, wobei der Akzent auf dem Entwerfen liegt, auf einem mit jedem Moment, jeder ‚Stunde‘, neuen Konstituieren eines Gedichts, dessen grundlegendes Merkmal die Verbindung von Gestalt und Prozeß ist.⁵⁴⁷

Sicherlich ist in *Sprachgitter* die Revision in Celans Schreibreflexion deutlicher als in *Von Schwelle zu Schwelle* wahrzunehmen, in der die Auseinandersetzung mit dem traditionellen dichterischen Verfahren bewusst kritisch dargestellt wird. Im *Handbuch* wird diese Revision als Konsequenz von Celans Shoah-Wirklichkeitserfahrung angegeben und daher die Intention zu einer Gestus-Veränderung als Folge angedeutet, die sich in einem semantisch und strukturell akzentuierten Reduzierungsprozess manifestiert:

Folglich ist C. in *Sprachgitter* bemüht, das bisherige dichterische Sprechen einer Revision zu unterziehen und ausgehend davon Gedichte zu schreiben, in denen das Verstummen zum Ausgangspunkt eines völlig anderen, ungewohnten Sprechens wird. [...] Das konsequente Befragen der Sprache zeigt sich in ihrer Reduktion auf die ein Schweigen bzw. Verstummen anzeigenden Leerstellen, Asterisken, Doppelpunkte, punktierte Linien und Klammern sowie im Reduzieren des Sprechens auf einzelne Silben [...] Morpheme und Lexeme.⁵⁴⁸

Die Revision des Sprachgestus ist dabei als ein kontinuierlicher Gestuswandel in *Von Schwelle zu Schwelle* und *Sprachgitter* durch die Tendenz zur Reduktion bzw. Dekonstruktion zu erkennen, die sich auf *lexikalischer*, *syntaktischer* und *klanglicher* Ebene entfaltet hat, wie Lehmann angeführt hat.⁵⁴⁹

Gellhaus' Auseinandersetzung mit Literaturanalysestrategien ist mit besonderer Berücksichtigung auf die Problematik der Wissensvermittlungsfunktion in der Literatur – und zwar unter

⁵⁴⁶ Handbuch, S. 74. Die konkreten Motive wie *Augen/Sehen*, *Heimkehr* und der *erotische Diskurs* finden sich ferner in: Handbuch, S. 73ff.

⁵⁴⁷ Lehmann 1997/8, S. 24.

⁵⁴⁸ Handbuch, S. 75. Vgl. dazu zudem: „Diese Reduzierungen sind Ausdruck einer Tendenz zum Schweigen, die sich ihrerseits einer durch die Shoah begründeten, zutiefst verstörenden Wirklichkeitserfahrung verdankt. Zugleich betonen die Gedichte allerdings auch immer wieder die sprachliche Potentialität dieses Schweigens.“ Ebd., S. 76.

⁵⁴⁹ Vgl. dazu: Lehmann 1997/8, S. 24 ff.

formalen und kognitiven Aspekten – begonnen worden.⁵⁵⁰ Gellhaus' Fokussierung bezieht sich auf die Negation der Sprache, also das Nicht-Artikulierbare, das Außersprachliche und das Nicht-Propositionale, das sich als Anfangszustand und daher als Kontext des kommenden Schreibaktes erschließt, welches die Themen – bzw. die Schweige-Motivkomplexe als auch die inhärente Sprachstruktur des Schweigens – in diesem Band reflektiert. Bei dieser konzeptionellen Nahtstelle der Negation am *Sprachgitter*-Band ist daher wahrzunehmen, dass die Sprachgitter-Metapher an sich bereits auf die nicht-propositionalen Erfahrungen bezogen ist. Besonders Gellhaus hat sich unter dem sprachreflexiven Aspekt mit dieser Sprachgitter-Metapher auseinandergesetzt, die demgemäß die poetologische Grundkonzeption jener Revision zur Negation erklärt:

Paul Celans „Sprachgitter“-Metapher lädt dazu ein, den Vorgang der Fixierung und Konzentration von Erfahrung in der Sprache des Gedichts mit der Entstehung kristalliner Strukturen zu vergleichen. Sprach-Kristalle „schießen“ nach eigenen Gesetzen an einen semantischen Kern an, ihr Wachstum ist nicht linear, gleichwohl herrscht in den Innenräumen kristalliner Gebilde die Geometrie des Gitters vor. Zerlegt man das komplexe und bizarre Gebilde in seine „positiven“ Bestandteile, entdeckt man nichts anderes als eben diese beinahe mathematische Regelmäßigkeit, die den sezierenden Betrachter in einen künstlich-unheimlichen Abgrund blicken lässt. Die Zerlegung des Gesamtkristalls in seine kleinsten Wort-Bestandteile, in die Elemente einer Konstruktion, entindividualisiert die Figur, nimmt ihr gerade das, was in ihr sich der mechanischen Gesetzmäßigkeit entgegengewendet hat.⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Vgl. dazu: „Moderne Literatur arbeitet an der Artikulation des zwar Nicht-artikulierbaren, arbeitet an den sprachlichen und formalen Mitteln für die Darstellung von sogenannten Grenzerfahrungen sowie von außersprachlichen (nicht-propositionalen) Erfahrungen.“ Gellhaus, Axel: *Kognitive Aspekte der Literatur*. In: Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet, hg. von Karin Herrmann. Kassel 2011, S. 77-86. Hier: S. 80.

⁵⁵¹ Gellhaus 1995b, S. 52.

b. Gedichtanalyse

I. Unten – über die negation des Sprachgitters

*Unten*⁵⁵²

*Heimgeführt ins Vergessen
das Gast-Gespräch unsrer
langsamen Augen.*

*Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt
auf die tagblinden Würfel, nach denen
die spielende Hand greift, groß,
im Erwachen.*

*Und das Zuviel meiner Rede:
angelagert dem kleinen
Kristall in der Tracht deines Schweigens.*

Das im *Unten* geschehende Gespräch lässt sich – da es in das *Vergessen heimgeführt* ist und zudem ein lautloses *Augen*-Gespräch ist – leicht von einem ‚normalen‘, alltäglichen Gespräch unterscheiden. Seng hat sich in seinem Gedichtkommentar zu *Unten* mit dem *Vergessen*-Motiv auseinandergesetzt und dabei dessen Dienlichkeit in Celans vorherigen Werken wie folgt definiert:

Die Verräumlichung des Vergessens findet sich bereits in dem frühen Gedicht *Der Sand aus den Urnen* („Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens“, GW I, 22); im Zusammenhang mit einem Spiel, wie im weiteren Verlauf von *Unten*, ist von Vergessen auch in den Gedichten *Das Gastmahl* (GW I, 25) und *So bist du denn geworden* (GW I, 59) die Rede, vor allem aber, und in deutlichem Bezug zur Sprachproblematik in *Unten*, in *Argumentum e Silentio* [...] ⁵⁵³

⁵⁵² Aus dem ersten Stimme-Zyklus des *Sprachgitter*-Bands. GW I, S. 157.

⁵⁵³ Seng, Joachim: *Unten*. In: Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“, hg. von Jürgen Lehmann, Heidelberg 1997, S. 149-156. Hier: S. 151f. Im Folgenden zitiert als ‚Seng 1997‘.

Dabei erklärt er, dass die *Heimkehr* im Gedicht *Unten* in metaphorischer Weise einen Ort der Zeitlosigkeit bedeutet und zudem auf die Gleichsetzung zwischen Heimführen und dem Handwerk der Dichtung hindeutet.

Einige Celanforscher (z. B. Lemke) haben in Hinsicht auf die – in diesem Gedicht – thematisierte Schweigen-Problematik, die Bezugnahme auf Heideggers Philosophie beachtet. Lemke hat unter Berücksichtigung des Shoah-Hintergrunds die Bezugnahme auf die griechisch-mythologische Göttin Mnemosyne bzw. zu der aufgeworfenen Vergessens- und Erinnern-Problematik aufgenommen und dadurch die Vergleichbarkeit zwischen Heidegger und Celan hervorgehoben. Bezüglich dieser Vergessen- und Erinnern-Problematik hat Lemke erörtert, dass sich in diesem Gedicht aus der Perspektive der Toten die überwiegend negative Konnotation des Vergessens entfaltet hat. Denn die Shoah-Opfer – als diejenigen, die das Shoah-Ereignis unmöglich hinter sich lassen können – wünschten sich nicht die Gabe des Erinnerns von der Göttin Mnemosyne zu erhalten, damit sie die belastenden Shoah-Erinnerungen auslöschen könnten.⁵⁵⁴ Die Antinomie des Erinnerns und Vergessens stimmt mit einer anderen Antinomie – nämlich der zwischen Leben und Tod – überein, die somit die Spannung dieses Gedichts durch ein *Gast-Gespräch* bringt; infolgedessen wird das Motiv des Heimkehrens zum *Ort des Vergessens* und das des entworfenen Ursprungsortes zugleich akzentuiert.

Der Inhalt dieses stimmenlosen und schwerfälligen *Augen-Gesprächs* wird nicht wiedergegeben; dargestellt wird allein der Umstand dieses Dialogs – mit einem anscheinend unpersönlichen, gleichgültigen Ton. Überdies ist zu erkennen, dass „Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt“ offensichtlich auf die Dekonstruktions-Intention bezüglich des Konstruktionsvorganges beim Schreiben anspielt. Aus dieser Perspektive ist ihre Übereinstimmung mit „als ich mit bebenden Fäusten / das Dach über uns / abtrug, Schiefer um Schiefer, / Silbe um Silbe, dem Kupfer- / schimmer der Bettel- / schale dort oben / zulieb“⁵⁵⁵ aus der *AW* zu beobachten.

Beachtenswert ist außerdem der *Augen-Gespräch-Zusammenhang*, der überdies in dem – oft als poetologisches Gedicht bezeichneten – *Tübingen, Jänner*⁵⁵⁶ zu finden ist. Ein derartiges Gespräch deutet sicherlich auf einen extremen Ausnahmezustand des Lebens hin, sodass ein Gespräch sich ins Monologische oder Sprachlose verwandelt. In diesem Zusammenhang werden das Tod-Motiv, das Spektrum des Schweigens sowie die Hervorhebung der Vergessen- und Erinnern-Problematik und des Todes in den Dichtungskontext eingeführt und hervorgehoben.

Jedenfalls ist eindeutig, dass Celan hier auf einen anderen Gesprächsmodus hindeutet, der anders als eines der alltäglichen Gespräche ist, mit dem der Inhalt jenes Dialogs mitgeteilt wird.

⁵⁵⁴ Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 473.

⁵⁵⁵ Aus dem Gedicht *In die Rillen* aus dem *Atemwende*-Gedichtband. GW II, S. 13.

⁵⁵⁶ Aus dem Gedichtband *Die Niemandrose*. GW I, S. 226.

Dies involviert einen Gestuswandel des Sprechens, dessen Ausgangspunkt sich bei dem Schweigen- und Gespräch-Thema bzw. dem daraus abzuleitenden ‚neuen‘ Motiv finden lässt. Genau bei diesem Motiv ist anzunehmen, dass das Gedicht *Unten* auf den *Sattelpunkt* jenes Befremdungs-Bewegungsprozesses verweist – dies unter Berücksichtigung dessen, dass die letzte Strophe von *Unten* zudem eine wegweisende Konzeption der *AW* darstellt, die Kristallisierung der Sprache ihren Anfang findet und daher als eine Vorstufe dieser Konzeption zu betrachten ist, deren Kulminierung sich im *Atemwende*-Gedichtband befindet.

Lemkes Erörterung zufolge verweist der poetische Gehalt – in sprachereflektierender Hinsicht – von *Heimkehr-Vergessen-Würfelspiel* auf den Anfang eines neuen Menschseins; dies kann als Übergang zum Wendepunkt zur neuen Poetik betrachtet werden.⁵⁵⁷ Dies wäre schließlich als Anhaltspunkt für Lemkes Hinweis der Negation zu betrachten, der wie folgt lautet:

Versucht man das Vergessen als Ort näher zu beschreiben, so entgleitet er immer wieder in die Negation. Er ist markiert durch die Vernichtung, die Zerstörung und Annullierung des Gedächtnisses, und dennoch nennt er nicht einfach Nichts, sondern in *Unten* den Ort einer Heimstatt.⁵⁵⁸

Fischer hat ebenfalls unter dem das Schreiben reflektierenden Aspekt⁵⁵⁹ – speziell aus der Mallarmeschen Fusion zwischen *Würfelspiel* und *Schreiben*⁵⁶⁰ – Folgendes angemerkt: „Das Vergessen wird unter der Hand zu einem Spiel, in dem Erinnerung poetisch entsteht, und zwar indem die einzelnen Silben des zu erinnernden Gesprächs spielerisch auf Würfel verteilt werden.“⁵⁶¹ In dieser Folgerung ist die Gleichsetzung zwischen dem Heimkehr-Sinn des Vergessens und dem momentanen zu-Hause-Sein der Sprache – wo die Sprachlosigkeit beiläufig zu finden

⁵⁵⁷ Dazu hat Lemke in ihrer Forschung Georg-Michael Schulz' Betrachtung angeführt. Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 472.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Vgl. dazu: ebd. Hier wird ein Aspekt der Auto(r)poetik angedeutet, zudem wird ebenso in Lemkes Forschung erwogen, dass dieses Motiv einen Übergang zur thematischen Sprachereflexion besitzt.

⁵⁶⁰ Hieraus ist zu folgern, dass das Gedicht *Unten* als eine Anspielung auf Mallarmés Langgedicht zu sehen ist. Vgl. dazu: Fischer, Markus: Celan-Lektüren. Reden, Gedichte und Übersetzungen Paul Celans im poetologischen und literarhistorischen Kontext. Berlin 2014, S. 166. Im Folgenden zitiert als ‚Fischer 2014‘. Vgl. dazu: „Die Erstfassung des Mallarmé'schen Poems erschien 1897, seine Zweitfassung posthum 1914. Sein titelgebender Hauptsatz lautet vollständig: ‚Uncoup de des jamais n'abolira le hasard‘ / ‚Ein Würfelwurf wird den Zufall niemals auslöschen‘. Genau um dieses Würfeln geht es in Paul Celans Gedicht ‚Unten‘, genauer gesagt um den Versuch, ein Gespräch im Gedicht heimzuführen, seiner poetisch zu gedenken. Dieser Prozess der Heimführung wird jedoch paradoxerweise als Weg ‚ins Vergessen‘ charakterisiert.“ Ebd.

⁵⁶¹ Fischer 2014, S. 166. Vgl. zudem: „Die Erstfassung des Mallarméschen Poems erschien 1897, seine Zweitfassung posthum 1914. Sein titelgebender Hauptsatz lautet vollständig: ‚Uncoup de des jamais n'abolira le hasard‘ / ‚Ein Würfelwurf wird den Zufall niemals auslöschen‘. Genau um dieses Würfeln geht es in Paul Celans Gedicht ‚Unten‘, genauer gesagt um den Versuch, ein Gespräch im Gedicht heimzuführen, seiner poetisch zu gedenken. Dieser Prozess der Heimführung wird jedoch paradoxerweise als Weg ‚ins Vergessen‘ charakterisiert. So wie der Spruch des Schattens bedurfte, so bedarf das Gespräch, wenn es in der Erinnerung Bestand haben soll, offenbar des Vergessens.“ Ebd.

ist – wahrzunehmen. Dies richtet sich schließlich auf den negativen Anteil jenes Sprachgitters des Schweigens als *Leer- und Freiraum*.⁵⁶²

II. *Schliere* – Gestus der Befremdung und Involution

Schliere

Schliere im Aug:

von den Blicken auf halbem

Weg erschautes Verloren.

Wirklichgesponnenes Niemals,

wiedergekehrt.

Wege, halb – und die längsten.

Seelenbeschriftete Fäden,

Glasspur,

rückwärtsgerollt

und nun

vom Augen-Du auf dem steten

Stern über dir

weiß überschleiert.

Schliere im Aug:

daß bewahrt sei

ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,

vom Sand (oder Eis?) einer fremden

Zeit für ein fremderes Immer

belebt und als stumm

*vibrierender Mitlaut gestimmt.*⁵⁶³

⁵⁶² Vgl. dazu: „Denn dem Schweigen als Leer- und Freiraum, aber auch als Atempause und Intervall kommt in der poetologischen Konzeption des Sprachgitter-Buches eine entscheidende Bedeutung zu.“ Seng 1997, S. 151.

⁵⁶³ GW I, S. 159.

Das – den Kontext beherrschende – Wort *Schliere* kündigt den verwaschenen Blick des Glaskörpers des Auges an, der zur Sehstörung führt.⁵⁶⁴ Die Schliere erbieter sich hier als Anschluss und zugleich Hemmung „auf halbem Weg“ des Sehprozesses (der geschichtlich und kulturell geprägt ist) also zwischen der Rezeptionsfläche des Auges und der negativ verdunkelten Außenwelt, denn die *Schlieren*-Existenz bedingt, dass das Auge keine positive Aussicht auf die Begebenheit bekommt. Die *Schliere* ist ein „Wirklich gesponnenes Niemals ... ein durchs Dunkel getragenes Zeichen“ und zwar „für ein fremderes Immer“, ein „stumm vibrierender Mitleut“ wird durch sie gesprochen. Dieses metaphorisch assoziierte, ungebräuchliche Substantiv *Schliere* deutet die Rückentwicklung – angesichts des „rückwärtsgerollt“ – an und ruft zugleich das „Augen-Du“: Es ist freilich von der Alltagssprache und -erfahrung abgekommen, sodass man jene zur Befremdung und Involution tendierende Bewegungsrichtung betrachten kann.

Die sinnige Entschlüsselungsmöglichkeit der *Schliere* korrespondiert mit dieser – in *Unten* akzentuierten – Schreibkonzeption und -richtung, wonach die dichterische Sprache sich auf die Negation ausrichtet, und will demgemäß das Verstummen, das Zerfallen in Bruchstücke und die ‚Undurchsichtigkeit‘ aus der Tiefe der Sprache entblößen. Dieser Prozess kulminiert in der *AW*, wo das aus dem Wortfeld der Physiognomie schöpfende Wortmaterial – das *Augen*-Motiv als Beispiel – zu erblicken ist. In diesem Wandel der Befremdung ist zudem der Unterschied zwischen der Sprechweise des ersten und zweiten Zyklus des *Sprachgitters* festzustellen: Die *Schliere* ist fremder und konkreter – in besonderer Hinsicht auf die Anordnungsregeln der Sprache, die sich von der vorgegebenen Alltagssprache differenziert – als die naturwissenschaftliche Nomenklatur im Gedicht *Stimmen*, das sich in dem ersten Zyklus findet.

Hinsichtlich dieses Motivs ist ferner zu erwähnen, dass ein Wandel des Sprachgestus im Vergleich zu dem Frühgedicht *Nachts ist dein Leib*⁵⁶⁵ zu bemerken ist, in dem sich die körperliche Inszenierung ebenfalls zeigt. Setzt man das „schöne Zeichen für den Becher Bluts“ aus dem Gedicht *Nachts ist dein Leib*⁵⁶⁶ mit dem „durchs Dunkel getragene[n] Zeichen“ aus dem Gedicht *Schliere* als Vergleich, ist zu bemerken, dass sich die Metaphorik in der *Schliere* von ihrem damalig unmittelbar einleuchtenden Gehalt distanziert und nun versucht, ihren Gehalt nicht mehr beizubehalten. Die Metaphorik in *Schliere* stellt sich bevorzugt als Reflexion der Negation

⁵⁶⁴ Dies wurde von Bevilacqua ausführlich dargestellt und als Ausgangspunkt zur Entfaltung der Sinnbedeutung des Gedichts genommen. Vgl. dazu: „Im Glaskörper des Auges, der zwischen der Netzhaut des Augengrundes und der Außenwelt, also gleichsam ‚auf halbem / Weg‘ liegt, hat sich – wohl als Folge einer Erkrankung bzw. Verletzung – eine ‚Schliere‘ gebildet, d.h. Streifen oder Fäden, welche die Sicht beeinträchtigen [...]. In diesem Zusammenhang könnte ‚Glasspur‘ zugleich auch auf eine zentrale Ursache der vermuteten Verletzung verweisen“. Bevilacqua, Giuseppe: *Schliere*. In: Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“, hg. von Jürgen Lehmann, Heidelberg 1997, S. 172-186. Hier: S. 173.

⁵⁶⁵ Das Gedicht *Nachts ist dein Leib* ist aus dem Band *Mohn und Gedächtnis*. GW I, S. 12.

⁵⁶⁶ Die Schlusszeile des Gedichts *Nachts ist dein Leib* lautet: „Gedenk: ein schwärzlich Blatt hing im Holunder – / Das schöne Zeichen für den Becher Bluts“. Ebd.

und der Dunkelheit, die allerdings auf die historische Dunkelheit hinweist, dar.

Außerdem beschäftigt sich der erste Zyklus mit Motivkomplexen wie: „die schmerzhaft Spurensuche, die Frage nach der Identifizierbarkeit der Stimmen, das Verhältnis von Bild und Stimme, der Weg der Dichtung von einem stimmlosen zu einem stimmhaften Sprechen, das Verhältnis von Liebe und Tod, die Verletzungen durch die Goll-Affäre“⁵⁶⁷. Es ist zu sehen, dass sich das Gedicht *Schliere* vergleichsweise weiter in dem Befremdungs- und Involutions-Prozess positioniert, u. a. im Angesicht des entblößten Bruchstücks in der Tiefe der Sprache, also *in der Tracht des Schweigens*.⁵⁶⁸

Djoufack hat in seiner Untersuchung – mittels des Anagramms, das *Schleier* und *Schliere* bilden – den Zugangspunkt der Erinnerungsproblematik aufgegriffen und dazu festgestellt, dass *Schleier* wie *Schliere* auf die Verwundung der Juden verweisen.⁵⁶⁹ Desweiteren erwähnt er, dass das Dunkelheits-Motiv daher mit anklingt.⁵⁷⁰

Es ist bei der Annotation – dass Celan 1957 Heidegger *Schliere* zu schicken vorhatte⁵⁷¹ – nicht zu übersehen, dass Celan erwartete, dass Heidegger sich wegen seiner politischen Verstrickung im Naziunwesen und Antisemitismus öffentlich entschuldigen sollte. Mit diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum Celan dazu an das Gedicht *Schliere* und nicht an sein „liebstes“⁵⁷² Gedicht *Tenebrae* gedacht hatte, das in zeitlicher Nähe der *Schliere* entstanden war und direkt hinter diesem im *Sprachgitter* angeordnet wurde. Daraus könnte man durchaus ableiten, dass laut Celan das Gedicht *Schliere* den „geeignetsten“ lyrischen Standpunkt und Sprachgestus vertritt und somit zeigen kann, wie das schändliche Shoah-Ereignis die dichterische Sprachweise verändert hat.

Die Gedichte *Tenebrae* und *Schliere* sind beide verzerrend „unversöhnlich dunkel und gedankenschwer“⁵⁷³, sodass sich für die von Baumann angenommene Zielsetzung von Celans Schreiben zeigt: „[dass] die Sprache so zu beherrschen [ist], wie der Künstler im Zirkus alle Widerstände scheinbar mühelos überwindet und noch das Schwierigste mit Leichtigkeit meistert.“⁵⁷⁴ Die immanente Performanzkraft der beiden Gedichte ist aus der Perspektive der von Auschwitz bewirkten, nicht zu überbrückenden Isolierung und Kommunikationslosigkeit – emotional und

⁵⁶⁷ Handbuch, S. 73.

⁵⁶⁸ Vgl. dazu das Gedicht *Unten*. GW I., S. 157.

⁵⁶⁹ Vgl. dazu: Djoufack 2010, S. 392.

⁵⁷⁰ Vgl. dazu: ebd.

⁵⁷¹ Diese Annotation wurde zum ersten Mal von Otto Pöggeler mitgeteilt. Vgl. dazu das dreizehnte bis neunzehnte Kapitel in: Safranski, Rüdiger: Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. 8. Aufl. Frankfurt a. M. 2001.

⁵⁷² Felstiner und Fliessbach 1997, S. 143.

⁵⁷³ Vgl. dazu: „Während Stimmen des neuen Endes harpte, zwischen 1956 und 1958, wurde Celans Dichtung unversöhnlich dunkel und gedankenschwer.“ Ebd., S. 139f.

⁵⁷⁴ Baumann, Gerhard: Erinnerungen an Paul Celan. Frankfurt a. M. 1986, S. 99.

faktisch – zu entfalten. Ihre Unterschiede sind zum ersten daran zu erkennen, dass *Tenebrae* viel bekannter ist, sodass es „zur Zierde von Anthologien, Tagungen und wissenschaftlichen Untersuchungen“⁵⁷⁵ wurde. Zweitens ist *Tenebrae* ziemlich offensichtlich dem Shoah-Thema gewidmet.⁵⁷⁶ Die Distanzierung von der Shoah-Thematisierung hat ebenso den chiffrierten Gestus im Befremdungsprozess des Sprechens als Folge, somit besteht der „als stumm / vibrierende[...] Mitlaut“ nur „in der Tracht des Schweigens“⁵⁷⁷ und unter Bezugnahme auf die unvergessliche Barbarei in Auschwitz. Zu Celans Wahl sind wahrscheinlich die beiden Faktoren mitgedacht worden, jedoch ist der Sprachgestus der *Schliere* entscheidender.

Die eingesetzte, musikalische Dynamik als Rhythusträger der *Tenebrae* ist vergleichsweise drastischer und affektiver; aus ihr wird jedoch keine Verbindung zum verständlichen Zugang zum Inhalt abgeleitet. Diese Dynamik verursacht einen vergleichsweise fließenden, sauber fortlaufenden und mitunter pochenden Rhythmus, der den gedankenschweren – also den negativen Gehalt – des Gedichtes durchzogen und mitgenommen hat. Der Rhythmus des Gedichts *Schliere* ist bedachtsamer, also nicht so offensichtlich drängend, als ob sein Tempo von der Negation/Dunkelheit eingedämmt wäre, daher entfernt sich *Schliere* zunehmend von dem – an der klassischen Metrik orientiertem – Sprechrhythmus. Dies ist u. a. an dem Mittelteil des dreiteiligen Gedichts zu erkennen:

Bete, Herr;

bete zu uns,

wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,

gingen wir hin, uns zu bücken

nach Mulde und Maar:

⁵⁷⁵ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 143.

⁵⁷⁶ Felstiner hat das jedoch mit der liturgischen Tradition verflochtene Gedicht *Tenebrae* als „eine Studie in verhaltener Bitterkeit“ ausgelegt. Das Grauen ist z. B. in *Tenebrae* in der Wendung „ineinander verkrallt“ wahrzunehmen, deren Quelle, wie Felstiner anführt, in Gerad Reitlingers Studie *The Final Solution* zu finden ist. Vgl. dazu: ebd., S. 140ff.

⁵⁷⁷ Das Gedicht *Unten* schließt mit den Versen: „Und das Zuviel meiner Rede: angelagert dem kleinen Kristall in der Tracht des Schweigens.“

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war;

*was du vergossen, Herr.*⁵⁷⁸

Aus dieser poetologischen Perspektive ist festzustellen, dass der Rückfall im Gedicht *Schliere* durch eine reduktionistische – aus der Befremdungs- bzw. Involutionen-Bewegung resultierenden – Darstellung eingeflossen ist und daher mit dem Auftreten der Dunkelheit übereinstimmt – ein Rückfall, den dieser Rhythmuswechsel verursacht hat. Er stimmt im Übrigen mit dem vom Gedicht *Engführung* (das letzte Gedicht aus *Sprachgitter*) angedeuteten Sprachgestuswandel sowie mit der aus der zu extrahierenden Schreibreflexion überein, die u. a. in dem als Parole in Celans Sprach-Gelände zu erfassenden Vers „Lies nicht mehr – schau! Schau nicht mehr – geh!“⁵⁷⁹ zu beachten ist. In diesem Zusammenhang lässt sich das Gedicht *Schliere* als ein Mitspieler in dieser Bewegung und als *Sattelpunkt* dieser Bewegung fassen, der durch die Fokussierung auf die Negation hervorgehoben wird und sich seit der *AW* kulminiert.

4. Aus: Die Niemandrose

a. Schwellen-Position und Unterweltpographie

Die *Niemandrose* ist zwischen 1959 und 1963 entstanden als der vierte von acht Gedichtbänden. Es beinhaltet insgesamt 53 Gedichte, die als vier Zyklen mit verschiedenen thematischen Konturen und variantenreichen Sprachgestalten dargeboten werden, deren poetologische Entwicklung im Kontext mit der in den zuvor entstandenen Gedichtbänden dargestellten Fragestellungen und Reflektionen zu betrachten ist.⁵⁸⁰ Als Vorwissen für diesen poetologischen Zugang zum *Niemandrose*-Band werden die Wirklichkeitsbezüge im *Handbuch* angeführt, aus denen der psychische Zustand nach schweren Belastungen Celans resultiert, deretwegen 1962 erstmals ein klinischer Aufenthalt stattfand.⁵⁸¹ Dazu gesellen sich die ab 1960 öffentlich gewordene Goll-Affäre – im Umgang mit verständnislosen Kollegen und Kritikern – und die Furchtsamkeit wegen seiner jüdischen Herkunft vor einem Wiederaufleben des Antisemitismus. Sein Shoah-

⁵⁷⁸ Aus dem Gedicht *Tenebrae*. GW I, S. 163.

⁵⁷⁹ Aus dem Gedicht *Engführung*. GW I, S. 195.

⁵⁸⁰ Vgl. dazu: *Handbuch*, S. 81f.

⁵⁸¹ Vgl. dazu: ebd., S. 80.

Erlebnis verlieh ihm die gewichtigste Widerstandskraft, diese Anfeindung zu überstehen. Im *Handbuch* wird dies folgendermaßen kommentiert:

Diese erneuten und als besonders intensiv erfahrenen Gefährdungen seiner existenziellen und künstlerischen Grundlagen führen zu einer Neuorientierung, für die besonders zwei Bereiche Bedeutung gewinnen, die auch die thematische Kontur von *Die Niemandsrose* maßgeblich prägen werden: die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Judentum und die erneute und nun intensiviertere Beschäftigung mit der russischen Literatur.⁵⁸²

Buck erwähnt, dass das Auffinden einer neuen Sprache – neben Liebe und eingedenkender Evokation des Holocaust – Kernthema der *Niemandsrose* ist. Dementsprechend hat Sparr die Anmerkung von Bachmann angeführt, die den metaphorischen Charakter des *Niemandsrose*-Gedichtbands als „Revision“ dargestellt hat:

Über das von Celan poetisch begangene ‚neue Gelände‘ in Sprachgitter sagt sie 1960: „Die Metaphern sind völlig verschwunden, die Worte haben jede Verkleidung, jede Verhüllung abgelegt, kein Wort fliegt mehr einem anderen zu, berauscht ein anderes.“ (Bachmann 4, 216) Das ist, Werner Wögerbauer hat es gezeigt, eine Revision des eigenen poetischen Verfahrens, aber wir müssen präzisieren: Die rhetorischen Metaphern sind verschwunden, jene Metaphern, die sich des Schmucks entkleiden und ins eigentlich Gemeinte übersetzen lassen.⁵⁸³

Dies lässt sich im *Niemandsrose*-Band in Verbindung mit Celans Rezeption zu Mandelstam, Buber, Sachs usw. feststellen.⁵⁸⁴ Zudem ist die Veranschaulichung von Celans Orientierung an der Gesprächspartner-Poetik in diesem Gedichtband wahrnehmbar. Unter diesem Aspekt ist ferner Celans Auseinandersetzung in den *Niemandsrose*-Gedichten mit der Kultur des gegenwärtigen Westeuropas (z. B. mit Sachs) und auch mit der des altweltlichen Osteuropas (z. B. mit Mandelstam) wahrzunehmen.⁵⁸⁵ Zu Letzterem ist ferner Gellhaus‘ Hinweis erwähnenswert:

⁵⁸² Ebd., S. 81.

⁵⁸³ Sparr 1997, S.185. Mit „sie“ ist Bachmann gemeint.

⁵⁸⁴ Perez hat ferner bezüglich der ersten Fassung vom Gedicht *Die Schleuse* auf den Bezug auf Buber und Sachs hingewiesen. Vgl. dazu: Perez, Juliana P.: Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans *Die Niemandsrose*. Würzburg 2010, S. 80. Bevorzugt zeigt der *Niemandsrose*-Band eine Nähe zu Ossip Mandelstam, ihm ist dieser Band gewidmet. Vgl. dazu Burgers Darstellung über die Wortschöpfungen zum Wortfeld „Mandel“ in der *Niemandsrose*, die einen Zusammenhang mit dem Judentum erörtert. An dieser Stelle wird Neumanns Deutung zu dem *schüttelreimmandelbaum/ Bandelbaum* angeführt. Burger 1974, S. 100. Zudem ist Celans Gesprächsaustausch als Leser von Dante, Buber und Kafka ebenso im *Niemandsrose*-Gedichtband festzustellen. Beispielsweise wird der Bezug zu Dantes *Inferno* besonders von Gellhaus ausgelegt. Siehe ferner zur Verbindung mit Kafka: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 239ff.

⁵⁸⁵ Vgl. dazu: „Resümierend kann man im Vorgriff sagen, dass Celans Dichtung an vielen Stellen jenen von Heidegger oft beschworenen Dialog von Dichten und Denken in seiner Dichtung zu realisieren versucht hat.“ Axel

„Paul Celan hat seit dem Gedichtband *Die Niemandsrose* bewußt an jüdisch-religiöse Traditionen, nicht nur an die chassidischen Geschichten, sondern auch an jüdische Mystik und die Lehre der Kabbala angeknüpft.“⁵⁸⁶ Da hier die aus der Shoah resultierende Leidensgeschichte der Juden eine besondere Betonung erfährt⁵⁸⁷, hat Lyon diesen Band als „den jüdischsten aller seiner Gedichtbände“⁵⁸⁸ bezeichnet.

Im *Handbuch* wird erwähnt, dass die in *Sprachgitter* ausgearbeitete Konzeption in *Die Niemandsrose* eine Ausweitung und Intensivierung erfährt.⁵⁸⁹ Ferner wird im *Handbuch* bezüglich der poetologischen Entwicklung des *Niemandsrose*-Gedichtbands die Schwellen-Position als Grenze des mittleren Werks zum Spätwerk gedeutet, also nicht nur in Bezug zur diachronischen Anordnung, sondern eher unter Berücksichtigung der zunehmenden hermetisch-neologistischen Metaphern des motivisch thematischen Komplexes sowie des rekonstruierten Schreibgestus, der sich poetologisch durch die Fortführung der Dunkelheit (die mit einer „semantische Explosion“⁵⁹⁰ zusammenhängt) bzw. des Negations-Prinzips – durch die Verflechtung der sprachlichen Reflektion mit der Shoah-Prägung – in der *Niemandsrose* zeigt.⁵⁹¹ Jamme bemerkt dazu: „Auch in der *Niemandsrose* bleibt das Motiv der poetisch-sprachlichen Selbstreflektion dominant. Aber in die Reflektionen auf die Sprache mischen sich Äußerung des Zweifels, der Verzweiflung an der Sprache: die Negationspartikel werden wichtig.“⁵⁹² Die Hervorhebung der sprachlichen Selbstreflexion lässt sich als ein Anzeichen von Celans Mittel- und Spätwerk begreifen, die Celans Poesie stark geprägt hat, die sich in der *Niemandsrose* bereits akzentuiert und in dem in der *AW* vorkommenden Gestuswandel kondensiert auftritt.

Gellhaus: Höllensterne. Anmerkungen zum Gedicht ‚Zu beiden Händen‘ aus Paul Celans Gedichtband ‚Die Niemandsrose‘, in: Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), S. 127-142. Hier: S. 127. Im Folgenden zitiert als ‚Gellhaus 2003‘.

⁵⁸⁶ Gellhaus 1995, S. 341.

⁵⁸⁷ Vgl. dazu: Handbuch, S. 84.

⁵⁸⁸ Lyon, James. K.: Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans „Krise“ 1960-1962. In: Celan-Jahrbuch 3. 1989, S. 175-204. Hier: S. 200. Im Folgenden zitiert als ‚Lyon 1989‘.

⁵⁸⁹ Vgl. dazu: Handbuch, S. 86.

⁵⁹⁰ Felstiner und Fließbach 1997, S. 225.

⁵⁹¹ Vgl. dazu Celans thematische Reflexion von Arnaut Daniel, auf die Gellhaus hingewiesen hat, und dass Celan Arnaut als Vorgänger der „hermetischen“ Lyrik betrachtet und ihn angesichts des Vorwurfs der konstruierten „Dunkelheit“ seiner Gedichte als Leidensgenossen empfunden hat. Vgl. dazu: Gellhaus und Herrmann 2010, S. 39. Vgl. zudem: „In der Vielfalt der Themen, Motive und Schreibweisen demonstriert der Gedichtband noch einmal C.s dichterische Entwicklung und weist zugleich voraus auf die durch *Sprachgitter* vorbereitet und mit *Atemwende* endgültig vollzogene Wendung zu einem neuen Sprechen.“ Handbuch, S. 80.

⁵⁹² Jamme, Christoph: Paul Celan: Sprache – Wort – Schweigen. In: Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, hg. von Otto Pöggeler und Christoph Jamme. München 1993. Hier: S. 219. Im Folgenden zitiert als ‚Jamme 1993‘.

*Wohin mir das Wort, das unsterblich war, fiel:
in die Himmelschlucht hinter der Stirn,
dahin geht, geleitet von Speichel und Müll,
der Siebenstern, der mit mir lebt.*

*Im Nachthaus die Reime, der Atem im Kot,
das Auge ein Bilderknecht –
Und dennoch: ein aufrechtes Schweigen, ein Stein,
der die Teufelsstiege umgeht.⁵⁹³*

Man könnte die Erscheinungsform in *Wohin mir das Wort* als Vorstufe der *AW*-Sprachegestalt begreifen. Sie hat einen Verzicht auf die – vielfältig in den frühen Werken; z. B. in *Sprachgitter* vorkommenden – umfassenden Sprachformtradition der europäischen Lyrik erfahren⁵⁹⁴, der mit dem grundlegenden Perspektivwechsel in Celans Poetologie in gleicher Weise zu beobachten ist. Jammes Erörterung zu diesem Gedicht ist aufschlussreich: „Hier wird die Möglichkeit des Gedichts, das Andere zu ergreifen, skeptischer als im ersten beurteilt: die Poetisierung ist durch das Unreine einer schlechten poetischen Sprache gefährdet“⁵⁹⁵. Die zunehmende Tendenz zum Verstummen, Schweigen in den Themen und zum stilbildenden Gedankenstrich, zu Zäsuren und Leerstellen sowie der vermehrte Gebrauch von Neologismen und spezifisch terminologischen Ausdrücken – die in der *AW* erstmals kulminiert vorkommen – lassen sich als Ergebnisse begreifen. Dies wird im *Handbuch* so ausgedrückt: „In dieser Eigenschaft erscheint Die Niemandsrose als Schwellentext, als ein Innehalten, als eine Form der Standortbestimmung.“⁵⁹⁶ Das – mit der Schlüssel-Chiffre verbundene – Wortmotiv ist auf sprachliche Reflexion bezogen, verbindet sich mit dem Verschweigen- und Verschlüsselungs-Anspruch und lässt sich als roter Faden betrachten, wie Burger aufgezeigt hat. Diese modellhafte Verbindung innerhalb des Gedichts *An niemand geschmiegt* aus der *Niemandsrose* findet sich wiederholt z. B. in dem früheren Gedicht *Mit wechselnden Schlüssel* aus dem Band *Von Schwellen zu Schwelle*.⁵⁹⁷

⁵⁹³ Gedicht *Wohin mir das Wort* aus dem letzten Zyklus der *Niemandsrose*. GW I, S. 273.

⁵⁹⁴ Vgl. dazu: *Handbuch*, S. 83.

⁵⁹⁵ Jamme 1993, S. 219.

⁵⁹⁶ *Handbuch*, S. 80.

⁵⁹⁷ Burger 1974, S. 86ff.

*Schlüsselgeräusche oben,
im Atem-
Baum über euch:
das letzte
Wort, das euch ansah,
soll jetzt bei sich sein und bleiben.*⁵⁹⁸

Burger hat an deren Gemeinsamkeit zugleich den Unterschied der strukturierten Form gezeigt: Hierzu ist die sprachliche Gestalt zerstörter und daher dunkler und verschlüsselter als die diachronische vorherige Dichtung, wie der „Schnee des Schweigens“. ⁵⁹⁹

Zu dem Perspektivwechsel sind überdies Gellhaus' *Wortlandschaften* erwähnenswert, in denen die perspektivische Disposition des *Niemandrose*-Gedichtbands erklärt wird. Dieser Wechsel wird laut seiner Untersuchung mit einer „blasphemischen Perspektivumkehrung des Anti-Psalms“ begonnen, der den Kontext des umfassenden Bandes umkreist und zudem mit Büchners Lenz' *auf-dem-Kopf-gehen* poetologisch verflochten ist: Die perspektivische Disposition des *Niemandrose*-Bands besteht demzufolge als eine durchaus offene.⁶⁰⁰ Celans Fortführung lässt sich als Präsentation einer Unterweltpographie verstehen, woraus Gellhaus die Wandlungsspur nach der Auseinandersetzung mit dem Komplex der *Walliser Elegie* ebenso extrahiert hat.⁶⁰¹

Buck hat ferner die poetologische Kontur der *Niemandrose* mit der von der Meridian-Rede entworfenen Poetologie in Zusammenhang gebracht. Es wäre nicht unpassend, Buck darin zuzustimmen, dass der *Niemandrose*-Band ein Atlas der Konkretisierung der in der Meridian-Rede entworfenen poetologischen Fragen ist.⁶⁰² Die wesentliche Konzeption in *Meridian*, Dichtung als Daseinsentwurf zu betrachten, ist zentral in der *Niemandrose* eingewoben. Diese

⁵⁹⁸ Strophe aus dem Gedicht *An niemand geschmiegt* aus dem *Niemandrose*-Band. GW I, S. 245.

⁵⁹⁹ In der *Gemeinsamkeit* ist die vom „Haus“ versinnbildlichte Ortschaft enthalten. Der zitierte Vers ist aus dem Gedicht *Mit wechselnden Schlüsseln*. Vgl. dazu: Burger 1974, S. 88ff.

⁶⁰⁰ Vgl. dazu: Gellhaus und Herrmann 2010, S. 36.

⁶⁰¹ Vgl. dazu: ebd., S. 41.

⁶⁰² Im *Handbuch* wird ebenso erwähnt, dass die Konzeption in der *Niemandrose* mit der Formulierung in *Meridian* über die Definition des Gedichts als Bewegung und Begegnung korrespondiert. Handbuch, S. 85.

Konzeption lässt sich zugleich als eine poetologische Skizze begreifen, die auf die unterwelt-topographische Weiterführung von der *Niemandrose* zur *Atemwende* hinweist.

b. Zu *Chymisch*: „Alchemie“ der Radikalisierung

Das mit Zauberei assoziierte Wort *Chymisch* ist griechischen Ursprungs und referiert stark auf die Laboratoriums-Handlungsgeschichte der Alchemisten im mittelalterlichen Europa, dessen Wirkungsspektrum das hermetische Schrifttum, die Verbindung zur Magie, Schwarzer Kunst und Mystik betrifft.⁶⁰³

Chymisch

Schweigen, wie Gold gekocht, in

verkohlten

Händen.

Große, graue,

wie alles Verlorene nahe

Schwestergestalt:

Alle die Namen, alle die mit-

verbrannten

Namen. Soviel

zu segnende Asche. Soviel

gewonnenes Land

über

den leichten, so leichten

Seelen-

⁶⁰³ Vgl. dazu: Mangers, Klaus: Versuch, Paul Celans Gedicht ‚CHYMISCH‘ zu verstehen. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997-1998), S. 105-117. Hier: S. 109. Im Folgenden zitiert als ‚Mangers 1998‘.

ringen.

Große. Graue. Schlacken-

lose.

Du, damals.

Du mit der fahlen,

aufgebissenen Knospe.

Du in der Weinflut.

(Nicht wahr, auch uns

entließ diese Uhr?

Gut,

gut, wie dein Wort hier vorbeistarb.)

Schweigen, wie Gold gekocht, in

verkohlten, verkohlten

Händen.

Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen

um –

Große. Graue. Fährte-

lose.

König-

liche. ⁶⁰⁴

Manger hat hierzu Folgendes erörtert: „Tatsächlich ist das Wort für diesen Prozess der Verwandlung und Veredelung seit alters Chymisch. Diese ältere Schreibweise bezieht sich noch

⁶⁰⁴ GW I, S. 227.

ununterschieden auf Chemie und Alchemie.⁶⁰⁵ Angesichts des Transmutationskonzepts der Alchemie-Experimente – bzw. dessen als Sonderfall zu betrachtenden, geheimnisvoll zerstörerischen Schöpfungsprozesses, der Schund als Substanz in Schönheit verwandelt, und der Geheimsprache der Alchemisten – werden die literarischen Ausprägungen der Sinnbilder aus der Alchemie, *Chymisch* sowie das Hermetische in deren symbolische Ebene hineingebracht. Die Bedingung der Vergleichbarkeit zwischen Poetik und Alchemie wird von Manger wie folgt ausgelegt: „Der materielle Weg des Goldmachens aber liegt hart neben dem Weg zur Weisheit, hatte stets den Ruch des Geheimnisvollen und ließ Alchemie als Geheimwissenschaft und Arkandisziplin erscheinen“.⁶⁰⁶ Die poetischen Werke von Paracelsus, Novalis, Baudelaire, Rimbaud bis zu Yeats, der *Die chymische Rose* schrieb, zeigen, wie Voswinckel dargelegt hat⁶⁰⁷, den literarischen Kontext der metaphorischen Verwendung des Worts *Alchemie* in spirituellem Sinne. Überdies ist seine Bezugnahme auf die Symbolisten nicht zu übersehen: Rimbaud und Mallarmé bedienen sich der innersten Alchemie des Wortes und bemühen sich darum, durch sie eine neue sich entfaltende Sprach-Sphäre im Dichten zu erlangen.⁶⁰⁸ Dazu lässt sich Stockhammers Erörterung heranziehen:

Die Wendung von der „Alchemie des Wortes“ buchstäblich zu nehmen, heißt zweierlei: Die Alchemie des Wortes bedarf eines Rekurses auf die Tradition, den Breton mit Nicolas Flamel, gleichzeitig Robert Desnos mit Abraham von Worms unternimmt. Die Alchemie des Wortes sucht die Schnittmenge von Alchemie und „Kabbala“ auf und begreift das Wort als „le premierexemplaire de la cause des causes“ oder „créateur d’énergie“⁶⁰⁹.

Bemerkenswert ist, dass die Sprach-Alchemie sich in dieser Tradition einer transzendentalen Ebene nähert. In Kontrast dazu erkundet die Sprach-Alchemie in der literarischen Inszenierung dieses Gedichts allerdings einen anderen Transformationsvorgang, welcher der Alchemie analog ist, wobei die organische Substanz ebenfalls in die Anorganische verwandelt wird, wenn auch nicht in Gold, so doch in Kohle. Es drängt, unter Berücksichtigung des Wirklichkeitsbezugs den Zugang des *Chymisch*-Gedichts wahrzunehmen: Der Prozess der Verwandlung und Veredelung⁶¹⁰ – wie Manger es formuliert hat – bezieht sich in diesem Kontext überwiegend

⁶⁰⁵ Mangers 1998, S. 107.

⁶⁰⁶ Ebd.

⁶⁰⁷ Vgl. dazu: Voswinckel 1974, S. 191.

⁶⁰⁸ Vgl. zur „Alchemie des Wortes“ im Anschluss an Rimbaud: Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus. In: Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg 1968, S. 11–43.

⁶⁰⁹ Stockhammer, Robert: Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur, 1880-1945. Berlin 2000, S. 173. [Stockhammer verweist hier auf Breton.]

⁶¹⁰ Vgl. dazu: Manger 1998, S. 107.

auf die geschichtlichen Besonderheiten, wie die „in Luft aufgelösten“ Juden in den Lagern *verkohlt* wurden.⁶¹¹ Das Gedicht trägt ein metaphorisches Vergleichsmoment: „wie Gold gekocht“ bringt durchaus ein zynisches Bild hervor. Dies weist jedoch auf keinerlei Bezüge zur poetischen Tradition der Sprach-Alchemie hin, sondern auf den grundsätzlichen Unterschied zwischen Celan und Mallarmé: Celan lehnt es ab, auf dem von Symbolisten gewiesenen Weg zur absoluten Dichtung weiterzugehen.⁶¹²

Es ist sicherlich adäquat, das Gedicht *Chymisch* als eine konkretisierte Präsentation der Zeitgeschehnisse der Judenvernichtung zu verstehen, eine, die auf den Aspekt des implizierten *Ich* als eines traumatisierten Opfers eingegangen ist, von dem die Gemeinsamkeit der „in die Luft aufgegangenen“ Juden, die als die „verbrannten Namen“ in den Lagern im Gedicht in Erinnerung bleiben. Hierbei ist die implizierte, subjektive Perspektive bemerkenswert: Das „Du“ ist in Celans Frühwerk, z. B. in *Todesfuge*, noch kaum zu bemerken. Die *Niemandrose* beweist sich aber als eine Kulminierung, in der zahlreiche Dialoge zu finden sind. Die volle Bedeutsamkeit der in *Chymisch* nachweisbaren Subjekt-Restitution wird von Strack so angegeben: „Der Weg des Gedichts, der bei Celan von der Überzeichnung des ‚Du‘ zur ‚Schwestergestalt‘ des Schweigens führt, wird begleitet von einem radikalen Formwandel“⁶¹³. Die erfahrende Ich-Du-Positionierung in *Chymisch* trägt dazu bei, die Ausdrücke wie *verkohlten*, *Graue*, *Luftkronen*, *Schwestergestalt* wie einen roten Faden zu ziehen und sie mit dem Shoah-Motiv zu verflechten. Die gleichartige Verflechtung zeigt sich übrigens ebenso in der ersten Strophe des Gedichts *Die Silbe Schmerz*⁶¹⁴ aus der *Niemandrose*:

⁶¹¹ Vgl. dazu: „Wir tun gut daran, nicht die Geschichte der Alchemie im ganzen, sondern nur insoweit zu betrachten, wie sie für das Gedichtverständnis aufschlußreich ist. Und daraus vermögen wir noch ohne besondere Fachkenntnisse zu verstehen, daß es offensichtlich um eine Verwandlung geht: von ‚Schweigen‘ und ‚verkohlten Händen‘ über ‚gewonnenes Land‘ zu ‚leichten Seelenringen‘ und ‚Luftkronen‘. Und zugleich scheint es sich um eine Veredelung zu handeln, wenigstens wenn wir vom ‚gekochten Gold‘ auf die ‚Schwestergestalt‘, eine ‚Schlackenlose‘, ‚Fährtenlose‘ und ‚Königliche‘ blicken.“ Mangers 1998, S. 107.

⁶¹² Vgl. dazu Baumanns Formulierung: „Er (Celan) weigert sich, Mallarme konsequent zu Ende zu denken, der Vergleich mit ihm schien ihm unangemessen (wie überhaupt jeder Vergleich ihm wesenswidrig blieb). So ähnlich manches anmüte im Abheben auf die Möglichkeiten der Sprache, auf das unabgeschlossen Vieldeutige und zuletzt Verschweigende, so verschieden blieben doch Bedingungen und Intentionen, die er anders als Mallarmé verstanden wissen wollte. Er vernichte nicht Wirklichkeit um der Schönheit absoluter Form willen; er kenne keine autarke Symbolik, suche nicht das reine Selbstbewußtsein der Sprache; sein Wort löse sich nicht von allem Geschehen, vielmehr bezeuge es den Durchgang durch alles Geschehene.“ Baumann, Gerhart: „...durchgründet vom Nichts...“ In: *Etudes germaniques* 25 (1970), S. 277-290. Hier: S. 287.

⁶¹³ Strack, Friedrich: Wortlose Zeichen in Celans Lyrik. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 167-185. Hier: S. 179.

⁶¹⁴ GW I, S. 280.

*Es gab sich Dir in die Hand:
ein Du, todlos,
an dem alles Ich zu sich kam. Es fuhren
wortfreie Stimmen rings, Leerformen, alles
ging in sie ein, gemischt
und entmischt
und wieder
gemischt.*

Unerwartet ist allerdings die Verbindung zwischen der *Chymisch*-Metapher und dem Shoah-Thema im Gedicht *Chymisch*; sie steht offensichtlich nur implizit mit dem Umwandlungsvorgang des Ausgangsstoffes und der Umwandlung in Gold in den Experimentierstuben der Alchemisten und der literarischen Tradition der Sprach-Alchemie in Verbindung.

Nach Auschwitz ist klar, dass die Vernunft mit ihrer problemlösenden Macht als Autorität gescheitert ist, weil sie dem Triumph einer politischen Utopie nicht ihr Mitwirken zugesichert hat – dies trotz des bereits erlangten wissenschaftlichen Fortschritts nach der Aufklärung. Die Vernunft sollte – zumindest in Hinblick auf die vergasten, „verkohnten“ Juden – als Aberglaube betrachtet werden. Es ist ein Prozess der Zerstörung in Bezug auf die Juden, der anders, aber doch ähnlich wie die in mittelalterlichen Laboratorien erhofften Kohle-Gold-Transformationsprozesse ist. Analog dazu ist, dass die Menschen auch dabei auf das Prinzip des – von der Vernunft vorgenommenen – Rationalisierungs- und Modernisierungsprozesses gehofft haben, was nach dem Geschehen der Shoah nur als *pseudo*-Hoffnung zu verstehen ist und eben deshalb sinngemäß zu dem – im mittelalterlichen Kulturraum Europas verwurzelten – alchemistisch erfolglosen Schöpfungsvorgang in Analogie steht. Wenn man die Ausdrücke *Chymisch* und die *Alchemie* in Celans Gedicht aus dieser Perspektive betrachtet, sind sie als Impuls der vernunftorientierten, wissenschaftlichen Herrschaft zu begreifen. Daher wird der skeptische Blick auf die vernunftbasierten Schemata nachvollziehbar und die Frage der Ursache nach dem Umgang der Vernunft mit dem Holocaust aufgeworfen.

Das, was mit dem Dargelegten in diesem Gedicht übereinstimmt, hat zudem einen sprachlich

reflektierenden Zugang konserviert: Der in *Chymisch* dargestellte Prozess vom Organischen ins Anorganische – die auf Leichenverbrennung bzw. auf die Vergasung in den Öfen zurückführende Erosion des Körpers – kommt paradoxerweise mit dem anthropomorphen Charaktertyp von Celans Sprache zusammen. Daher ist zu erwägen, ob das Wort *Chymisch* doch auf einen aus poetologischer Perspektive zu erfassenden Wandel referiert, der als der Celansche Sprach-Alchemie-Radikalisierungsprozess benannt werden könnte, dessen Ansatzpunkt sich im Gedichtband *Sprachgitter* – mit dem Einsatz der Mittel der Verschlüsselung, des Verstummens und der Reduktion, des „typische[n] Celansche[n] Akkordaufbau[s]“⁶¹⁵ – befindet. Mit diesem phänomenologischen Befund korrespondiert auf poetologischer Ebene die Veredelung in dem poetischen Alchemie-Vorgang mit Celans Absolutheitsanspruch der Sprache, dass die Metapher der Dichtung in die *Absolutheit* eintreten könne. Dementsprechend ist die politische Atmosphäre, die in diesem Gedicht von der herrschenden, grauen Sprache dargestellt wird: eine anscheinend geschichtslose, eine vom Tod gefüllte Welt, mit nihilistischen Luftkronen. *Chymisch* hat ein historisches Resümee geboten, eine Einsicht in die kaum nachzuvollziehende, trostlose Leidensgeschichte der Juden; dementsprechend besteht die Darstellung des Schweigens und das Vortreten der „beschwörenden Wiederholungsform“⁶¹⁶ als auch der Reduktionsform in der Sprache des Gedichts in einer Endstrophe von *Chymisch* nur in einer Reihung von knappen Worten.

Man könnte folglich das Gedicht *Chymisch* als einen Ansatzpunkt des Involutions-Prozesses in Celans Sprache betrachten. Denn das in *Chymisch* deutlich dargestellte Shoah-Motiv hat darauf verwiesen, unter welcher Wirklichkeitsbedingung das Organische ins Anorganische (mittels Zwang) verwandelt wurde. Dies lenkt ferner auf eine Konsequenz in Celans Involutions-Prozess: Das zentrale Shoah-Motiv in *Chymisch* lässt sich als Hinweis auf den in der *AW* kulminierenden Involutions-Prozess erkennen und spiegelt den historischen Kontext der anthropomorphen Bildwelt der *AW* wider.

c. Celans Rezeption von Mandelstam in den Gedichten der *Niemandsrose*

Der *Niemandsrose*-Band ist dem Andenken des 1891 in Warschau geborenen, russischen Dichters Ossip Mandelstam gewidmet. Felstiner hat in seiner *Biographie* von Celans schöpferischer Beschäftigung von 1957-60 und 1960-63 mit Mandelstam berichtet – der Zeitphase der Entstehungszeit der *Niemandsrose*. Zudem hat Felstiner Mandelstam sowie Kafka als Schutzgeister

⁶¹⁵ Fußl 2008, S. 148.

⁶¹⁶ Vgl. dazu: „Damit mündet das Gedicht wieder in das Wort ‚Schweigen‘ ein, um es in beschwörender Wiederholungsform endlich wahrnehmen zu können.“ Voswinckel 1974, S. 190.

Celans bezeichnet.⁶¹⁷ Jedenfalls ist Celans Mandelstam-Rezeption augenfällig in der *Niemandrose*. Die Bezüge zu Mandelstam werden von Gedichten aus der *Niemandrose* wie *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora, Mandorla, Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle* angedeutet.⁶¹⁸ Es ist in Sparrs Interpretation zu *in Eins* nachzuschlagen, dass die Verse „Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt“ auf Mandelstams Dichtung anspielen, in dem das russische Wort für Sehnsucht mit der Toskana in eins gesetzt wird:

„Petropolis“ als „Wanderstadt der Unvergessenen“ zu klassifizieren verweist nicht nur auf die Vielzahl der (un)vergessenen Dichter von Mandelstam bis zu Lenz; „Petropolis“ als dichterischer Name verbindet zugleich Dichten und Exil in eine Existenzform, „Petropolis“ ist somit letztlich auch als ein „Gegenwert“ gegen eine anders lautende Realität (die Verschiebung von „St. Petersburg“ über „Petrograd“ zu „Leningrad“) zu verstehen.⁶¹⁹

Celans poetologische Nähe zu Ossip Mandelstam ist umfassend und vielschichtig. Die Grundlage, warum Mandelstam eine Art Vorbild sowie Identifikationsfigur für Celan geworden ist, lässt sich vor allem mittels der Parallelität in ihren dichterischen Einsichten – u. a. die dialogische Schreibkonzeption, Dichtung als Topographie, Erinnerung, Wanderung, Exil und Sehnsucht nach der Weltkultur⁶²⁰ in ihrer Auffassung über Dichtung – als auch in der jüdischen Abstammung sowie dem Ausgestoßensein und mit dem schicksalhaften Lebenslauf als flüchtende und verfolgte Dichter belegen.

Buck hat darauf hingewiesen, dass das Motivgeflecht der *Niemandrose*-Gedichte beide Bezüge reflektiert.⁶²¹ Die Impulse, die Celan von der Dichtung Mandelstams in der *Niemandrose* erhalten hat, ergeben sich aus dem Sprachkosmos der *Niemandrose* sowie aus dem Poetologischen, der Zeitkonzeption und der geologischen bzw. der topographischen Metaphorik. Böschenstein hat nicht nur zum Unterwegssein der Dichtung, sondern auch zu Celans poetischer Vergegenwärtigung die „Markierung“ des Verwandtschaftsverhältnisses mit Mandelstam bzw.

⁶¹⁷ Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 30f.

⁶¹⁸ Siehe zudem zur Bedeutsamkeit von Mandelstams Essay für Celan sowie auch zur Intertextualität zwischen Mandelstam und Celan: Pajević 2000, S. 82f.

⁶¹⁹ Sparr, Thomas: In eins. In: Kommentar zu Paul Celans „Niemandrose“, hg. von Jürgen Lehmann, Heidelberg 1997, S. 65-96.

⁶²⁰ Dies steht mit Mandelstams Poly-Perspektivismus in Zusammenhang und lässt sich mittels der Celanschen Rekurse auf Dante wahrnehmen; überdies entspricht sie Celans geologischer Metaphorik. Vgl. dazu: Hölter, Eva: Der Dichter der Hölle und des Exils: Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption. Würzburg 2001, S. 295f.

⁶²¹ Vgl. dazu: Buck, Theo: Beispiele poetologischer Konfession in der „Niemandrose“, In: Ders.: „Auf Atemwegen“. Interpretationen zur poetischen Konzeption Celans. Celan-Studien Bd. 7. Aachen 2004, S. 11-58. Hier: S. 11f. Im Folgenden zitiert als „Buck 2004“.

seinen Einfluss angemerkt: Er bezeichnet sie als eine Mandelstamsche „Verklammerung verschiedener Zeiten“⁶²², die sich zumindest im Gedicht *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle* präsentiert, ein Gedicht, das wiederum die Mandelstamsche Poetik evoziert.

Zudem hat Lehmann Celans Auseinandersetzung mit Mandelstam erwähnt, die sich als „vergleichbare poetologische Fragestellungen“ geäußert hatte. Lehmann hat zudem angeführt, dass

die Fragen nach dem Verhältnis von Dichten und Existieren, von Dichtung und Absolutem sowie die Frage nach der Beziehung des Dichters zur Wirklichkeit und der Wirklichkeit abbildenden Sprache besonders bedeutsam sind. Sie prägen die Verwendung solcher Chiffren wie Stein, Stern, Auge, Mund oder Atem in der Lyrik beider Autoren.⁶²³

Ivanovics Hinweis umfasst ebenso die zwei Aspekte für diese innere Verbindung mit Mandelstam:

Celans Interesse für Person und Schicksal Mandelstams läßt sich an zahllosen Bänden der Bibliothek verfolgen, nicht nur an denen, die ihn selbst als Autor nennen. Ein großer Teil auch der erhaltenen Werke anderer Autoren wurde gelesen im Hinblick auf die Information über Mandelstams, wobei dieses Interesse sich doch weniger auf biographische Zusammenhänge konzentrierte, als es um eine Annäherung an das geistige Klima ging, den Raum, den Mandelstam mit seiner Person wie mit seiner Dichtung ausfüllte.⁶²⁴

Ferner hat Ivanovic bezüglich Celans Annäherung an Mandelstam angegeben, dass Celan dadurch ein poetisches Verfahren gewonnen hat. Dies ist nicht nur als eine Ausweitung auf Texte anderer Autoren, sondern als „eine Ausweitung der *Grenzüberschreitung* als komplexe Form dichterischen Sprechens überhaupt“⁶²⁵ anzusehen. Lehmann hat *Atmen* und *Verstummen* – die augenfälligste poetische Charakterisierung in Celans Mittel- und Spätwerk – als die Bezugnahme auf Mandelstam aufgezeigt:

⁶²² Böschenstein, Bernhard: Celan und Mandelstamm. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 155-168. Hier: S. 161. Vgl. dazu: Böschensteins Auslegung der Vorstufe „da grüntest du, mandelstamm“ in Celans Gedicht *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*. Böschenstein, Bernhard: *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle*. In: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, hg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg 1997, S. 241- 245. Hier: S. 243.

⁶²³ Lehmann, Jürgen: *Atmen und Verstummen*. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandelstam und Celan. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 187-199. Hier: S. 189. Im Folgenden zitiert als „Lehmann 1991“.

⁶²⁴ Ivanovic, Christine: *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Tübingen 1985, S. 231. Im Folgenden zitiert als „Ivanovic 1985“.

⁶²⁵ Ivanovic 1985, S. 229.

Celan versteht Mandelstams Lyrik gleichsam als Vorstufe zu einer Art von Dichtung, die das Infragestellen der mit die das Infragestellen der mit traditionellen sprachkünstlerischen Mitteln arbeitenden Poesie als unumgänglich erachtet und das Gedicht durch einen von ihm zu entwerfenden, unheimlichen und fremden Ort bestimmt sieht.⁶²⁶

Dies macht die gestische Ungleichheit zwischen Celan und Mandelstam verständlich. Die Ungleichheit lässt sich z. B. an der Offenkundigkeit der politischen Dimension in Mandelstams Dichtung, an der antiken Rezeption Mandelstams sowie seiner Verwurzelung in der russischen literarischen Tradition erkennen. Zudem hat Lehmann mittels eingehender Auseinandersetzung mit Mandelstams Gedicht *Silentium* erklärt, dass der „kristallene, durchsichtige“ Ton in Mandelstams Dichtung auf eine Differenz zu Celans Dichtung verweist:

Der kristallene, durchsichtige Ton ist nicht Endpunkt, sondern uneinholbarer Ursprung, dem sich der Dichter im lallenden Erinnern nur annähern kann, eine Annäherung, die allerdings mit der Aufgabe der individuellen Existenz verbunden ist. Seine Transparenz – „durchsichtig“ ist übrigens einer der zentralen Begriffe in Mandelstams Poesie und Poetik - ist also weder Manifestation einer sich selbst demonstrierenden Sprache a la Mallarme, noch ist sie Aufscheinen eines noch zu Erforschenden im Sinne Celans; vielmehr verweist diese Transparenz auf eine Erkenntnis vermittelnde metaphysische Instanz.⁶²⁷

Diese Differenz ist im Angesicht der Wirklichkeitsverbindung leicht erfassbar: Celans Daseinsentwurf- sowie die Toposforschung-Konzeption sind stark von seiner Shoah-Erfahrung geprägt, die weder von Mandelstam noch von Kafka geteilt wurde.⁶²⁸ In dieser Hinsicht hat Celan jedoch keine Vorläufer mehr, er forderte eine offene sowie zugleich verschlossene und ‚graue‘ Sprache, die sich in der *Niemandrose* bevorzugt als Verstummen darstellt. Celans Intention einer „blasphemischen Perspektivumkehrung des Anti-Psalm“⁶²⁹ ist auch daher zu begreifen.

5. Exkurs: Der Gestus in der *baumlos*-Metapher als Gegenposition zu Brecht

Dieses Kapitel besteht aus einem grundlagenschaffenden Gedichtvergleich, dessen Inhalt sich

⁶²⁶ Lehmann 1991, S.187f.

⁶²⁷ Ebd., S. 196.

⁶²⁸ Sowohl der Terminus „Daseinsentwurf“ als auch „Toposforschung“ stammen aus Celans *Meridian*-Rede. Vgl. dazu: „Celan wußte auch, daß die namenlose Angst in Kafkas bürokratischem Prag etwas ganz anderes war als der Nazismus.“ Felstiner und Fliessbach 1997, S. 240.

⁶²⁹ Gellhaus und Herrmann 2010, S. 36.

methodisch an einigen Zeilen eines Gedichts von Bertolt Brecht, Celans poetischem Pendant, orientiert. Dadurch wird gezeigt, wie in dieser Arbeit mit anderen Gedichten verfahren wird, vor allem welche analytische Systematik sich anwenden lässt und welche Stützpunkte im Hauptteil verwendet worden sind.

Zu diesem Gedichtvergleich steht Celans Gegenrede im Vordergrund. Es zeigt sich ein intertextueller Bezug, der auf einen grundlegenden Unterschied der poetologischen Positionen Brechts und Celans verweist. Eine darauf basierende Differenz des Gestus der beiden Lyriker wird darauf aufbauend herausgearbeitet.

Aus dem Unterschied des Sprachgestus der beiden Dichter geht eine Auseinandersetzung mit Celans spezieller Metaphorik hervor, die sich der Vorherrschaft einer alten und überkommenen Metaphorik-Idee widersetzt, die sich mit der Sprachphilosophie erklären lässt. Dass hierzu einige Verse aus Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* und Celans Antwortgedicht *Ein Blatt, baumlos* zum Vergleich ausgesucht werden, liegt daran, dass sie offensichtlich wichtige Hinweise geben, die mit der Sprechhaltung der beiden Dichter verknüpft sind. Zudem ergibt sich aus dem Gedichtvergleich bzw. aus der Herausarbeitung der Celanschen Metaphorik ein erster Einblick über Celans grundlegende Sprechhaltung, die starke Bezüge zum Forschungsthema *Gestuswandel* aufweist.

Brechts *An die Nachgeborenen*⁶³⁰ entstand zwischen 1934 und 1938. Die bekanntesten Verse des ersten Teils sind:

*Was sind das für Zeiten, wo
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*⁶³¹

Ein bedeutendes „Antwortgedicht“ auf dieses Gedicht, das nur Bertolt Brecht gewidmet ist, hält eine direkte Gegenrede auf diese Verse:

*Ein Blatt, baumlos
für Bertolt Brecht:*

Was sind das für Zeiten,

⁶³⁰ Brecht, Bertolt: *An die Nachgeborenen*, in: *Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt a. M./Suhrkamp 1981, S. 723.

⁶³¹ Ebd.

wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt? ⁶³²

a. Geschichtskritik oder Sprachkritik? Eine Auseinandersetzung über „das Gesagte“

Um einen Überblick über den historischen Kontext darzulegen, wird zuerst auf die kulturellen Hintergründe der zwei Dichter – mit Fokus auf Brechts starker politischer Gesinnung und Celans persönliche Erfahrungen der Shoah – eingegangen. *An die Nachgeborenen* entstand in Brechts dänischem Exil zwischen 1934 und 1938. Im Jahr 1934 war in Deutschland Hitler ‚Führer‘ geworden, die SA-Führung hatte sich gefestigt, stark erweitert und zahlreiche Menschen verfolgt und in Konzentrationslager gebracht. Das heißt, die Initiative der Nationalsozialisten war offensichtlich. Gleichwohl reagierte die Bevölkerung im nationalsozialistischen Milieu des deutschen Kulturkreises und der Massenmedien nicht auf derartige politische Ereignisse, wenngleich die unter diesem Einfluss stehende Öffentlichkeit das Wissen von dem Geschehen bzw. schon eine Vorahnung der politischen Umwälzungen hatte, eine Vorahnung, dass die damalige Situation in diesem Land noch eskalieren würde.⁶³³

Infolgedessen wäre es die dringendste Aufgabe der Intellektuellen gewesen, ein wachsames Auge auf die Gegenwart und die drohende Zukunft zu haben, und eine Limitierung der, euphemistisch ausgedrückt, Untaten zu verhindern. Aber stattdessen stand alles andere, das das kulturelle Leben gewöhnlich bot, auf der Tagesordnung. Darauf bezieht sich die erste Ebene von Brechts Kritik. Das Brechtsche „Gespräch über Bäume“ weist vor allem darauf hin, dass der Inhalt der Gespräche die drängendste Tatsache in dieser Zeit überhaupt nicht berührte. Konkreter: Solches „über Bäume“-Sprechen befähigte nicht dazu, sich die zu befürchtenden Gräueltaten vorzunehmen. Jedoch sei es vor dem Hintergrund von Brechts sowie auch Celans Einstellung zur Dichtung eigentlich Aufgabe der Literaten gewesen, die bestehende Situation als auch die kommende Zuspitzung mittels Literatur zu analysieren und kritisch zu reflektieren.

Die zweite Ebene von Brechts Kritik wird durch Folgendes belegt: Im Laufe des Jahres 1934 und in den folgenden Jahren war es durchaus gewagt, sich mit eindeutigen Worten über Nazi-Verbrechen zu äußern. Es ist wohl möglich, dass Baum – wegen seiner hohen Ähnlichkeit zum Menschen – als Metapher in den Gesprächen verwendet wurde, damit die damalige gegenwärtige Situation ausgedrückt werden konnte, denn man hatte das Bedürfnis, über die gegenwärtige

⁶³² Aus dem Gedichtband *Schneepart*. GW II, S. 285.

⁶³³ Vgl. dazu: Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. 9. Ausgabe. München 1964.

Situation zu reden. Die Nazi-Verbrechen und die ermordeten Juden in den Konzentrationslagern sind jedenfalls der unvermeidbare Fokus. Die „gefallten Bäume“, oder „Kahlschlag“ – beispielsweise – könnten wohl als Metaphern für die Völkermorde in normalen, alltäglichen Gesprächen verwendet worden sein. Der metaphorische Bezirk des *Baums* wird dann expandiert durch die Zunahme seiner metaphysischen Implikationen.

Allerdings sind die in die Baum-Metapher integrierenden Sätze viel weniger Äußerungen zur gegenwärtigen Situation, denn mit jenen – mit der Baum-Metapher strukturierten – Sätzen wird eigentlich nichts mehr als das anerkanntermaßen auffälligste Geschehen (die Verbrechen) der damaligen Gegenwart geäußert. Angesichts dessen, dass die sprachliche Struktur nach Regeln der Alltagssprache entstanden ist, anders ausgedrückt, dass die Struktur diejenige der Gespräche im Rahmen der normalen Rede weder strukturell noch inhaltlich übersteigt, und dass die bedeutungsvollsten Reden über die Realität in der Zeit bloß solche die Baum-Metapher verwendenden Sätze sind, ist zu betonen, dass derartige Baumgespräche – die sich in der Tat auf Völkermorde beziehen – nicht in der Lage sind, von sich aus zu einer tiefgründigen und über die vorrangigsten innenpolitischen Probleme eingehende Äußerung zu führen.

Die Entstehungszeit von Celans Gedicht *Ein Blatt, baumlos* gehört der Nachkriegs-Epoche an. Der *Kniefall von Warschau* von Willy Brandt am 7. Dezember 1970 war kurz vor/nach der Entstehung des Gedichts *Ein Blatt, baumlos*. Die Gesellschaft führte aufgrund der Entnazifizierung und Vergangenheitsbewältigung unter anderem eine beträchtliche Auseinandersetzung mit dem dunkelsten Kapitel der deutschen Geschichte – insbesondere der Shoah, dem Krieg, dem Nazismus. Speziell auf Kriegsschuld und systematische Gräueltaten an den europäischen Juden eingehend – bzw. aus moralischer, politischer oder kultureller Perspektive – wurde maßgeblich von dem *Vier-Mächte-Beschluss* in den Massenmedien berichtet und diskutiert.

Bislang wurden die unterschiedlichen Hintergründe der zwei Gedichte dargestellt. Eine detaillierte Gedichtanalyse, die dem Gedichtvergleich als Basis dient, lässt sich vor den erwähnten historischen Hintergründen verdeutlichen. Bei *An die Nachgeborenen* ist zu erkennen, dass Brechts Verdikt vom Inhalt des Gespräches – nämlich dem *Gesagten*, den „Bäumen“ – abhängig ist. Dadurch, dass beim „Gespräch über Bäume“ die tatsächliche Realität ignoriert wurde, ist die Unangemessenheit des Baum-Gesprächs – im Nachhinein – entwickelt worden. Dieser Konsequenz gemäß sollte – nach Möglichkeit und hinsichtlich des Inhalts – ein ‚richtiges‘ Gespräch über die wichtigsten Sachverhalte dieser Zeit vermittelt werden. Hierzu dient als Beispiel das theoretische politische Werk *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* von der Soziologin und Politologin Arendt. Das Buch wurde verfasst anlässlich des 1961 vor dem Bezirksgericht Jerusalem geführten Prozesses gegen den SS-Obersturmbannführer Adolf

Eichmann. Über die Berichterstattung des Eichmann-Prozesses hinaus, versuchte sie eine Darstellung der Sachverhalte – samt ihren historischen Hintergründen – bezüglich der problematischen und kritikwürdigen Seiten des Verfahrens darzustellen. Beruhend auf dem von den Nazi-Deutschen verübten Genozid – als historischen Hintergrund – trat Arendts Erörterung zur Banalität des Bösen⁶³⁴ ein, die zum Thema Kollektivschuld im Krieg führte. Im Laufe der Argumentation in diesem ‚Bericht‘ entwickelt sich eine philosophische Überlegung, die den Ausgang der schrecklichsten Ereignisse der menschlichen Geschichte thematisiert. Daher darf man erwarten, dass – laut Brecht – ihre Auffassung im scharfen Gegensatz zum „Gespräch über Bäume“ stehe und sich vortrefflich zum ‚richtigen‘ Sprechen eigne.

Besonders betont werden muss, dass Celans entgegengesetzte Sicht – dass ein „Gespräch über Bäume“ ein „Verbrechen“ sei – NICHT an dem Inhalt des Gesprächs, nämlich an den „Bäumen“ liegt. Dies lässt sich durch Celans Erfahrung aus der Nachkriegszeit als historischer Hintergrund von Celans Antwortgedicht umreißen: Weder ein Gespräch, dessen Themenbereich von den wichtigsten Ereignissen nicht betroffen war, noch ein Gespräch mit einem ‚richtigen‘ Thema – welches beispielsweise mit der Baum-Metaphorik die Judenverfolgung anspricht, u. a. indem der „Kahlschlag“, der sich auf den Massenmord bezieht – erlaubt Celan zufolge, den damaligen politischen Status zu erfassen und dagegen einzuschreiten. Es zeigt sich, dass die von Brecht erwarteten ‚richtigen Gespräche‘ – als das Gegensätzliche zu den von Brecht erwähnten Baumgesprächen – bei Celan als unangemessen angesehen werden.

Der Grund liegt im Verhältnis der sprachlichen Mitteilung zu einer außersprachlichen Wirklichkeit, wobei in diesem Kontext der Dichtung die verwendete sprachliche Struktur der Verse ein „Gespräch über [irgendwas]“ impliziert und diese im Sinne einer Objektsprache verwendet wird, welche sich auf eine Tatsachenwelt bezieht. Diese ist jedoch meistens zeitlich eingebettet und weist die jeweiligen Bedeutungsfelder oder Konnotationen auf. Daher erklärt sich Brechts Formulierung des Verses „Gespräch über Bäume“ im *Andie Nachgeborenen*: Gewöhnlich sollte ein Gespräch immer auf aktuelle Ereignisse referieren, folglich sollte man die Gespräche – in Brechts zugehörigem historischen Kontext – auf den Punkt der Nazi-Verbrechen bringen. Da der Ausdruck „Baum“ in erster Linie als ein triviales Wort der Botanik zu verstehen ist, obwohl die ermordeten Juden in dem zeitlichen Bedeutungsfeld (in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts) metaphorisch enthalten sind, reicht „ein Gespräch über Bäume“ wohl nicht, um relevante Bezüge (nämlich die Verbrechen der Nazis) zu der jeweiligen, regionalen Epoche herzustellen.

⁶³⁴ Vgl. dazu: Ebd., S. 52ff.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die sprachliche Struktur der Verse „Gespräch über [irgendwas]“ ein verallgemeinert sprachliches Verhältnis exemplifiziert, das sich vornehmlich durch eine repräsentative Sprechweise manifestiert, die in ihrer Erscheinungsform als (repräsentativer) Aussagesatz aufgetreten ist. Überdies wäre darauf hinzuweisen, dass ein deklarativer Aussagesatz – selbstverständlich – auf seinen zu sagenden, zu erklärenden Inhalt ausgerichtet ist; das heißt, dass er sein zu Sagendes als sein Inhaltliches miteinschließt. Auf der logisch-semanticen bzw. textsemanticen Ebene ist zu sehen, dass die aus dem *Alten Testament* verlautete und prophetische Betrachtungsperspektive – eine im-Voraus-Perspektive – miteingeschlossen ist.

Zu beachten ist, dass diese Betrachtungsperspektive genau im Gegensatz zu der in Brechts Verdikt einbezogenen Perspektive steht, da das von Brecht erwähnte „Gespräch“ – sowohl das ‚falsche‘ Baum-Gespräch als auch das ‚richtige‘ – sicherlich nur aus einer im-Nachhinein-Perspektive gestaltet werden kann. Diese nachträgliche Perspektive ist übrigens bei dem Titel *An die Nachgeborenen* von Brecht zu erkennen.

Die beiden Betrachtungsperspektiven sind durch dieselbe, deklarative Sprechweise extrahierbar, obwohl sie die Gegenrichtung einschlagen. Dies lässt sich auf der logisch-semanticen Ebene erklären: Die zwei erwähnten Perspektiven sind der traditionellen, verallgemeinerten Sprechweise zugehörig. Deswegen kann man auch sagen, dass sie mit den „historischen kulturellen Kraftfeldern“, also – in Adornos Begriffen – mit der „Machtkonstellation“ zusammenhängen.⁶³⁵ Allein die deklarative Sprechweise beschließt, dass das Wesentliche eines Gesprächs im Akt der Mitteilung liegt. Darin liegt die Analogie in der Sprechweise der Prophezeiungen des *Alten Testaments* und Brechts Verdikt, da bei den – beiderseits vermittelten – Informationen im Aussagesatz das Inhaltliche fixiert und mitgeteilt wird. Diese Sprechweise schließt eine Betrachtungsperspektive mit ein und trägt dazu bei, dass – unter Einhaltung ihrer Regeln – die Angemessenheit oder Richtigkeit eines Gesprächs von den inhaltlichen, bereitgestellten Informationen hergeleitet und entschieden wird.

Die Sichtbarkeit in Celans Antwortgedicht gegenüber Brechts Verdikt ist vor allem dadurch klar, dass der deklarative Aussagesatz, der sich in Brechts Gedicht („Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“) auf seine Empörung gestützt hat, bei Celan durch eine rhetorische

⁶³⁵ Die Begriffe „Kraftfeld“, „Konstellation“ oder „Machtkonstellation“ wurde von Adorno benutzt. Vgl. dazu: „Jene [die Konfiguration/Konstellation, JS] ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muss.“ Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd.2. Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, S. 9-33, S. 21.

Frage („beinah ein Verbrechen ...?“) ersetzt worden ist. Celan umgeht eine Antwort – weder als Anklage noch als Einwand – auf Brechts scharfe Kritik an die damalige Zuspitzung, die als der entscheidende Kern in seinen Versen besteht, indem er im Mittelpunkt von *Ein Blatt, baumlos* einen sprachbezogenen, poetologischen Kristallisationspunkt stellt. In *Ein Blatt, baumlos* wird aber – als Gegenwort – offenkundig geäußert, dass ein Gespräch, in dem *Das Gesagte* miteinschlossen ist „beinah ein Verbrechen“ sei.

Das Gesagte wäre freilich so zu verstehen, als dass der – aus jener Satz-Struktur abgeleitete – Rückschluss jedenfalls mit den realistischen Umständen zusammenhängt und auf sie zurückzuführen ist. Daraus resultiert nach Celans Gegenrede gegen den sprachlichen Strukturbau „Gespräch über [irgendwas]“ bzw. samt dessen logischer Folgerung, dass sich Celans Gegenwort eigentlich gegen die von Brecht angenommene Sprachauffassung richtet. Nämlich die allgemeine Auffassung: Das Wesentliche eines Gesprächs sei im Akt der Mitteilung.

Die Auseinandersetzung mit Celans Antwort lässt sich unter Berücksichtigung des poetologischen Aspektes Celans einleiten, der in dessen Poetologie im Vordergrund steht. Zanettis Auslegung der Zeilen „ein Gespräch [...] soviel Gesagtes / mit einschließt“ ist diesem Zusammenhang zuzuordnen und als eine Geschichtskritik Celans anzusehen, die in erster Linie als Sprachkritik auftritt.⁶³⁶ Denn Celans Gedicht *Ein Blatt* hat impliziert, dass alles Sprechen⁶³⁷ als Verbrechen zu betrachten wäre, solange es bloß an seinem *Gesagten* festhält und es den dieser Semantik mitgelieferten, abgeschlossenen Zustand miteinschließt, auch wenn das *Gesagte* wichtig – z.B. Kriegsschuld und Massenvernichtung – ist.

Um zu verhindern, dass der abgeschlossene Zustand die Rezeptivität der Formulierung eingeschränkt, musste auf die – „Gespräch über [irgendetwas]“ Phrase vertretende – Formulierungen verzichtet werden. Mit dieser Absicht wird erklärt, dass Celans Gegenüberstellen des Blattes und der Bäume auf eine ‚neue‘ Sprechhaltung zurückzuführen ist, in der eine ‚neue‘ Metaphorik virulent wird.

Diese neue Sprechhaltung – samt der neuen Metaphorik – lässt sich ebenfalls unter Berücksichtigung der Disposition ihrer konkreten Betrachtungsaspekte erkennen. Es ist anzumerken, dass die Celansche abstrahierende sprachliche Betrachtungsperspektive sich von der Offenbarung aus Bibel und von Brecht differenziert. Wie bereits erwähnt, wird das (immer richtige) *Gesagte* der Offenbarung nur durch eine a-priori-Perspektive ersichtlich, und das in Brechts Vers durch die Sprechweise verlautete *Gesagte*, dessen Richtigkeit und Angemessenheit nur im Nachhinein zu überprüfen ist, verweist dementsprechend auf eine nachträgliche Perspektive.

⁶³⁶ Zanetti, Sandro: „zeitoffen“. Zur Chronographie Paul Celans. München 2006, S.185ff. Im Folgenden zitiert als: ‚Zanetti 2006‘.

⁶³⁷ Gemeint ist damit das dichterische Sprechen.

Noch detaillierter, auf die von Brecht vertretene, nachträgliche Perspektive bezogen, heißt das: Weil laut Brecht ein richtiges Gespräch, nämlich eins „über so viele Untaten“, nur a posteriori festgestellt werden kann, das heißt, erst nachdem „so viele Untaten“ durchgeführt und ans Licht getreten waren, kann man nur im Nachhinein fragen, in welche Richtung das Geschehen zum Urteil geführt werden soll. Brechts Perspektive ist zu entnehmen, dass sowohl ein richtiges Gespräch – das „über so viele Untaten“ – als auch ein falsches Gespräch – das „über Bäume“ – mit der a-posteriori-Betrachtung gleichzusetzen ist.

Die im Sprechen eingefügten a-priori-(prophetischen) ³⁶⁷-Betrachtungsaspekte und der (von Brecht vertretene) a-posteriori-Betrachtungsaspekt neigen allerdings dazu, die Vollkommenheit des Gesprächsthemas und die folgende Reflexion oder das folgende Nachdenken zum Ende zu bringen. Denn die beiden Aspekte tragen dazu bei, – mithilfe dieses Urteils – die anscheinende Geschlossenheit, Vollständigkeit und Autarkie im Sprechen einzusetzen. Beispielsweise könnte der *Kniefall von Warschau* von Willy Brandt aus dieser Perspektive betrachtet werden: Denn wenn der Bundeskanzler vor dem Ehrenmal der Opfer des Ghettos in Warschau niederkniet – das heißt, so viel Reflexion und Gedenken an die Shoah bereits erfolgt ist –, dann erreichen das Sprechen und das Gedenken über die Shoah seine höchste Vollendung. Diese Vollendung hat zur Folge, dass der Prozess des Nachdenkens eingeschränkt wird.

An dieser Stelle wird auf das Wort *Gesagtes* aus Celans Antwortgedicht eingegangen: Es ist zu erkennen, dass das *Gesagte* aus der Partizip-II-Form des Verbs „sagen“ hergeleitet wird. Das „ge-“ wird als Perfekt-Markierung in „gesagt“ betrachtet, die Partizip-II-Form des Verbs „sagen“ artikuliert einen abgeschlossenen Zustand.

Wie bereits erwähnt wurde, wird das *Gesagte* – nämlich das integrierende, fixierte Inhaltliche – eines Gespräches als das Wesentliche des Gesprächs betrachtet, und da der Inhalt in dem Gespräch entscheidend ist, stimmt diese Aussage mit der allgemeinen Art der Sprachansicht überein. Gemäß einer solchen Sprachansicht entsprechenden Sprechweise ist Folgendes festzustellen: In Anbetracht des – von der Perfekt-Form ausgelöst – „bereits erledigt“-Zustandes jenes Gesagten ist zu erkennen, dass das Gesagte einen Gültigkeitszeitraum hat, d.h. temporär ist. Es lässt sich abschließend festhalten, dass die Gültigkeit jenes Inhaltlichen fest mit der Zeitlichkeit verbunden und deswegen nicht fähig ist, sich im Laufe der Zeit erfolgreich zu behaupten. Ferner wird durchaus möglich, dass die zu vermittelnde Wahrheit wegen des Vorurteils oder der Voreingenommenheit des Sprechers verzerrt oder verdreht sein könnte. Darüber hinaus stellt sich Celans Sprach-Standpunkt so dar, dass die herkömmliche Sprechweise – in der der

Inhalt im Sprechen fixiert und miteingeschlossen ist – eigentlich nicht fähig ist, über die übereinstimmende Wahrheit unserer Realität informieren zu können.

Am Ende der Ausführung – auf Celans Antwortgedicht bezogen – angelangt, lässt sich zusammenfassend zu Celans Infragestellung gegenüber Brechts *An die Nachgeborenen* Folgendes sagen: Da – laut Brecht – die Anforderung der Aufgabe eines Gesprächs allein im Vollenden des Sprechens liegt, führt ein Gespräch dann zum Endpunkt des Nachdenkens oder der Reflexion, wenn es mittels der integrierten Zeitlichkeit/Vergänglichkeit als sprachliche Beschaffenheit im Sprechen vorhanden ist. Es birgt aller Wahrscheinlichkeit nach die Gefahr, dass ein Gespräch eine Einschränkung des Nachdenkens bewirkt. Es fällt mit dieser Denkweise zusammen, dass der Holocaust als eine sehr radikale und einmalige Gegebenheit, eine absolute Ausnahme, von uns betrachtet wird. Dies ist in Anbetracht der traditionellen Sprechweise zu sehen, die das „Gespräch über Bäume“ vertritt. Es erklärt, warum laut Celan die Diskussionen, die Reden oder Klagen über den Krieg in der Nachkriegszeit gleichfalls Verbrechen sind: „weil es soviel Gesagtes mit einschließt“ – das heißt, in derjenigen Sprechweise, in der unter anderem die Denkmöglichkeit unterdrückt wird, die mit der Möglichkeit des poetischen Sprechens zusammenhängt.

Dieser Aspekt bestimmt den Bezug zwischen dem Geschehen und der Dichtung in Celans poetologischem Denken. Dass dessen Dichtung schließlich als die Gestalt – mit Celans eigenen Worten: als die *Erscheinungsform der Sprache* – fixiert ist, kann ebenso auf diesen Bezug zurückgeführt werden. Diese – in der Gestalt von Celans Dichtung auffindbare – Bezogenheit lässt sich in dieser Ausarbeitung als roter Faden ansehen, dadurch werden gravierende Argumente – u. a. über den Unterschied des Themenmotivs – systematisch erweitert. Durch die Herausarbeitung der Bezogenheit zwischen dem Geschehen und der Dichtung wird der konträre, poetologische Unterschied des Themenmotivs zwischen *Ein Blatt, baumlos* und *An die Nachgeborenen* abgebildet. Die Aussage von Celan, dass die Dichtung „die Erscheinungsform der Sprache“⁶³⁸ sei, kann ebenfalls im Zusammenhang mit dieser Bezogenheit gedacht werden. Von dieser Relation lässt sich logisch folgern, warum das richtige (dichterische) Sprechen sich – laut Celan – in allgemeiner Weise von seinem inhaltlichen, nämlich dem Gesagten, den „Bäumen“, distanzieren und die üblichen lyrischen Phrasen z. B. das „Gespräch über [irgendetwas]“ abstreifen sollte.

Da diese Untersuchung auf den Bereich der dichterischen Gestalt des Werks beschränkt bleibt und eine Auseinandersetzung der dichterischen Sprechhaltung und des Sprachgestus aus dem Gedichtvergleich resultiert, wird hier nur im Rahmen des dichterischen Sprechens argumentiert,

⁶³⁸ Bremer Rede, GW III, S. 186.

obwohl ein Rahmen – des dichterischen oder generalisierten Sprechens – eigentlich weder in Brechts noch Celans Gedichten zu finden ist. Denn Brechts Verdikt richtet sich nicht ausschließlich gegen das dichterische Sprechen, sondern eher gegen das generalisierende Sprechen, und Celans Gegenwort bezieht sich vor allem auf eine bestimmte lyrische Struktur. Dementsprechend wird beispielgebend mit Arendts Bericht nicht versucht, eine Analyse zu schaffen, obwohl der Bericht dem von Celan gemeinten ‚richtigen‘ Sprechen entspricht.

Wie bereits erwähnt, bekundet *Ein Blatt, baumlos* mit einer „verfehlten Antwort“ auf Brechts Empörung, dass Celan mit derartigen Formulierungen und Disputen über Krieg und Massenvernichtung in der Öffentlichkeit – samt deren Schlussfolgerung – nicht zufrieden ist. Auf die oben erwähnten Satz-Strukturen bezogen lässt sich schließen: Die Celansche *baumlos*-Gegenposition zu Brecht liegt nicht an „den Bäumen“, die hierfür das Objekt dieses Strukturbaus vertreten, sondern an der lyrischen Struktur, die auf eine klassisch-metaphorische Verwendungsart zurückzuführen ist. Celan hat mit seinem Gegenwort eine sprachwissenschaftliche Meinung wiedergegeben, dass der Kritikpunkt am „Gespräch über Bäume“ eigentlich darin liegt, dass ein gewünschtes, d. h. richtiges Gespräch/Schreiben sich diesem Strukturbau („Gespräch über [irgendetwas]“) entziehen sollte, dessen zugehöriger Deklarationssatzart „soviel Gesagtes mit einschließt“. Dies kann wohl mit dem Widerruf der „Bäume“ in Celans Antwortgedicht zusammenhängen (da das Morphem „Baum“ nur anteilmäßig in der Baumlos-Wortbildung erscheint).

Denn die beiden führen auf die – aus der Satz-Struktur herausgezogenen – metaphorische Beschaffenheit/Veranlagung zurück. Dass das Wesentliche eines Gespräches – hinsichtlich Brecht – in dem Akt der Mitteilung liegt, bedeutet, dass das Gesagte als ein fixiertes Inhaltliches, als eine mitzuteilende Information zu betrachten und zu erfassen ist. Hierbei ist festzustellen, dass aus der Struktur „Gespräch über [irgendetwas]“ die logisch-implikative Schlussfolgerung – samt der Geschlossenheit, Vollständigkeit und Autarkie – gezogen werden kann, sowie eine Veranlagung des Sprechens, dass die Richtigkeit des Sagens erst im Nachhinein zu beurteilen ist. Folglich kommt mit der Schlussfolgerung ans Licht, dass das Abgeschlossene, Vollendete eines Gesprächs bereits erreicht sei und das Thema *Shoah* sich nun schließen darf. Dies impliziert, dass das Thema irgendwann erledigt ist und man es jetzt mit den beenden könnte, sodass es in Vergessenheit gerät. Celan hat dies von sich aus begriffen und diesbezüglich vorgewarnt, dass ein Gespräch anders geführt werden soll.

Um auf Celans sprachwissenschaftliche Auffassung noch näher einzugehen (was man darunter verstehen soll, dass das ‚richtige‘ dichterische Sprechen von seinem inhaltlichen entfremdet werden sollte), steht eine Annäherung zum Wortgebrauch – mit besonderer Fokussierung auf

Brechts und Celans – „Baum“ und „Blatt“ offenkundigerweise im Vordergrund. Diese Annäherung trägt noch – mittels der Herausarbeitung der Sprechweise – dazu bei, die Motive und den Sinn der beiden Gedichte zu erklären.

**b. Differenzierung der metaphorischen Sprachverwendung von Brecht und Celan:
Eine Annäherung an den *Baum*- und *Blatt*-Wortgebrauch**

Der erste Schritt der Annäherung an den Wortgebrauch von „Baum“ und „Blatt“ beginnt mit einem Vorführen der Konfrontation des *Baum*-Wortgebrauchs, die im *An die Nachgeborenen* und im *Ein Blatt, baumlos* ausgeführt wurden. Dadurch wird gezeigt, wie die Celansche Metaphorik sich von der Brechtschen Metaphorik differenziert.

Dass in Brechts Gedicht – zur metaphorischen Deutung – die umfassende Signifikanten des Worts „Baum“ ritualisiert sind und gemeinschaftlich als eine Gleichsetzung mit den Menschen gelten, bestimmt, dass das Brechtsche Stilmittel des Baum-Wortgebrauchs einer herkömmlichen, gewöhnlichen Metaphern-Verwendungsart angehört ist. Der Baum, eine andere Art des Lebewesens als der Mensch, ist – einschließlich der dazugehörigen Synkategorie, „Stamm“, „Wurzel“ und „Jahresring“ usw. – metaphorisch dem Menschen analog. Wie oben bereits erwähnt, steht als metaphorische Konsequenz aus der Geltung jenes Sinnbezirks die Erkennbarkeit bzw. Gerichtetheit des Folgenden als Beispiel, dass bei Kriegsbeginn in der deutschen Öffentlichkeit die „gefallten Bäume“ usw. als Metapher für die getöteten Juden in Konzentrationslagern verwendet werden konnten.

In Kontrast zu Brechts Verwendungsart von „Baum“ hat Celans „Blätter“ sich von seinem herkömmlichen und gewöhnlichen Sinnbezirk abgekehrt und stellt einen Charakter des Zerbröckelnden und Unvollständigen dar. Denn es ist zu begreifen, dass die „Blätter“ vor allem als ein Anteil vom Baum anzusehen sind und zwar – im Gegensatz zum Baum – sich nicht ernähren können bzw. ihr Leben von den Ästen und Wurzeln abhängig ist. Demzufolge zeigt „Blätter“ – durch die Unscheinbarkeit und Unwichtigkeit – die Zerbrechlichkeit und reduzierte Tätigkeit einer Lebensform. Celans *Gegenwort* bezieht sich genau auf diesen Sinnbezirk des Zerbröckelnden und des Unvollständigen.

Bisher wurde nur der metaphorische Sinn des Blatts im *Ein Blatt, baumlos* erklärt. Er erschließt sich über Celans Wortgebrauch des Baum-Synkategorie und erweist sich wesentlich als eine charakteristische Metapher. Es wird folglich weiterführend auf einige Zeilen von Celans Gedichten eingegangen, um die Eigenschaften der – im Celanschen „Blatt“ erhaltenen und der darauf nachweisenden – Metaphorik wiederzugeben.

Die herkömmliche metaphorische Verwendungsweise von Brechts „Baum“, ist dem Menschen

analog; diese Analogie ist ebenfalls so in Celans Gedicht *Landschaft* in der ersten Zeile bzw. bei den „Pappeln – Menschen dieser Erde“ und im Gedicht *Die Schwermutsschnellen hindurch*: „die vierzig / entrindeten Lebensbäume“ sowie im Gedicht *Im Schlangenwagen* die „weiße Zypresse“ erkennbar. Was sich entscheidend zu Brechts Baum-Gebrauch verändert, ist das Folgende: Den in Celans Gedicht stehenden Bäumen, sowohl den „Pappeln“, „Lebensbäume[n]“, „Zypresse[n]“ als auch dem „Maulbeerbaum“⁶³⁷, droht ein auf den Tod hinweisendes Missgeschick; erst daher seien sie dem Menschen analog, über die ein vernichtendes Urteil verhängt wurde. Gellhaus hat mehrere anthropomorphe Bilder der Bäume in Celans Dichtung ausgelegt, mit Erwähnung einer Zwischentextlichkeit:

Auch das Motiv des Baums kehrt im Zyklus an verschiedenen Stellen wieder; am deutlichsten mit einem biographischen Ich identifizierbar sind jene „vierzig / entrindeten Lebensbäume“ des Gedichts *Die Schwermutsschnellen hindurch*. Der Baum kehrt aber auch in den „erdwärts gesungenen Masten“, als das im Gedicht Stehen ungenannt apostrophierte Kreuz Christi, in der Metapher „baumhoher Gedanke“ im Gedicht *Fadensonnen* und schließlich endgültig zum Totenbaum verwandelt als „weiße Zypresse“ im Gedicht *Im Schlangenwagen* wieder.⁶³⁹

Auf den, vom Sommer zum Winter *schreitenden* „Maulbeerbaum“ hat Gellhaus mit Blick auf den 78. *Psalm* hingewiesen: „Nichts ist dem Maulbeerbaum in seiner Heimat, etwa dem ‘Heiligen Land’, so fremd und vernichtend wie Schnee und Eis.“⁶⁴⁰ Birus hat im Übrigen in seiner Celan-Forschung *wörtlich* dafür plädiert, dass der Wandel vom „Maulbeerbaum“ zum „schreitenden jüngsten Blatt“ in den letzten zwei Zeilen des Gedichts *Du Darfst*⁶⁴¹ nicht nur mit Hinblick auf eine Reduktion oder einen Verzicht einzuräumen sei, sondern vielmehr in einer Zäsur-erzeugenden, historischen Dimension zu erfassen sei:

Doch solche radikale Reduktion bedeutet nicht nur einen asketischen Verzicht auf die fast noch neuromantische Imagerie der Celanschen Jugendlyrik, sondern sie hat zugleich die ästhetische Sinnfälligkeit der (von Adorno minuziös analysierten) „Webernschen Kunst des Weglassens“, die gerade „dem Differenzier-testen Raum schafft durchs Verschweigen“: „Dadurch gewinnt alles Einzelne [...] eine Relevanz wie nie zuvor, und will deshalb so angefaßt werden, als hinge vom

⁶³⁹ Gellhaus 1995, S. 339.

⁶⁴⁰ Ebd., S. 337. Zu erwähnen ist, dass Gellhaus darüber zahlreiche Hintergrund-Erkenntnisse gegeben hat. Unter anderem wird die Verbindung von *Maulbeerbaum* und *Schnee* erklärt.

⁶⁴¹ „mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer, schrie sein jüngstes/ Blatt.“ aus dem Gedicht *Du darfst* aus der *AW*. GW II, S. 11.

kleinsten Akzent die ganze Welt ab.⁶⁴²

Dazu wird – methodologisch von Saussures Arbitrarität-Prinzips gestützt – eine neue Dimension der möglichen „Implikation“ markiert, die indes auf der *Baum*–Mensch Analogie basiert, aber bisher nie in der gewöhnlichen *Baum*-Metapher von Celan enthalten war. In der Sprachwissenschaft wird die Zuordnung zwischen der Ausdrucksseite und der Inhaltsseite von Saussure mit dem Arbitraritäts-Begriff definiert, sodass die Vereinbarung zwischen Wort und Bedeutung konventionell bzw. gewohnheitsmäßig geregelt wird und auf einem kulturellen, politischen Hintergrund fußt. Demzufolge besitzt die Inhaltsseite Veränderungsmöglichkeiten, so dass neue metaphorische Implikationen in ihr angelegt werden können. Dieser Begriff verweist mit dem aufgezeigten „freien Spiel“⁶⁴³ zwischen dem *Signifikant* und dem *Signifikat* – gegen die klassische Vorstellung des Zeichens – auf eine neue Wortgebrauchsart. Damit bahnt sich die Überwindung der traditionellen Metaphorik in der Philosophie an und folglich kommt der Übergang zum Gestuswandel – in die moderne Literatur – zustande.

Außerdem wird – zur Grundlegung der allgemeinen Grammatik – vorausgesetzt, dass die Bedeutungen eines Worts mit der Syntax, Grammatik und Pragmatik verknüpft sind, anders gesagt: Ein Wort verweist anhand seines Kontexts und seiner Grammatik auf den Sinn. Dazu lässt sich anmerken, dass in Brechts Gedicht die Bäume nur als Analogon des Menschen dienen. Dabei fungiert nur das Analogon als eine bereits vorhandene, mit eingeschlossene Bedeutung in dem *Baum*-Zeichen. Es sind keine hinzugefügten Implikationen in diesem Wortgebrauch, mit denen das Gedicht die Realitätsbezüge gewähren würde.

Im Gegensatz dazu lässt sich die Celansche Metaphorik – laut Birus‘ Formulierung – als ein „Divergieren“ betrachten. Dementsprechend wird in dessen Erörterung *Celan — wörtlich* artikuliert, dass Celans metaphorische Sprachverwendung als „ein Divergieren zwischen der lexikalischen Bedeutung und dem ad-hoc-Inhalt sprachlicher Zeichen, das aber durch eine unterstellte Ähnlichkeitsrelation überbrückt wird“⁶⁴⁴ zu verstehen sei. Der Realitätsbezug ist ferner in Celans Dichtung durch das „Divergieren“, das sich als *Blatt*-Metaphorik darstellt, entstanden. In *Du darfst* ist zu lesen, dass ein Schrei – ein Ausruf für das Lebendige und zugleich eine Beschwerde oder Missbilligung – von einem Blatt kommend ist. Nach Gellhaus‘ Explikation wird hier die Verschränkung von Ich und dem „jüngstes Blatt“ hervorgehoben.⁶⁴⁵ Infolgedessen, dass der „Baum“ gestorben ist und seine „baumlos[en] Blätter“ seinen einzigen lebenden

⁶⁴² Siehe dazu: Birus 1991, S. 138f. Zitation von Adorno. Vgl. dazu: ebd., Anm. 63 u. 64, S. 139.

⁶⁴³ Hetzel 2001, S. 346.

⁶⁴⁴ Birus 1991, S. 129.

⁶⁴⁵ Gellhaus 1995, S. 338f.

Anteil ausmachen, ist nun ein Blatt des „Maulbeerbaums“ in *Du darfst* dem Menschen gleichgesetzt. Mittels des – zerbröckelten und unvollständigen – sinnbildlichen Gestus eines Blattes ist die Stellvertretung der Blatt-Metapher in Celans Dichtung – anstatt Brechts Baum-Metaphorik – aufgetreten, weil die Vollständigkeit und Autarkie eines Baums auf metaphorischer Ebene nicht mehr – unter Berücksichtigung der Shoah – der menschlichen Situation entsprechend ist. Zudem ist erwähnenswert, dass Gellhaus das Blatt als Metonymie für Papier interpretiert hat und daher einen Bezug zwischen dem Blatt und der dichterisch schreibenden Tätigkeit herstellt. Folglich ist eine Verbindung zwischen dem Blatt und dem dichterischen Ich zu erkennen.⁶⁴⁶ Ein anderer Grund wäre, dass die natürliche Vollkommenheit des Menschlichen, das sinnbildlich in Brechts Baum-Metaphorik eingeschlossen ist, durch die begangenen unmenschlichen Massenvernichtungen zerbrochen ist (*baumlos*).

c. Celans Neuansatz aus linguistischer Perspektive

Die Verknüpfung zwischen der okzidentalen Metaphysik und der Linguistik hat Andreas Hetzel in seinem Buch *Die Wirksamkeit der Rede* aufgezeigt.⁶⁴⁷ Aus dieser Verbindung resultiert in der Zeichentheorie die Dichotomie, die sich allerdings häufig als eine dreistellige Struktur (*Signifikant-Signifikat-Referenz*) präsentieren und verteidigen lässt. Diese gilt auch in Saussures Zeichenmodell. Darin ist die Sprache als ein Regelsystem von zweigliedrigen Zeichen zu begreifen. Auf jene Verknüpfung bezogen zeigt sich die wertende Binaritäts-Struktur des zentralen Ordnungsschemas der abendländischen Kulturtradition, dessen Wurzel in der klassischen Dichotomie-Tradition der Metaphysik zu finden ist, unter anderem im Bezeichnungspaar *Signifikant* und *Signifikat*, das dem zweigliedrigen Zeichenmodell der Semiologie entspricht. Saussures Bezeichnungspaar (*Signifikant* und *Signifikat*) und der Arbitraritäts-Begriff sind übrigens nicht nur im Strukturalismus und Poststrukturalismus, sondern in einem weiten Umkreis der modernen Geisteswissenschaften als Grundbegriffe übernommen und verwendet worden. Saussures Zeichenmodell (samt den darin verwendeten Grundbegriffen der Zeichentheorie) genügt deswegen als Ansatz, die Herausarbeitung von Celans und Brechts Metaphorik aus linguistischer Perspektive zu modellieren. (Es gibt alternative Zeichenmodelle als Grundlage, um die Herausarbeitung der Metaphorik aus linguistischen Perspektiven zu untermauern. Beispielsweise wäre die von C. Peirce entwickelte drei-Zeichen-Trichotomie auch gültig. Wie Luhmann in seinem Werk *Einführung in die Systemtheorie* erwähnt hat, ist seit Peirce klar, dass es immer eine tria-

⁶⁴⁶ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 340.

⁶⁴⁷ Hetzel 2011, S. 344f.

dische Struktur gibt und den „pragmatischen“ Effekt, für wen und wozu ein Zeichen zur Bezeichnung von etwas verwendet wird.⁶⁴⁸ In dieser Ausarbeitung wird Saussures Zeichenmodell verwendet, weil es bereits ausreichend für die Differenzierung der Metaphorik ist.

Die Verbindung zwischen der Überwindung der traditionellen Metaphorik und Saussures Zeichentheorie soll nochmals betont werden: Infolge des historischen Anstoßes, der Shoah, ist eine traditionelle Dingmetaphorik⁶⁴⁹ – hinsichtlich der Gemessenheit und dem Verständnis eines aktualisierten Gesprächs – nicht mehr ausreichend. Stattdessen erregt die Spaltung zwischen *Signifikant* und *Signifikat* in jener Binaritäts-Struktur bei Linguisten, Literaturtheoretikern (z.B. die strukturalistischen Theoretiker mit der von Jacques Derrida ausgeprägten Dekonstruktion, mit den Begriffen wie „différance“, „trace“, „erasure“ usw.) und Autoren (z.B. des Symbolismus) Aufmerksamkeit. Diese Ungültigkeit wird bei Celan – durch sein zurückhaltendes Umgehen mit dem repräsentativen Aussagesatz in Brechts Gedicht „Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ – geäußert. Dementsprechend wäre die Verwendbarkeit von Saussures Arbitraritäts-Prinzip und die Verwendbarkeit des Schemas jenes Bezeichnungspaares nützlich.

Fernerhin wird wiederum mit der sprachphilosophischen Perspektive des „Blatts“ in Bezug auf *Du darfst* eingegangen: wie bereits erwähnt, ist ein Blatt symbolisch – statt dem Baum bei Brecht – dem Menschen gleich. Das besagt, dass in *Landschaft* im Signifikat des Worts „Menschen“ – und auch im Signifikat des Worts „Pappeln“ – durch diese Metapher neue Implikationen angelegt werden, nämlich das auf den Tod hinweisende Missgeschick, das Holocaust-Geschehen. In diesem Sinne bezeugt Celans Wortgebrauch umgekehrt das Arbitrarität-Prinzip der Sprache. Es ist im Übrigen anzumerken, dass in Celans Werk viele Pflanzennamen genannt wurden, sodass Celans Dichtung nicht mittels einer Kategorisierung – unter dem Baum-Begriff – in die Gerichtetheit der Metaphysik-Tradition hinzukommt und dabei ein „Gespräch über Bäume“ führt. Die Nennung der verschiedenen Pflanzennamen in Celans Werk entspricht dem zerbröckelnden, individualen Gestus, mit dem Celan die *Menschengestalten*, die die Shoah erlebten, einbeziehen möchte.⁶⁵⁰

Das Neue bei Celans Metapher des „Blatts“ liegt allerdings nicht darin, dass das „Blatt“ anstatt des „Baums“ dem Menschen analog ist, sondern darin, dass durch die Blatt-Metapher bzw.

⁶⁴⁸ Vgl. dazu: Einführung in die Systemtheorie. Hg. von Niklas Luhmann und Dirk Baecker. 2. Ausgabe, Heidelberg 2004, S. 283.

⁶⁴⁹ Vgl. dazu: Luhmann 1987, S. 193.

⁶⁵⁰ Vgl. dazu Hiranos Auseinandersetzung mit dem Sammelbegriff „Bäume“ bei Brecht und Celan. Hirano, Yoshiko: Huchel und Berlin. Nomina incognita in Celans Gedicht ‚Ein Blatt‘. In: Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), S. 221-232. Hier: S. 230f.

durch das Sinnbild vom *Blatt* – als das Signifikat des Menschen – Celans Schreibmotiv, „Wirklichkeit selbst als Realität entwirft und begründet“⁶⁵¹, sich realisieren kann. Denn das „Blatt“ verweist symbolisch viel mehr als der „Baum“ auf den zerbröckeln Gestus des Menschen in der Shoah. Dadurch hat Celan mit seiner Dichtung die historischen und politischen Hintergründe der „Wirklichkeit“, nämlich das wichtigste historische Ereignis des letzten Jahrhunderts, das er selbst erlebte, in uns wachgehalten. Deswegen – und nicht, weil die Blatt-Metapher sich in Celans Antwortgedicht leitmotivisch vorfindet – kann man Celans metonymische Verwendungsweise der Metapher als Blatt-Metaphorik bezeichnen. Die „Originalität“ Celanscher Metaphorik stützt sich, wie Gellhaus bemerkt hat, überhaupt *nicht* auf eine Nachweisbarkeit oder Nicht-Nachweisbarkeit (auf die Herkunft der „Neuschöpfungen“, der oft verwendeten Neologismen) der Wortherkunft und Zusammensetzungen.⁶⁵²

Wenn Saussures zweigliedriges Zeichenmodell sich mit Brechts „Gespräch über [irgendetwas]“-Struktur auseinandersetzt, könnte man daraus schließen, dass die Implikationen im Signifikat – dieser Struktur gemäß – in einer traditionellen Betrachtungsweise fixiert und als das Fixierte darzustellen sei. Dies verweist auf das klassisch metaphysische Ordnungsschema in der Sprache, in der das Binaritäts-Prinzip verborgen bleibt. Aus diesem linguistischen Aspekt ergibt sich, dass Celan die von Brecht angenommene „Gespräch über [irgendetwas]“-Struktur nicht eingesehen hat. Celans sprachliche Darstellung ist im Vergleich dazu viel radikaler: Celan stellt dabei das klassisch metaphysische Ordnungsschema beabsichtigt in Frage, in dessen Satz-Struktur das Signifikant mit einem oder einigen Signifikaten fest verbunden und das Signifikat im Signifikant miteingeschlossen ist. Hendrik Birus hat sich dafür eingesetzt, dass in Celans poetischer Sprache die „prinzipiellen Reserven“ gegen die gängigen Metaphernmuster aufzufassen sind.⁶⁵³ Diese Infragestellung besteht – nachdem die Spaltung zwischen *Signifikant* und *Signifikat* zur Kenntnis genommen wurde – durchgängig im Strukturalismus und Poststrukturalismus. Sie führt mittels der Dekonstruktion zu einer Einführung in die Literatur der Moderne/Postmoderne.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das Sichtbarmachen dieser Trennbarkeit ist freilich als Entgegenhandeln der herkömmlichen Sprachansicht anzusehen. Die Herausarbeitung des Sichtbarmachens, die aus Celans konkretem sprachlichem Vollzug zu extrahieren wäre, gehört sicherlich Celans Schreibmotiv an und weist auf die poetologische Position Celans hin. Wie Andreas Hezel formuliert hat, ist die Trennung zwischen dem Signifikat und dem Signifikant an sich als

⁶⁵¹ Szondi 1978, S. 349.

⁶⁵² Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 334.

⁶⁵³ Vgl. dazu: Birus 1991, S. 129. Zitation ebd.

eine *Geste* anzusehen.⁶⁵⁴ Dementsprechend kann man sagen, dass diese Trennungsgeste sich auch in Celans (als eine Entität zu betrachtendem) Sprachgestus befindet und dieser von dem Sichtbarmachen ebenjener Trennbarkeit ausgelöst worden ist. Die jüngste entdeckte Dynamik und Freiheit – im Sinne unbegrenzter Möglichkeiten – und der Gestuswandel in der modernen Literatur (Symbolismus) und Philosophie („linguistic turn“) beruht auf „dem freien Spiel“ zwischen dem Signifikant und dem Signifikat. Diese Trennbarkeit weist unverkennbar auf eine Kritik bzw. eine ‚Durchstreichung‘ der Grundlage der traditionellen Ontologie und der Metaphysik hin, wo die Wurzel der „soviel Gesagtes mit einschließt“-Sprechweise-tradition liegt und dabei die Dichtung als *Mimesis* oder Repräsentation zu verstehen ist.⁶⁵⁵ Dies ist der philosophischen Entwicklungslinie – von dem „linguistic turn“ bis zum Poststrukturalismus – zuzuordnen und in Bezug auf die moderne europäische literarische Strömung als ein theoretischer Eckpfeiler des französischen Symbolismus zu zeigen. Dies wird in Celans Sprechmotiv integriert. Im Gegenteil dazu ist die metaphorische und symbolische Ausdrucksweise bei Brecht eher die Fortführung der traditionellen Ausdrucksweise. Außerdem hat in Brechts Schreiben die Motivation gefehlt, die Überwindung des zentralen Ordnungsschemas der westlichen Denktradition, „das freie Spiel“, zu berühren.

Dabei ist zu erkennen, dass *Ein Blatt, baumlos* nicht beabsichtigt, über den Krieg oder die Shoah zu sprechen. Das zeigt unverkennbar, dass Celan die lyrische Struktur „Gespräch über [irgendetwas]“ vermeiden möchte, im Gegensatz zu der Vorstellung, dass das *Gesagte* – das heißt, die mitzuteilenden Informationen – durch diese Sprechweise teilweise verloren gehen könnte. Es darf nicht so interpretiert werden, dass Celans Dichtung sich nicht für die Realität interessiert und in die Richtung von Stéphane Mallarmé geht: „poésie pure“ (reine Dichtung). Unter diesem Aspekt könnte man den Ausdruck aus *Edgar Jene und der Traum vom Traume* als Hinweis für Celans Gegenposition zur *Mimesis* betrachten. Folglich stöhnten die „Worte (Gebärden und Bewegungen) unter der tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit“⁶⁵⁶.

Die Quintessenz ist, dass sich in Celans Gegenposition zu Brecht – in erster Linie als eine Sprachkritik – eine „Aufnahmebereitschaft“⁶⁵⁷ der Dichtung zeigt. Birus hat deswegen die These über Celans Dichtung von Neumann angeführt, „daß in seinen besten Gedichten jedes

⁶⁵⁴ Hetzel hat angegeben, dass die Trennung von Signifikat und Signifikant an der Geste scheitert, die der radikalsten Konzeption einer verallgemeinerten Schrift nicht entkommt. Siehe: Hetzel 2006, S. 88.

⁶⁵⁵ Die von Luhmann erzielte Erkenntnis der Übertragungsmetapher deutet in paralleler Weise die theoretische Basis an, die poetologische Position Celans, die der herkömmlichen Sprachansicht entgegenhandelnd ist und diese Position untermauern würde. Die Übertragungsmetapher ist unbrauchbar, weil sie zu viel Ontologie impliziert. Sie suggeriert, dass der Absender etwas übergibt, was der Empfänger erhält.

⁶⁵⁶ Paul Celan. *Edgar Jene und der Traum vom Traume*. GW III, S. 157.

⁶⁵⁷ Gellhaus 1995b, S. 58.

Wort ‚absolute‘ Metapher ist“⁶⁵⁸. Neumanns Generalthese lautet: „Celans Metaphern sind keine zweiflügeligen Gebilde aus ‚eigentlich Gemeintem‘ und ‚uneigentlich Gesagtem‘ mehr.“⁶⁵⁹ Durch diese Generalthese kann ein Übergang zu Gadammers Diktum geschaffen werden: „Wo alles Metapher ist, ist nichts mehr Metapher.“⁶⁶⁰ Demzufolge sind Celans Gedichte – wie Zanetti geäußert hat – als „Geschichtskritik“⁶⁶¹ anzusehen. Die Celansche Geschichtskritik hat sich durch eine neue Metaphorik realisiert, wodurch sich die Dichtung nicht als Repräsentation, sondern „als Sprechen in statu nascendi, freiwerdende Sprache“⁶⁶² darstellt. Dass das *Gesagte* nicht in der Sprache miteingeschlossen werden dürfte, liegt grundlegend an der nachshoahistischen Möglichkeitsbedingung einer neuen Schreibweise, die schließlich auf die Rezeptivität der Sprache zurückzuführen ist. Celans Intention ist es, dass seine Gedichte als Zeugen der Shoah und weiterhin als Zeugen der „Wert- und Zeiterfahrung“⁶⁶³ des Menschseins zu stehen haben, „als Arbeit an der möglichen Formulierbarkeit des Erlebens“. Das ist nur mit der Betonung von Celans Problematik – in seiner Dichtung – möglich.

V. Die poetologische Einbettung des Gestuswandel-Konzepts im *AW*-Gedichtband

Wiedemann hat in der von ihr herausgegebenen und kommentierten Celan-Gesamtausgabe die Bedeutung des Wandels der *AW* – rekurrend auf Celans Schreiben an seinen zwölfjährigen Sohn Eric – umrissen.⁶⁶⁴ Wiedemanns Sinndeutung des Gestuswandels der *AW* beruht auf einem Vergleich mit dem Frühwerk Celans. Diese Vergleichbarkeit ergibt sich aus der ausgedehnten Bezugnahme auf das Frühwerk in der *AW* selbst, was Wiedemann in ihrer Studie „Für die Anfänge zeugt“ – *Paul Celans Frühwerk in der ‚Atemwende‘* detailliert beschrieben hat.⁶⁶⁵

⁶⁵⁸ Birus 1991, S. 131.

⁶⁵⁹ Ebd.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 132.

⁶⁶¹ Zanetti 2006, S. 185ff.

⁶⁶² Aus Celans Brief an Hans Bender 1954. Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S. 113. Vgl. dazu außerdem: TCA Meridian, 26, 27, 255, 259, 260.

⁶⁶³ Vgl. dazu und zum folgenden Zitat: Gellhaus 1995b, S. 51.

⁶⁶⁴ Vgl. dazu: „Die in sechs Zyklen nicht streng chronologisch angeordneten 80 Gedichte entstanden zwischen September 1963 und Mitte September 1965. Für einige Gedichte liegen Notizen und Entwürfe schon aus dem Entstehungszeitraum von *Die Niemandsrose* vor. Im September 1965 überschneidet sich der Band mit dem folgenden, *Fadensonnen*. An Gisele Celan-Lestrangé schrieb Celan zu *Atemwende*: ‚Es ist wirklich das Dichteste, was ich bisher geschrieben habe, auch das Umfassendste. Bei manchen Wendungen des Textes habe ich, ich muß es gestehen, Stolz verspürt. - Ich habe schließlich das Manuskript in Zyklen eingeteilt - es mußte gelüftet werden -, die in der Ausdehnung zwar ungleich, doch ‚in sich geschlossen‘ sind‘ (8. 3. 1967, PC/GCL 479), und an seinen Sohn Eric: ‚dieses Buch bedeutet in vielerlei Hinsicht, darunter, vor allem, im Hinblick auf seine Sprache, eine Wende (was seine Leser sicherlich mitbekommen werden)‘“. Kommentar von Wiedemann. KG, S. 718.

⁶⁶⁵ Sie hat am Beginn der Forschung zwei „Gesichter“ der Bezugnahme erwähnt: die Tendenzen im Wortschatz und konkrete Hinweise auf bestimmte Gedichte jener Zeit im Sinne von Selbstzitat. Wiedemann, Barbara:

Im Kontext der vorliegenden Studie kann der *Gestus* als ein Begriff für die Gelenkstelle verstanden werden, an der die amimetische Struktur von Celans Dichtung ihre politische Referenz auf seine Shoah-Erfahrung enthüllt; bzw. dass in dieser Verflechtung der besondere Wandel zum eigenen *Gestus* von Celans Dichtung besteht. Im Kern dieses gestischen Wandels steht das Motiv, für das shoatische Totengedächtnis eine Sprachgestaltung zu gewinnen, wie es Solomon in seiner Zusammenfassung der Konstruktionskonzeption von Celans Spätwerk, die insbesondere auf die *AW* fokussiert ist, pointiert zum Ausdruck bringt.⁶⁶⁶ Zudem ist wahrzunehmen, dass die Gelenkstelle des Gestus-Begriffs eine Dimension dieser Verflechtung der seltsamen Identität von kreatürlicher Konkretion und sprachlicher Abstraktion ist. Dementsprechend wird in dieser Sprachgestaltung, Hünnekes Aussage zufolge, „eine Wende“ vollzogen; es findet „eine Umorientierung auf einen lyrischen Darstellungsmodus“⁶⁶⁷ statt.

Daran schließt sich Gellhaus' Erörterung an, dass sich Celan in den Gedichten der *AW* bemüht, die „geringsten Reste ästhetisierender Sprechweise“⁶⁶⁸ zu überwinden. Gellhaus' Formulierung ist als eine Erklärung für die besondere Signatur der *AW*-Sprache (ihre Tendenz zum ‚Absoluten‘) zu verstehen und trägt dazu bei, die Spaltung, den Abstand, die Differenz und den *gag* der Performanz der dichterischen Sprache hervorzuheben. Gellhaus hat in seiner Analyse des *AW*-Gedichtbands eine Zäsur durch den Ausdruckswandel hervorgehoben:

[Die Zäsur findet sich] einerseits auf der Werkebene, also in der allmählichen Wandlung der Sprechhaltung vom Frühwerk bis zum Gedichtband *Die Niemandsrose* und der deutlicheren Zäsur seit den Gedichten aus dem Band *Atemwende*, er vollzieht sich aber auch im je einzelnen Gedicht. Dieser Prozeß ist keine nur unwillkürliche

Für die Anfänge zeugt – Paul Celans Frühwerk in der „Atemwende“. In: Paul Celan, „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr, Würzburg 1991, S. 225–234.

⁶⁶⁶ „Der Dichter versucht zu kristallisieren, sich lapidar auszudrücken, das Chaos der Erfahrungen, seiner eigenen, aber auch der geschichtlichen, zu konzentrieren. Daher diese trockenen, orakelhaften Ansprüche mit vielfachem Wiederhall in seinen späten Gedichten, die ein genaues Hinhören und maximale intellektuelle Aufmerksamkeit erfordern. Die Schwierigkeit des Sprechens ist nicht gewollt, sie spiegelt die Schwierigkeit des Seins selber wider.“ Solomon 1991, S. 223.

⁶⁶⁷ Vgl. dazu: „In der Tat vermag sich an eine solche Einsicht, wie sie mit den zu Eigennamen umgeschmolzenen Vorstellungen ‚Geblendet‘ und ‚Erlöschen‘ [...] konsequenterweise allein eine ‚Atemwende‘ anzuschließen: eine Wende, die eine Umorientierung auf einen lyrischen Darstellungsmodus beinhaltet“. Hünneke, Evelyn: Namegebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans. In: Celan-Jahrbuch 8 (2001/02), S. 131-152. Hier: S. 140. Im Folgenden zitiert als ‚Hünneke 2001‘.

⁶⁶⁸ Vgl. dazu: „Man kann im Werk Celans das Bemühen um Überwindung noch der geringsten Reste ästhetisierender Sprechweise erkennen, die er selbst immer deutlicher wahrgenommen und geradezu als schuldhaft empfunden haben muß, der Prozeß der Überwindung des „Ästhetischen“ vollzieht sich dabei einerseits auf der Werkebene, also in der allmählichen Wandlung der Sprechhaltung vom Frühwerk bis zum Gedichtband *Die Niemandsrose* und der deutlicheren Zäsur seit den Gedichten aus dem Band *Atemwende*, er vollzieht sich aber auch im je einzelnen Gedicht. Dieser Prozeß ist keine nur unwillkürliche und unbewußte Bewegung, sondern reflektiert.“ Gellhaus 1995b, S. 55f.

und unbewußte Bewegung, sondern reflektiert. Die Büchnerpreis-Rede dokumentiert diese Reflexion paradigmatisch und stellt damit eines der wichtigsten poetologischen Zeugnisse des 20. Jahrhunderts dar.⁶⁶⁹

In diesen Wechsel sind allerdings die strukturelle Eigenart miteinbezogen, die als Reduzierungs-Tendenz zu erfassende Verknappung, Abkürzung, Ellipse, Unterbrechung, Stottern und zudem die Wiederholungen.⁶⁷⁰ Daraus resultiert eine Absolutheits-Poetik, die eine Veränderung der metonymisch-assoziativen Beziehung impliziert und aus der Perspektive der Performanz der Sprache zu begreifen ist.

In diesem zur *Absolutheit* reduzierenden Prozess sind sowohl die vermehrte Verwendung der Neologismen und des ungewöhnlichen Wortgebrauchs, die signifikante Gespaltenheit von Ich und Du der *AW*-Sprache sowie die offensichtliche Reduktion des Dialogischen genauso wie das „Schrumpfen des Sinnes“⁶⁷¹ beachtenswert, als auch die Tendenz zum Anthropomorphen, die die *AW*-Sprache charakterisiert, wie Lemke angegeben hat: „Ab der *Atemwende* kreisen die Gedichte dann immer häufiger um die Frage nach der Fixierung des Lebendigen in der Schrift und dem damit verbundenen Schock über die Verschriftlichung als Ausdruck tödlicher Erstarrung.“⁶⁷² Schließlich konvergieren alle Gedichte in einem tödlichen-Erstarrungs-Gestus und treffen daher mit dem Traum- und Wahn-Motiv zusammen.

1. Traum und Mythos: gestisches Sprechen als poetologisches Konzept in Celans Spätwerk

Böschstein-Schäfer hat auf Celans Abhandlung *Nüchterne Räusche* rekurriert, um dessen Motivation für die Hervorhebung des Abstands, Paradoxons und Schweigens als Gegenstände der Schreibreflexion zu zeigen, die durch die Verwendung der Traumbilder in der Sprache gewirkt haben.⁶⁷³ Bezüglich zweier Gedichte aus der *AW* (*Dein vom Wachen* und *Mit den Verfolgten*) hat Böschstein-Schäfer dies wie folgt ausgelegt: „wie der Traum vom Gegenstand zum Strukturprinzip wird, denn die Inkohärenz verschiedener Bilder, die dem gleichen

⁶⁶⁹ Gellhaus 1995b, S. 55f.

⁶⁷⁰ Zum auffälligen Charakteristikum der *AW* findet man im *Handbuch* im Kontext der Auseinandersetzung mit dem ersten Binnenzyklus, die auf die Text-Struktur bezogen ist, Folgendes: „[Es gibt] die Tendenz zur noch größeren Verknappung, zur kondensierenden Konzentration und Autoreflexion [...], die charakteristisch ist für den sprachlich-poetischen Duktus von C.s Spätwerk, welches durch *Atemwende* eingeläutet wird.“ *Handbuch*, S. 91.

⁶⁷¹ Der Ausdruck „Schrumpfen des Sinnes“ ist von Theodor W. Adorno aus seiner Abhandlung *Philosophie der neuen Musik*. Vgl. dazu Celan-Jahrbuch 9 (2003/5), S. 90.

⁶⁷² Lemke 2002, S. 464.

⁶⁷³ Vgl. dazu: Böschstein 1997, S. 136.

Traumgedanken unterstehen, gehört zu den wichtigsten Darstellungsprinzipien des Traums“.⁶⁷⁴ Zusätzlich hat er zur Charakterisierung von Celans Traumdichtung behauptet: „Wenn auch die benachbarten Gedichte überfließen von Evokationen des Traums, der Nacht, des Schlafs, der Tiefsee, der Brunnen und Quellen: es werden nirgends eigentliche Traumbilder entfaltet. So entsteht ein Paradoxon, das selbst zum Gegenstand eines Gedichtes wird.“⁶⁷⁵

Dies zeigt den Abstand zu dem traditionellen, konzeptionellen und dualistischen Sprachverständnis und trägt daher zur Freisetzung der Sprache bei, indem die systematische, radikale Sprachverweigerung, die zur Aggressivität führt, zum Vorschein kommt, die Böschstein-Schäfer als „Symptom der Erfahrung des Faschismus“⁶⁷⁶ benannt hat. Gellhaus hat zudem hinsichtlich des Gedichts *Weissgrau* das metaphorische Spannungsfeld in der semantischen und semiotischen Tiefstruktur erfasst: „Eine analoge Struktur kann man vielleicht in der Logik von Traumsequenzen erkennen, deren Verknüpfungsmechanismus einem verborgenen Gesetz gehorcht. Schlaf, Schlaflosigkeit, Traum, Nacht kehren als Motive mit ihren semantischen Umfeldern wieder, sind eine der Schichten des Zyklus.“⁶⁷⁷

Vorwegnehmend kann hier bereits festgehalten werden, dass die *AW*-Sprache, die von den Mythen und Metaphern – insbesondere von der archaisch-mythologischen Sprache – geprägt wird, in ihre Assoziationsketten das Wahn-Motiv und die Darstellung des Anorganischen aufnimmt, sodass Celans Dichtung mehr „als eine bildliche ‚Traumlehre‘ denn als traumhafte Bilder- oder Assoziationskette“⁶⁷⁸ beschrieben werden kann.

a. Die mythen- und traumträchtigen Nomaden

Herder hat die Neubesinnung auf die älteste Mythologie der Griechen eingeleitet und somit eine Tradition zum neuen Gebrauch der Mythologie und des Sagens ins Leben gerufen.⁶⁷⁹ Herder zufolge haben die sagenhaften Theogonien und Metamorphosen der alten Mythen⁶⁸⁰ die Funktion bzw. den Effekt, die performative Kraft der Sprache hervorzuheben, deren Anfänge aus

⁶⁷⁴ Vgl. dazu: Böschstein-Schäfer, Renate: Traum und Sprache in der Dichtung Paul Celans. In: *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*, hg. von Amy D. Colin. Berlin 1987, S. 223–236. Hier: S. 228. Im Folgenden zitiert als ‚Böschstein-Schäfer 1987‘.

⁶⁷⁵ Böschstein 1997, S.135.

⁶⁷⁶ Ebd., S. 135f.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 336.

⁶⁷⁸ Böschstein-Schäfer 1987, S. 224.

⁶⁷⁹ Vgl. dazu: Herder, Johann Gottfried: Vom neuern Gebrauch der Mythologie (1767). In: Ders.: *Werke*, hg. von Günter Arnold u. a. Bd.1: Frühe Schriften 1764–1772. Frankfurt a. M. 1985, S. 432–455. Hier: S. 432ff.

⁶⁸⁰ Hierzu ist die Funktion der Traum-Sprache sehr ähnlich. Vgl. dazu: „Daß das Gedicht hier Leerzeilen läßt, ist charakteristisch für Celans Traumdichtung.“ Böschstein-Schäfer, Renate: Traum und Sprache in der Dichtung Paul Celans. In: *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*, hg. von Amy D. Colin. Berlin 1987, S. 223–236. Hier: S. 235. Im Folgenden zitiert als ‚Böschstein 1997‘.

Platons dualistischer Konzeption entstammen. Die aus einer vorzeitlichen, naturhaft-mythologischen Welt oder der absoluten, privaten, individuellen Traumwelt übertragene, körperliche Struktur des Weltraums deutet auf die Richtung hin, die sich als eine Gegenbewegung zu der rationalen oder vernunftgeleiteten „Modernisierung“ darstellt.⁶⁸¹ So ist die Übernahme des Archetyps des Mythos in der *AW* unter dem Aspekt des Widerspruchs oder Einspruchs wahrzunehmen. Wie Janz in Bezugnahme auf die jüdische Tradition erklärt hat, ist der Gott in dem Vorwelt-Kontext nicht mehr „gut“ und die Welt der Schöpfung zudem „unwirklich“ geworden.⁶⁸²

Allemanns Untersuchung zu den mythischen Elementen geht auf C. G. Jungs Theorie ein und hat deren Sinn eine sozial kollektive Dimension zugewiesen:

- wiederkehrenden Götter und Heldengestalten, mit oft verblüffenden Analogien quer durch die Kulturbereiche, und sie finden sich nicht zuletzt bei den sogenannten Naturvölkern. Es ist ein Vorrat an mythischen Grundmotiven, der sich nicht zuletzt auch in den Bildern und Vorstellungen der Geisteskranken, und gelegentlich in unseren Träumen wiederfindet, wenn sie tief genug reichen⁶⁸³.

Allemann hat das *Kollektive* hervorgehoben; er betont: „Eine private Mythologie kann es nicht geben, so wenig wie eine Privatsprache.“⁶⁸⁴ So verhält es sich auch bei der Sprache der Träume, die von individuellen Angelegenheiten, Persönlichkeiten, Stimmungen und Unbewusstem stark geprägt ist. Die Übernahme der vorzeitlich naturhaft-mythologischen Gebilde handelt desgleichen davon, dass von einer individualistischen Perspektive aus ins kollektive Denken übergegangen wird und dass die Subjektivität nicht mehr im herkömmlichem Sinne gilt, sondern durch den Modernisierungsprozess verändert worden ist, der für das neue Welt- und Menschen-Bild eintritt. Jener Prozess ist als Entmythologisierung zu betrachten.⁶⁸⁵

Dementsprechend ist der moderne Aspekt in Bezug auf Sprache und Dichtung zum Vorschein gekommen, da Mythologie schon immer als ein Element im Hintergrund unseres Sprechens existiert, aber durch die Aufklärung diminuiert worden ist. Die Betonung des neuen Mythos

⁶⁸¹ Vgl. dazu: Bennholdt-Thomsen, Anke: Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991), S. 117-149. Hier: S. 137f. Im Folgenden zitiert als „Bennholdt-Thomsen 1991“.

⁶⁸² Vgl. dazu: „Dieser Rückbildung der Welt zur ‚Vorwelt‘ (Rosenzweig) der Genesis, zur Welt der Schöpfung, entspricht die Involution Gottes in sich selbst, indem er sich als ‚Eins und Unendlich‘ aufhebt, sich vernichtet, um in eben dieser Selbstaufhebung Ich sagen zu können. Gott als Kosmos, als in sich unendliches Eins im Sinne Rosenzweigs, muß sich vernichten, um Ich sagen, d. h. sich offenbaren zu können“ Janz 2003, S. 99.

⁶⁸³ Allemann 1987, S. 7.

⁶⁸⁴ Ebd., S. 8.

⁶⁸⁵ Vgl. dazu: „Seitdem ist Aufklärung unwiderstehlich fortgeschritten, Subjektivität selbst in den Prozeß der Entmythologisierung hineingerissen worden.“ Adorno 1973, S. 104.

verweist folglich auf eine Zeitlosigkeit und daher auf die Erinnerung der Geschichte gegen das kollektive Vergessen.

Die Tendenz zum Wortschatz der Traumnotate und Neo-Mythologie besteht schon in den frühen Gedichtbänden und insbesondere im *Niemandrose*-Gedichtband, wie Witte mit zahlreichen Beispielen belegt hat.⁶⁸⁶ Witte zufolge ergibt dies „einen neuen Grad an Bewußtheit“ und dadurch wird „zugleich der Abstand zur traditionellen Lyrik der Moderne mitreflektiert“⁶⁸⁷. Diese Schicht ist außerdem – wie z. B. durch die „Fadensonnen / über der grauschwarzen Ödnis“⁶⁸⁸ angedeutet ist – mittels eines klassischen Topos der europäischen Literatur zu erkennen. Dies hat Mosès in seinem Aufsatz *Das Festmahl der Götter* in Rückblick auf Hölderlin mit Anführung von Hesiods Theogonie gezeigt.⁶⁸⁹ Es gibt so etwas wie einen weltliterarischen Grundstock des Mythischen, der – sei es auch in Abwandlungen – im *Sprachgitter*-Gedichtband ziemlich auffällig ist. Diesbezüglich ist Hünneckes Äußerung zu beachten, die in ihrer Untersuchung *Namengebung im Dichtungsakt* erwähnt hat, dass die Verwendung des Volksliedtons und der Märchenformel im *Sprachgitter* ziemlich auffällig ist.⁶⁹⁰

Hinsichtlich der Traumsprache der *AW*, die beispielsweise im Gedicht *Wenn du im Bett* reflektiert wird, ist es ratsam, auf Freuds aufklärende psychoanalytische Traumdeutungen einzugehen. Die phantastische, erotische Nuance und Stimmung, die in einigen *AW*-Gedichten spürbar ist, bezieht sich durchaus auf einen Zugang zur tiefenpsychologischen Sphäre im Sinne Freuds, welcher sich schließlich mit der Interpretation von „Traum“ und „Wahn“ überschneidet. Zu Celans Lebenszeit hat Freuds psychoanalytische Theorie fast alle geisteswissenschaftlichen Bereiche – z. B. den Surrealismus – durchdrungen. Sie war damals ausgereift genug, sich als eine analytische Sprache, als kommunikatives Interpretations-Ausdrucksmittel anbieten zu können. Referierend auf Celans poetologische Konstruktion und eingedenk von dessen Nähe zum Surrealismus ist es angemessen, eine etwaige Kongruenz mit Freud zu erwarten. Denn in den Kunstwerken der Surrealisten ist eine unverkennbare Verbindung zu Freuds Theorien wahrzunehmen. Generell haben die zwei wichtigsten Beeinflussungsquellen des Surrealismus (Freud

⁶⁸⁶ Vgl. dazu: Witte 1987, S. 86.

⁶⁸⁷ Vgl. dazu: „Diese Transformation ist exemplarisch in einem frühen Gedicht Paul Celans ‚Dein Haar überm Meer‘ aus dem Band *Der Sand aus den Urnen* (1948) gestaltet, wobei – und das gibt diesem Gedicht einen neuen Grad an Bewußtheit – zugleich der Abstand zur traditionellen Lyrik der Moderne mitreflektiert wird.“ Witte 1987, S. 73.

⁶⁸⁸ Aus dem Gedicht *Fadensonnen* aus der *AW*. GW II, S. 26.

⁶⁸⁹ Vgl. dazu: Mosès, Stéphane: *Das Festmahl der Götter. Ein mythologisches Motiv bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann*. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan: vierzehn Beiträge, hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 1997, S. 189–210. Hier: S. 189. Im Folgenden zitiert als ‚Mosès 1997‘.

⁶⁹⁰ Vgl. dazu: Hünneke 2001, S. 137.

und Rimbaud) beide zur Surrealismus-Umsetzung der Traum- und Mythos-Sprache beigetragen, sodass sich die Vielstelligkeit der dichterischen Sprache durch die – durch sie verlaufende semantische – Aufladung verstärkt. Bezogen auf Celans Nähe zum Surrealismus hat Renate Böschstein in ihrer Lektüre *Der Traum als Medium, der Erkenntnis des Faschismus* erwähnt, dass für den jungen Celan natürlich das Trauminteresse der französischen und dann der rumänischen und Wiener Surrealisten von Bedeutung war.⁶⁹¹ Dies ist ferner durch Celans Prosatext *Edgar Jene und der Traum vom Traume*⁶⁹² belegbar.

Es ist als Eigenschaft der AW-Sprache zu erkennen, dass die Mythos- und Traum-Nomaden sowohl in der Grundmetaphorik als auch in der Tiefenstruktur der poetischen Sprache eingesetzt werden. Der Überfluss der tollkühn eingesetzten, metaphorischen Visionen in der AW-Sprache⁶⁹³ wird von der Menge der auf Mythos und Traum bezogenen (und oft wiederkehrenden) Wortkerne⁶⁹⁴ und Wort-Kompositionen⁶⁹⁵ flankiert, deswegen hat Allemann Celans Sprachgebrauch mit der Metapher der „mythenträchtigen Nomaden“⁶⁹⁶ charakterisiert. Deutlich wird das im Gedicht *Wenn du im Bett*: „WENN DU IM BETT \ aus verschollenem Fahnentuch liegst, \ bei blauschwarzen Silben, im \ Schneewimperschatten, \ kommt, durch Gedanken- \ güsse, \ der Kranich geschwommen, stählern - \ du öffnest dich ihm.“⁶⁹⁷ – oder auch bei einem Überblick über die Gedicht-Titel der AW: *Von Ungeträumtem, Vor dein spätes Gesicht, Wege im Schatten-Gebräch, Mit erdwärts gesungenen Masten, Dein vom Wachen, Helligkeitshunger, Aschenglorie, Dunstbänder-, Spruchbänder-Aufstand*. Ein solcher Wortgebrauch hat spezifische Auswirkungen auf das Gedicht. Als Beispiel hierfür kann Gellhaus' Interpretation des *Pariser Krankenwagens* herhalten, die einen Sinnzusammenhang zwischen dem *Schlangenwagen* und dem *Pariser Krankenwagen* herstellt, wodurch sich das Wahn-Motiv und das Mnemosyne-

⁶⁹¹ Vgl. dazu: Böschstein 1997, S. 132.

⁶⁹² GW III, S. 155-161.

⁶⁹³ Vgl. dazu die Gedichte *Mit erdwärts gesungenen Masten* (GW II, S. 20), *Als uns das Weisse anfiel* (GW II, S. 41), *Über Drei* (GW II, S. 43) aus der AW.

⁶⁹⁴ Zum Beispiel die Worte *Verhängnis, Schädel, schlaflos, Schläfe, irrlichtern* aus dem Gedicht *Die Zahlen*. GW II, S. 17.

⁶⁹⁵ Beispielsweise: *von der letzten Regenschnur losreißenden Himmel, Himmelwracks, Lebensgehöft, Königsgeburten, Schlafbau, Schlafkorn*. Vgl. dazu: „Man kann ihren Thesaurus namhaft machen: wiederkehrende und auffallende Grundvokabeln (samt ihren Zusammensetzungen) bilden ihn - Stein, Auge, Herz, Nacht, Hand, Schatten“ Allemann 1987, S. 7.

⁶⁹⁶ Vgl. dazu: „Der Sprachforscher in der Wüste, unter den wortkargen aber mythenträchtigen Nomaden hatte bei allen Verständnisschwierigkeiten, mit denen er sich konfrontiert sah, immerhin noch zwei Vorteile, die der Leser von Celans Gedichten nicht hat.“ Allemann 1987, S. 7.

⁶⁹⁷ Gedicht aus der AW. Vgl. dazu: Böschstein, Bernhard: „Wenn Du im Bett / aus verschollenem Fahnentuch liegst“. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991. S. 85-94. Hier: S. 85ff. Im Folgenden zitiert als „Böschstein 1991“.

Bild in diesem Wort verbinden und in Kraft treten.⁶⁹⁸

Dabei ist zu erkennen, dass die sich miteinander überschneidenden Traum- und Mythos- Motive – die sicher zur „Dunkelheit“ von Celans Sprache beitragen – in die Sprachstruktur der *AW* eingetreten sind.⁶⁹⁹ Gellhaus' Verweis auf die indikativische Form des Verses im Gedicht *Fadensonnen* „Ein baum- / hoher Gedanke / greift sich den Lichtton: / es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen“ deutet zum Beispiel darauf hin, dass die Traum- und Mythos-Sprachschicht nicht nur durch den Wortgebrauch tätig ist, sondern den Sinnzusammenhang und die Text-Struktur durchdrungen hat.⁷⁰⁰ Daraus ist abzuleiten, dass sich eine Auseinandersetzung mit dem anscheinend *paradoxen* „baumhohe[n] Gedanke[n]“ erst unter der besonderen Berücksichtigung der Sprachstruktur – bzw. des Satz-Gefüges und Sinnzusammenhangs – vornehmen lässt.

In der Mythos- und Traumnotaten-Schicht von Celans Dichtung ist zugleich die Intertextualität mit den Mythos- und Traumnotaten-Schichten der Werke von anderen Autoren enthalten. Böschenstein hat zum Beispiel in der Auseinandersetzung mit dem Gedicht *Wenn du im Bett* darauf verwiesen, dass in dieser Schicht von Celans Sprache die Bezüge zu Mandelstams und Hölderlins Mythos- und Traumnotaten-Sprache bemerkbar sind.⁷⁰¹ Dabei zeigt sich ein poetologischer Zusammenhang der *Wende* mit der kondensierenden Konzentration, mit Verschweigen und Erosionen, worüber Lehmann in seiner Abhandlung *Atem und Verstummen* geschrieben hat, dass sie durch eine intertextuelle Auseinandersetzung zwischen Celan und Mandelstam zu entfalten sei: „Celan versteht Mandelstams Lyrik gleichsam als Vorstufe zu einer Art von Dichtung, die das Infragestellen der mit traditionellen sprachkünstlerischen Mitteln arbeitenden Poesie als unumgänglich erachtet und das Gedicht durch einen von ihm zu entwerfenden, unheimlichen und fremden Ort bestimmt sieht.“⁷⁰² Dieser Ort charakterisiert gewiss die nachshoaktische Welt und enthält ein Motiv der unüberbrückbaren Trennung zwischen Göttern und Menschen, welche unter dem Celanschen Aspekt des „Neigungswinkel[s] seines Daseins“⁷⁰³ zu betrachten ist: eine

⁶⁹⁸ Über den Zusammenhang zwischen *Schlangenwagen* und *Krankenwagen* siehe: Gellhaus, Axel: Marginalien. Paul Celan als Leser. In: „Der glühende Leertext“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, hg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler. München 1993, S. 41-66. Hier: S. 64. Im Folgenden zitiert als „Gellhaus 1993“.

⁶⁹⁹ Das Gedicht *Hammerköpfiges* präsentiert sich als ein deutliches Beispiel bezüglich jener Überschneidung zwischen den Traum- und Mythos-Motiven. GW II, S. 58.

⁷⁰⁰ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 308.

⁷⁰¹ Vgl. dazu: Böschenstein 1991, S. 86ff.

⁷⁰² Lehmann 1991, S. 187f.

⁷⁰³ Zitation aus *Meridian*; angesichts des historischen Kontexts sollte man es als sein „shoaktisches Dasein“ begreifen.

„Spaltung von Glaube und wahrnehmbarer Wirklichkeit“⁷⁰⁴.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Mythos- und Traumnotaten-Sprache eine poetologische Distanz zu der traditionellen aristotelischen Sprechweise gesetzt und daher eine Wende zu einem neuen Sprachgestus bewirkt hat, der die Performanz der Sprache entfaltet. Was sich grundlegend im Fokus befindet, ist immer noch der Reiz, die poetologische Distanz hervorzuheben. Bezüglich der *AW* ist zu erkennen, dass in Hinsicht auf die Shoah sich dieser Reiz erneut verschärft hat. Die polarisierte Position zwischen Menschheitsgedächtnis und Mythos- und Traum-Sprache ist in den Gedichten der *Atemwende* offensichtlich und lässt sich unter diesem Aspekt verstehen. Dies weist zudem auf den prinzipiellen Unterschied zwischen Celan und den anderen – in der Tradition von Traumnotation und Mythopoiesie stehenden – Autoren hin.

b. Traum und Trauma in der Vor- und Nach-Welt

Die im Titel dieses Abschnitts angedeutete Symmetrie sowie deren Vergleichbarkeit mit der shoahatischen *Nach-Welt* und der anthropomorphen *Vor-Welt* liegt darin begründet, dass die Atmosphäre, die Struktur und die Elemente von beiden die Welt der ‚Entmenschlichung‘ – exakter: die Welt der Toten – beherrschen. Der folgende Ausdruck in der Tübinger Ausgabe der *Meridian*-Rede kann die Verknüpfung der zwei Welten belegen: „Formen‘ als ‚Huldigung an die Eigengesetzlichkeit des Anorganischen‘ (Todestrieb?)“⁷⁰⁵; ähnlich ist die Formulierung: „Vom Tode her bestimmt: das Winterliche, Kristallnahe, Anorganische als Bereich der eigentlichen Zuwendung des [im Gedicht] Sprechenden, Menschenland (:) - Totenland“⁷⁰⁶. Allerdings wird in dem nachshoahatischen Kontext das Hinweisen auf die Entmenschlichung in den Lagern gezeigt: „Waren Kafkas Tier-Involutionen in der Deutung Adornos noch die ahnungsvolle ‚Probe aufs Exempel der Entmenschlichung‘, so ist für Celan mit den Lagern die Entmenschlichung der Juden real geworden.“⁷⁰⁷ Die Shoah-Erfahrung reflektierend, enthüllt Celans anthropomorpher Rückblick auf eine anorganische Vorwelt als eine weitergehende Stufe – im Vergleich zu der *Kreatürlichkeit* – eine Involution, die als ein poetologisches Kern-Konzept in seiner Sprachreflexion zu berücksichtigen ist.⁷⁰⁸

Nimmt man Celans Shoah-Erfahrung als Ausgangspunkt, dann würde vor dem Hintergrund des

⁷⁰⁴ Gellhaus 1995, S. 342. Dazu gibt es gewissermaßen mehr Bezugspunkte, die den Unterschied reflektieren, zum Beispiel Celans Übernahme, Umgestaltung und die neue Ordnung der zyklischen Komposition des Mythos in seinem neo-Mythos, der sich beispielsweise in Celans Gedicht *Cello-Einsatz* zeigt.

⁷⁰⁵ TCA *Meridian*, 205/633, S. 100.

⁷⁰⁶ Ebd. Ms.203, S. 99.

⁷⁰⁷ Janz 2003, S. 86.

⁷⁰⁸ Vgl. dazu: ebd.

Juden klein zu sehen sein, dass die Welt nach Auschwitz keine Heimat bot und noch von lo-
derndem Faschismus durchdrungen war. Betrachtet man das Trauma-Motiv unter biografi-
schem Aspekt, dann ist es natürlich zunächst auf Celans Krankheit sowie die *Goll-Affäre* zu
beziehen, dann aber auch auf seine Kriegs-Erfahrung und besonders auf das Erlebnis des Todes
seiner Mutter. Zu berücksichtigen ist, dass das biographische Trauma durchaus einen Bezug zu
dem kollektiven Trauma jener Zeitepoche hat.

Hinsichtlich des Gedichts *Dein vom Wachen* ist jedoch aus einer semiotischen, semantischen
Betrachtungsperspektive zu erkennen, dass eine Überschneidung von *Traum* und *Trauma* im
Spannungsfeld zwischen dem *Wach*- und dem *Schlaf*-Begriff vorliegt. Dies ist auch in der Tie-
fenstruktur der Sprache – mit ihrer erotischen Markierung – aufzufinden. Ferner ist wahrzune-
men, dass die *Erwachen-Traum*-Relation als eine von Proust unterschiedene Variante zu be-
trachten ist. Dies steht des Weiteren im Zusammenhang mit Benjamins Verwertung der Traum-
elemente beim Aufwachen, was Benjamin als „Schulfall des dialektischen Denkens“ bezeich-
net, was jedoch nicht vorständig als Thesis/Antithesis-Koppelung zu verstehen ist.⁷⁰⁹ Dies
kreuzt zudem das Wunde-Trauma-Konzept: „Die in der senkrechten, schmalen / Tagschlucht
nach oben / stakende Fähre“ setzt endlich „Wundgelesenes über“.⁷¹⁰ In diesem Zusammenhang
ist auf eine Beobachtung von Renate Böschenstein zu verweisen. Sie hat in ihrem Aufsatz *Der
Traum als Medium der Erkenntnis des Faschismus* darauf verwiesen, dass das Traum-Symptom
in Celans Dichtung auf den Faschismus zurückweist und sich vor allem auf die Verbindung
„Traum-Trauma“ in seiner Poetologie bezieht.⁷¹¹ Es gehört freilich zu den maßgeblichen Ef-
fekten von Celans Sprachgestus, dass Celans Mythos-Sprache sich mit dem Nazi-Mythos und
mit dessen weit verzweigten Einflusswegen ironischerweise überschneidet.⁷¹²

⁷⁰⁹ Vgl. dazu: Böschenstein-Schäfers Deutung über Benjamins „neue dialektische Methode der Historik“. Im
„Passagenwerk“ hat W. Benjamin aus der Analogie zwischen dem Traum des Einzelnen und dem kollektiven
Generationstraum eine „neue dialektische Methode der Historik“ entwickelt: Erinnerung und *Erwachen* sind
aufs engste verwandt. „Erwachen ist nämlich die dialektische, kopernikanische Wendung des Eingedenkens.“,
„Die Verwertung der Traumelemente beim Aufwachen ist der Kanon der Dialektik.“ Böschenstein-Schäfer
1987, S. 227.

⁷¹⁰ Siehe das Gedicht *Dein vom Wachen stößiger Traum* aus der *AW*: „DEIN VOM WACHEN stößiger Traum. /
Mit der zwölfmal schraubenförmig in sein / Horn gekerbten Wortspur. / Der letzte Stoß, den er führt. / Die in
der senkrechten, schmalen / Tagschlucht nach oben / stakende Fähre: / sie setzt Wundgelesenes über.“ *GW* II,
S. 24.

⁷¹¹ Böschenstein 1997, S.135f. Vgl. dazu: „Charlotte Beradt hat eine ganze Reihe von Träumen festgehalten, in
denen das Gefühl, auch im Privatesten stets beobachtet zu sein, sich in Vorsichtsmaßnahmen umsetzt, die
schließlich auch in das Träumen selbst eingreifen. [...] Insofern ist Celans Traumichtung Symptom der Er-
fahrung des Faschismus.“ Ebd., S.139.

⁷¹² Pavlova hat in ihrer Auslegung in Rekurs auf Walter Benjamin, Lacoue-Labarthe und J.-L. Nancys den ‚Nazi-
Mythos‘ entfaltet. Vgl. dazu: „Der Benjaminsche Faschismus-Ansatz, der den engen Zusammenhang zwischen
Ästhetik und Politik herausstellt, wird 'zum Auftakt' auf seine philosophie- und kulturgeschichtlichen Traditi-
onsbezüge hin befragt und dabei bis in die Tradition des deutschen Idealismus und der deutschen Romantik
zurückverfolgt. Im Weiteren wird das besondere Augenmerk auf seine (metaphysik-)kritische Weiterführung

Den Auschwitz-Bezug hat Janz in ihrer Abhandlung „*Judendeutsch*“ wie folgt erklärt: „Erst im Band *Atemwende* führt Celan die Figur der Involution in aller Radikalität durch und thematisiert er die Wende zum ‚Atemkristall‘ als Ausdruck einer historischen Zeugenschaft, die in der Kälte und Einsamkeit einer ‚Vorwelt‘ der Menschen angesiedelt ist, ‚Niemand / zeugt für den / Zeugen‘.“⁷¹³ Laut Janz entspricht eine Darstellung der Vorwelt (zugleich als Bereich des Todes) der Rückbildung von *Kunst* nach Auschwitz und zeigt sich folglich als Gegenschlag gegen den Vorwurf der bloßen Sprachartistik.⁷¹⁴ Sie hat zu diesem Thema Folgendes erklärt:

Celans Konzeption einer lyrischen Subjektivität, die sich von aller bloßen Einführung befreit und in der Kälte einer „Vorwelt“ der Menschen ihre Authentizität gewinnt, ist vor allem im Band *Atemwende* thematisch, so etwa in den Gedichten *Fadensonnen*, *Weggebeizt* und *Ein Dröhnen*. Aber schon seit *Sprachgitter* weisen nahezu alle Titel der Gedichtbände und Zyklen hin auf diese Involution. Es folgen die Titel *Die Niemandsrose*, *Atemwende*, *Fadensonnen*, *Lichtzwang* und *Schneepart*; einzelne Zyklen werden *Atemkristall*, *Eingedunkelt* und *Schwarzmaut* genannt.⁷¹⁵

Dies steht in Zusammenhang damit, dass der in Celans Sprachgestus zu findende hermetische, jiddische-Erzählgestus durch die Anknüpfung an den Mythos aus dem *Alten Testament* auf die Kulturgeschichtlichkeit der Juden zurückführt. Diese Geschichtlichkeits-Intention erklärt die antiharmonische Stimmung der übernommenen Zahlensymbolik in der *AW*.⁷¹⁶ Wie das Celan-Handbuch andeutet, ist der *AW*-Gedichtband durch exzessiven Gebrauch der Zahlensymbolik gekennzeichnet; es bietet einen kondensierten Überblick über die wesentlichen poetologischen Chiffren wie *Schnee*, *Fäden* und *Hände*.⁷¹⁷ Dieser semantische Zusammenhang erweist sich als zentral in der Konstellation der *AW*-Zahlensymbolik und steht mit allen anderen dominierenden metaphorischen Komposita in Celans Werk zusammen. Aufgrund der Zahlensymbolik und der Wortkompositionen ist Celans Sprechhaltung in großem Maße vom *Gestuswandel* geprägt, der

in Ph.Lacoue-Labarthes und J.-L.Nancys Konzept des ‚Nazi-Mythos‘ gelenkt [...]. Die Dimension der Subjektivität (bzw. der Identität), die sich gemäß Lacoue-Labarthes/Nancys Auslegung des ‚Nazi-Mythos‘ als Vollendung der modernen Metaphysik des Subjekts als der eigentliche Kristallisationskern des deutschen Faschismus offenbart - das deutsche Identitätsproblem bildet danach den eigentlichen Motor des Nazismus - , wird anschließend [...] her erhellt“. Pavlova 2012, S.14f.

⁷¹³ Janz 2003, S. 95.

⁷¹⁴ Vgl. dazu: ebd.

⁷¹⁵ Ebd., S. 94.

⁷¹⁶ Celans Gegen-Harmonie-Konzeption ist im Übrigen mit Gottfried Benns „Gegenglück“ zu vergleichen. „Gegenglück“ ist eine Wortneuschöpfung von Benn, die aus seinem Gedicht *Einsamer nie* stammt.

⁷¹⁷ Zum poetologischen Bild über den *Schnee* vgl.: „(Atemwende ist durch exzessiven Gebrauch von Zahlensymbolik gekennzeichnet: Sprachgitter enthält 33 Gedichte) benennt mit ‚Schnee‘ eine zentrale, auch poetologische Chiffre C.s für die Erinnerung an die ermordeten Eltern und die Toten der Shoah sowie die verlorene östliche Heimat [...]“. Handbuch, S. 91. Bezüglich der Chiffre der *Fäden* und *Hände* siehe: Ebd., S. 94f.

als Kernmotiv der vorliegenden Studie untersucht wird.

Gellhaus erklärt: „Hier zeugte also die Vernichtung für die Anwesenheit eines wahnhaften Weltgerichts, und der Zeuge bedient sich für seine Aufgabe eines biblischen, von der göttlichen Anwesenheit zeugenden Vokabulars“.⁷¹⁸ Man kann anführen, dass eine derartige Stimmung gegen das Harmoniebedürfnis eine Neuerung – im Vergleich mit dem ursprünglichen Mythos – ist. Bemerkenswert ist, dass nach Freuds Theorie die Traum-Sprache sowie die Mythos-Sprache als eine Störung der Harmonie entgegenstehen. Man kann abschließend sagen, dass das Gegen-Harmonie-Bedürfnis angesichts jenes – von der Shoah geprägten, individuellen – *Neigungswinkels* Celans Textlandschaft innewohnt; demzufolge hat Celans Sprache den Gegen-Harmonie-Gehalt der Traum- und der Mythos-Sprache übernommen und angewandt.

So lässt sich die Vorwelt des traum- und mythosträchtigen *AW*-Textgeländes als Pendant zu der Welt nach der Shoah – beziehungsweise als Nachkriegs-Trauma – verstehen, und zwar mit den assoziierten anorganischen und organischen Visionen. Dieses Pendant ist sicherlich konzeptionell, also nur in poetologischem Sinne existent und mit Unzeitgemäßheit (oder Überzeitlichkeit) verquickt. Die Koordinate zu diesem Pendant ist Auschwitz, wo die tödliche „Atemwende“ am Volk der Juden vollzogen wurde.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass sowohl das Begriffspaar „Vorwelt-Nachwelt“ als auch „Traum-Trauma“ die Methodik von Celans Schreiben reflektieren, womit er sich von der deutschen Lyriktradition abwendet und auf die Arbitrarität von *Signifikant* und *Signifikat* – mitunter durch Verwendung von neuen Zahlsymboliken – anspielt. Die Involution zur Vorwelt ist prinzipiell zu dem Zweck erdacht, das Pendant der Nachwelt in Gestalt der dichterischen Sprache zu erhalten.

⁷¹⁸ Gellhaus 1995, S. 351. Es gibt in der *AW* zahlreiche Hinweise darauf, so z. B. das Wort „Wüstenbrot“ (im Gedicht *Osterqualm*), das sich auf die Manna aus der Bibel bezieht, oder das Wort „Aussatz“ (im Gedicht *Give the word*).

2. Das Wende-Konzept im metaphorischen Charakter des *AW*-Gedichtbands

Die Verwandlungskraft der Traum- und Mythos-Sprache liegt darin, dass sie es ermöglicht, auf die totale Visualisierung, rationale Denkweise und auf das narrative Moment zu verzichten und deshalb „unberührt von Gedanken“⁷¹⁹ zu sein. Dadurch wird eine Verschiebung des ‚üblichen‘ Denkens- und Verstehens-Vorgang bewirkt, die beispielsweise den Ausdruck „verwandeln die Nächte“⁷²⁰ eingeführt hat, der schwer von der dualistischen, sprachlichen Konzeption zu erfassen ist. Mittels der traumanalogen Ausdrucksweise wird die Sprache zu ihrer ursprünglichen, kreativen Quelle – samt der Dunkelheit des Gedichtes – zurückgebracht. Dies führt auf das Folgende: Hinsichtlich des metaphorischen Verhältnisses in der Mythologie- und Traumnotaten-Sprache⁷²¹ könnte man sie als eine Art der Metaphorik ansehen, die fordert, dass das herkömmliche Sprachschema, das mit dem auf Platon zurückzuführenden dualistischen Modus verquickt ist, überschritten wird. Zum Einsatz des Verfahrens hat Böschenstein-Schäfer erklärt, dass man von einer modernen Konzeption, dem „Begriff der *Verschiebung*“, ausgehen müsse, die vor allem von einer neuen Zuordnungsmethodik handelt und – hinsichtlich Celan – durch die Veränderung der „metonymisch-assoziativen Beziehung“ erstmalig eingesetzt wurde.⁷²² In diesem Zusammenhang ist hinzuzufügen, dass das „Wortspiel“ – gemäß Böschenstein-Schäfers Formulierung – intendiert, die Sprache von dem dualistischen Schema zu emanzipieren.⁷²³ Allemann ist vor diesem Hintergrund auf die poetologische Nahtstelle zwischen Mythos und Dichtung eingegangen, und hat sie wie folgt ausgelegt:

Mythologie lebt davon, daß sie weitergedichtet wird. Dichtung davon, daß sie den Mythos erneuert und womöglich noch mythischer macht, was nicht mit seiner weiteren Verdunkelung, sondern seiner Erhellung zu tun hat und damit, ihn reflektierter zu machen — so wie es Kafka bereits am Beispiel einiger griechisch-antiker und

⁷¹⁹ Aus dem Gedicht *Vor dein spätes Gesicht* aus der *AW*. GW II, S. 15.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Darin ist die in einer Reihe von Zusammenhängen eingesetzte Metonymie und auch die immanent bestehende kryptisch-symbolische, kognitive Funktion zu beachten, wie Böschenstein-Schäfer erwähnt hat. Vgl. dazu: „Die klassische Rhetorik bestimmte das Verhältnis zwischen den beiden Gliedern eines metaphorischen Verhältnisses als *similitudo*, während sie für die Metonymie eine Reihe von Zusammenhängen (Material/Produkt etc.) ansetzte“. Böschenstein-Schäfer 1987, S. 233.

⁷²² Vgl. dazu: ebd., S. 233. Zitation: ebd.

⁷²³ Vgl. dazu: Renate Böschenstein-Schäfers Angabe über die Spielfreude zum Traumsprechen: „Als erste der traumanalogen sprachlichen Verfahrensweisen möchte ich die Wortspiele nennen. Gewiß entspringen diese bei Celan zunächst einer ursprünglichen sprachlichen Spielfreude, doch ist zu bedenken, daß der Gebrauch von Wortspielen.“ Böschenstein-Schäfer 1987, S. 230f.

jüdischer Mythen in bewunderungswürdiger Weise gelungen ist.⁷²⁴

Unter demselben, auf Wittgensteins Sprachspiel-Konzept⁷²⁵ zurückzuführenden, Aspekt ist jene – von Herder ausgehende und von der Romantik bis zum Symbolismus und Surrealismus reichende – Tradition zu sehen. Dies gilt auch für die mit Celan konzeptionell ‚verwandten‘ Autoren wie Hölderlin, Rilke, Kafka und Mandelstam, in deren Werken solche Traum- und Mythos-Sprachschichten sich gleichfalls als Urquelle präsentieren und somit dabei geholfen haben, den Wirklichkeitsbezug ihrer eigenen Werke zu modellieren.

Bezüglich der Mythos- und Traumnotaten-Sprache lässt sich anmerken, dass sie zur absoluten Metapher tendiert. Das heißt: Der Gestus des Absurden lässt sich in der Methodik des „Metapherngestöbers“ Celans beobachten und zwar sowohl aufgrund des Umstands kollektiver Traumata und einer nihilistisch sozialen Stimmung der Nachkriegszeit als auch aufgrund der überwiegend pessimistischen Entmutigung; auf diese Weise nimmt die Dichtung eine der Wirklichkeit entsprechende Sprache an. Celan erarbeitet also eine imaginäre Gegenposition, eine Gegenstimmung zu dem Archetypus des altertümlichen Mythos.⁷²⁶ Sparr hat betont, dass jene Übertragung als Paradigmenwechsel der Metaphern-Methodik zu verstehen ist:

Es ist der Paradigmenwechsel von der Metapher als rhetorischer Figur, die auf einen eigentlichen Gehalt verweise, zur Metapher als semiotischem Entwurf, der geprägt sei durch die Auflösung vertrauter Bedeutungen, durch Spannungen der Wortfelder, Bilder und Motive und durch Paradoxe; genau genommen lasse sich nicht mehr von der Metapher als einzelner Figur sprechen, sondern von einem umfassenden Bezeichnungsprozess, als dessen Resultat die Metaphorik entstehe.⁷²⁷

Damit führe Celan „alle Tropen und Metaphern ad absurdum“⁷²⁸. Die Referenz dieses neuartigen Bezeichnungsprozesses ist mit Bogumils Ausdruck „Absolutheit des Leides“⁷²⁹ zu umreißen.

⁷²⁴ Allemann 1987, S. 8.

⁷²⁵ Unter dem Aspekt der Tätigkeit und der Gebundenheit der Sprache bezüglich Aktivitäten sollte man den Begriff „Sprachspiel“ erfassen. Der diesem Begriff übergeordnete Lebensform-Begriff erfasst den Lebenszusammenhang in unserer Sprachspiel-Praxis. Vgl. dazu: „Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das ‚Sprachspiel‘ nennen.“ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M. 2003, S. 241.

⁷²⁶ Vgl. dazu: Mosès 1997, S. 192.

⁷²⁷ Sparr 1997, S. 182.

⁷²⁸ Meridian, GW III, S. 199.

⁷²⁹ Bogumil, Sieghild: Interpretation. Paul Celan: Weggebeizt. In: Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, hg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart 2002, S. 133-147. Hier: S. 146. Im Folgenden zitiert als ‚Bogumil 2002‘.

a. Metapherngestöber und Allegorie

Man findet denn Ausdruck „Metapherngestöber“ als metaphorische Paraphrasierung bei Sparr, der die große Menge der Kompositionsmetaphern-Verwendung in der *AW* so bezeichnet hat: „Das ‚Metapherngestöber‘ aber ist eine Metapher, als Kompositummetapher die von Celan bevorzugte Form, einen Zusammenhang zu verdichten. In ‚Metapherngestöber‘ tritt denn auch die negative Konnotation des Undeutlichen, Ungeschiedenen gegenüber der ‚Wahrheit‘ hervor. Aber die Wahrheit dieses Gedichts läßt sich nur metaphorisch aussprechen.“⁷³⁰ Die Metapher bzw. diese Metaphernstruktur durchdringt den Wirklichkeitsbezug – mit dessen Dunkelheit und Dechiffrier-Schwierigkeit – von der Tiefenstruktur bis zur außersprachlichen Referenz. Sparrs Auslegung gibt eine plausible Sinndeutung bezüglich der Absolutheit der Gestöber-Metapher: „Das Bemerkenswerte an diesem Umstand ist, daß Celans Lyrik diesen Paradigmenwechsel einleitet oder daß er doch zumindest mit seiner Lyrik begründet wird. Das neue poetische Konzept schlägt sich in einem neuen linguistischen Verständnis der Metapher nieder.“⁷³¹ Somit hat Sparr Celans Absolutheit von Rimbauds oder Garcia Lorcas absoluter Metapher unterschieden und sie so gedeutet, dass die Absolutheit auf das neue Konzept zurückgeht und nicht wie bei Rimbaud oder Garcia Lorca auf das Aristotelische Mimesis-Postulat.⁷³²

Es lässt sich mit Hilfe des Absolutheitsbegriffs auf zwei Verstehensaspekte des ‚Metapherngestöber‘-Charakters von Celans Sprache eingehen: Diese Bezeichnung oder „bunte[s] Gerede“⁷³³ wird entweder als Vorstufe oder als die wesentlichste Komponente von Celans Poetik des *Absoluten* betrachtet. Unter dem ersten Aspekt bedeutet die Absolutheit die Gegenrichtung des ‚Metapherngestöbers‘, also den Gegenpol zu der Schwierigkeit der Entschlüsselung oder zum Absurden, die beide von Celans Metaphorik abgeleitet wurden, in der die Hervorhebung jenes unklaren Gebietes zwischen *signifiants* und *signifie* auf der semantischen Ebene zu bemerken ist. Jedoch sollte man wahrnehmen, dass das semantisch immanente, ungeklärte Gebiet der Schwer-Zugänglichkeit – sowie das Paradoxon im Sinn-Bezirk – die gegenpositionierte Absolutheit als Wirkung hat, damit man den Zusammenhang so betrachten kann, dass das ‚Metapherngestöber‘ als eines der wichtigsten Zeichen des zunehmenden Abstraktionsprozesses erscheint, der sich ab der *Todesfuge* bis zum Spätwerk steigert.

Daher besteht der zweite Aspekt des ‚Metapherngestöbers‘ in der Verstärkung des Kristallisie-

⁷³⁰ Sparr 1997, S. 177.

⁷³¹ Ebd., S. 182.

⁷³² Vgl. dazu: Ebd.

⁷³³ Aus dem Gedicht *Weggebeizt*. GW II, S. 31.

rungs-/Vereinigungs-Prozesses der Komposita der poetischen Zahlensymbolik, die als eine *verdinglichte* und *verfremdete* Sprache zu begreifen ist, die wesentlich durch die strukturelle Reduzierung charakterisiert ist.⁷³⁴ Dazu passt Sparrs Erläuterung: „In ‚Metapherngestöber‘ tritt denn auch die negative Konnotation des Undeutlichen, Ungeschiedenen gegenüber der ‚Wahrheit‘ hervor. Aber die Wahrheit dieses Gedichts läßt sich nur metaphorisch aussprechen“⁷³⁵.

Diesbezüglich ist ferner Lehmanns Erklärung anzuführen, der zufolge Celans Schreiben „in Gedichtzyklen wie ‚Atemkristall‘ oder ‚Schneepart‘ als Bewegung einer von ‚buntem Gerede‘ und ‚Metapherngestöber‘ gereinigten Sprache poetisch“ eingesetzt werde. Zur Entschlüsselungsmöglichkeit der auf Verständnis und Sinnbedeutung bezogenen *Dunkelheit*, die für die *AW* charakteristisch ist, ist bei Allemann zu lesen:

Die Atemwende-Gedichte bieten insgesamt eine Fülle von Beispielen dieser Verschränkung zwischen ‚verdinglichter‘ Sprache und sprachlich evozierten Dingen. [...] Der Vorgang der Verkürzung und seine Kühnheit bleiben jederzeit sichtbar. Um so mehr Gewicht kommt ihm innerhalb der Struktur der hier vorliegenden Sprechweise zu. Es ist eine Sprechweise, die sich ihrer eigenen Sprachlichkeit bewußt ist, die ihr Gesprochensein immer wieder thematisiert, nicht um sich in einen selbstgeschaffenen Sprachkosmos zurückzuziehen, sondern vielmehr in der Absicht, den sprachlichen mit dem natürlichen Kosmos ausdrücklich zu verschwistern.⁷³⁶

Dies alles zeigt allerdings den Vorrang des zweiten Aspektes, weshalb behauptet werden kann, dass die Sprache mittels des ‚Metapherngestöbers‘ die Wahrheit zu erreichen versucht. Der Sinn der kühlen Sprache ist wie folgt anzugeben:

Nur im Spröden, in der bewusst kühlen Sprache einer aufs Äußerste verhaltenen Phantasie lassen sich vielleicht noch die Schatten einer tiefer gehenden Seelenwirklichkeit evozieren. Der Tageswirklichkeit lässt sich nicht entgehen, schon im Träumen selbst liegt die Gefahr der Vereinnahmung. Was bleibt, sind die evokativen

⁷³⁴ Vgl. dazu: „Und wenn einen der Abstraktionsprozess befremdet, der sich in Celans Lyrik von *Mohn und Gedächtnis* und *Von Schwelle zu Schwelle* an, über *Sprachgitter* und *Die Niemandsrose* bis zu *Atemwende* hin vollzieht, dann sollte man versuchen, es in Betracht zu ziehen, dass das Alluvionsland heute rasch wächst und dass, parallel mit dem Bedeutungszuwachs in medianen Existenzbereichen, sich wohl auch das künstlerische Verstehen und Hervorbringen wandeln muss.“ Axmann, Elisabeth: Fünf Dichter aus der Bukowina: Alfred Margul Sperber (1898-1967), Rose Ausländer (1901-1988), Moses Rosenkranz (1904-2003), Alfred Kittner (1906-1991), Paul Celan (1920-1970), Rimbaud 2007, S. 87.

⁷³⁵ Sparr 1997, S. 177.

⁷³⁶ Celan und Allemann 1979, S. 160.

Schichten, die sich vielleicht auch im Nüchternsten auffinden lassen.⁷³⁷

Zudem gibt die Auslegung von Allemann einen wertvollen Hinweis: „Celan postuliert nicht den Tod der Metapher; er postuliert ihre Befreiung von der theoretischen Voraussetzung, daß jeder Metapher ein logischer Vergleich zugrunde liege.“⁷³⁸ Dies bezieht sich auf den Sinn jenes Prozesses, in dem die Metaphern *ad absurdum* geführt werden.

Diese Erörterung könnte man als Nachweis der Übereinstimmung zwischen Mythos und der *Arbitrarität* auf der semantischen Ebene der Sprache betrachten, dabei ist eine – als Wende zu betrachtende – Position zum grundlegenden, fixierten „*signifiants - signifie*“ Modus zu bemerken. Es ist noch zu erwähnen, dass sich die eigenartige und abstrakte Eigenschaft der metaphorischen Bildlichkeit auch in den bewegenden Kompositionen von Gisèle Celan-Lestranges Radierungen erkennen lässt. Es wäre angebracht, derartige Wort-Komposita als erstarrte Verben zu betrachten, denn vorhanden ist „zuerst eine Insistenz auf dieser jedem fixierbaren Sinn vorausliegenden Ebene schierer Verbalität, deren ständige Aktivierung gerade Celans späte Lyrik mit entsprechenden poetischen Verfahren im Umkreis des Dadaismus, Surrealismus und der Konkreten Poesie verbindet“⁷³⁹.

Ergänzend ist zu erwähnen, dass das Allegorische – das als Teil der Charakterisierung des mythologischen und mythischen Sagens zu betrachten ist – besonders zur absoluten Bildlichkeit der *AW*-Metapher beigetragen hat. Pöggeler ist in seiner Untersuchung zu Celans Allegorie auf die diachrone Allegorie eingegangen und hat geschlossen, dass sie eine Kernfunktion des symbolischen Gedichts sei.⁷⁴⁰ Hinsichtlich dessen, dass Celan die Performanz der Sprache durch die Verwendung der Mythologie- und Traumnotaten-Sprache ausdehnen wollte, ist er genealogisch – trotz seiner Verweigerung gegenüber der Mallarméschen *Idee der Blume* – als Nachfolger der Symbolisten einzuordnen.⁷⁴¹ Obwohl man hierzu sagen kann, dass Celan ebenso in eine andere Traditionslinie der Mythos- und Traumnotaten gehört, nämlich in die von Autoren wie Goethe, Hölderlin, Shakespeare, Dante, Rilke, T. S. Eliot, Kafka und Mandelstam.

⁷³⁷ Zaraza-Troubat: Mona: Sehhilfe für Sinn-Blinde. Eine Interpretation von Paul Celans Gedicht. In: Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), S. 233-272. Hier: S. 238.

⁷³⁸ Allemann, Beda: Die Metapher und das metaphorische Wesen der Sprache. In: Weltgespräch. Welterfahrung in der Sprache. Wien und Freiburg 1968, S. 38-40. Hier: S. 38.

⁷³⁹ Birus 1991, S. 159.

⁷⁴⁰ Vgl. dazu: „Umgekehrt bezieht ein durchweg symbolisches Gedicht auch allegorische Elemente ein, die nicht ‚unmittelbar‘ verstanden werden können.“ Pöggeler, Otto: Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten. 1. Aufl. München 2000, S. 90.

⁷⁴¹ Zur Mallarméschen Idee der Blume und seiner Forderung nach einer ‚poesie pure‘ vgl.: Theisen, Josef: Die Dichtung des französischen Symbolismus. Snippet 1974, S. 64f. Und dazu Celans Ausdruck „keine das Wirkliche sinnbildlich überhöhende ‚zweite‘ Wirklichkeit.“ In: TCA Meridian, S. 215.

Diese Strömung der späten Symbolisten lässt sich als ein weiterer ‚Gebrauchswandel‘ der Sprache betrachten. In der Zeit der Industrialisierung sind die griechischen und christlichen Hintergründe der europäischen Sprachen, des Deutschen wie des Französischen, wegen des Zivilisations-Prozesses weitgehend ausgeblichen und abgestumpft. Infolgedessen standen diese Sprachen der Gefahr gegenüber, ihren Sinn zu verlieren. Das vorzeitliche sprachliche System des Mythos stellt eine reiche Ressource dar, die als Sinn-Überlagerung die fehlenden Hintergründe der modernen Sprache kompensieren und ihre semantische Vielstelligkeit unterstützen könnte, sodass es auf der Hand liegt, dass die Dichter ihr zugeneigt sind. Hier haben die Symbolisten die Elemente eingesetzt, die allerdings bei der antiken Klassik als *fremd* und *heterogen* angesehen werden und im platonisch dualistischen Ordnungsschema kaum zu fixieren sind.

Böschstein-Schäfer nennt die Allegorie als eine der wichtigsten traumalogischen Sprachstrukturen Celans, deren Vorzüge es u. a. seien, die Ambivalenz, Gegensinn und Interferenz auszudrücken.⁷⁴² Bezüglich des Themas der Allegorie sei auf Benjamins Formulierung „Allegorie der Kanon der Bilder“⁷⁴³ verwiesen. Denn wie Böschstein-Schäfer erwähnt hat, vereint sich die allegorische und symbolische Intention in jener Sprache und weist zugleich mit einer Bildlichkeit des Allegorischen auf „ein unsicheres, verschwimmendes signifié“ hin und lehnt zugleich ab, Sprache nach der klassischen Trennung von *signifiants* und *signifié* zu verstehen.⁷⁴⁴ In diese Richtung wurde Celans Sprache auch von Freuds Logik der Traumsequenzen und durch die Deutung des Ursprungs des allegorischen Verfahrens bestimmt.

Ferner hat Böschstein-Schäfer, wenn er das Gedicht *Die Wahrheit* aus der *AW* anführt, zu bedenken gegeben, dass es „einen im Sprung der gebrochenen Allegorie sich vollziehenden Schlüsselwechsel, und zwar hin zur mystischen Religiosität“⁷⁴⁵ gibt. Dabei ist Wögerbauers Resümee erwähnenswert, das er im Rückblick auf Janz‘ Auslegung formuliert hat: „Das Bild

⁷⁴² Vgl. dazu: „Ambivalenz, Gegensinn, Interferenz ausdrücken zu können, ist auch der Vorzug der wichtigsten traumalogischen Sprachstruktur Celans: der allegorischen. Seine Neigung zum allegorischen Ausdruck habe ich früher im Sinne von Benjamins Ableitung der barocken Allegorie aus der Todverfallenheit der christlich gedeuteten Dinge als ein Resultat der Herrschaft des Todes über Celans Welt verstanden.“ Böschstein-Schäfer 1987, S. 231.

⁷⁴³ Siehe: „Wie im XVII Jahrhundert die Allegorie der Kanon der dialektischen Bilder wird, so im XIX. Jahrhundert die Nouveauté.“ Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Ders. Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band 5, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 45-59. Hier. S. 56.

⁷⁴⁴ Vgl. dazu: Böschstein-Schäfer 1987, S. 231f.: „Wenn Freud beobachtet, daß die Traumarbeit bei der Gestaltung von ‚sehr abstrakten und einer direkten Darstellung unfähigen Gedanken‘ zu einem Material greift, das zu diesen in ‚oft allegorisch zu nennender Beziehung‘ steht, so knüpft er bereits an die Erfahrungen anderer Träumer an: schon Kellers Grünen Heinrich ängstigen die ihn in der Nacht heimsuchenden ‚buchgerechten Allegorien‘.“

⁷⁴⁵ Ebd., S. 235.

der grauschwarzen Ödnis ist Allegorie der Geschichtslosigkeit' [...]. Der Akzent dieser Deutung liegt folgerichtig auf dem drohenden Scheitern oder auf der Unzeitgemäßheit der Dichtung.⁷⁴⁶

b. Zum Titelwort *Atemwende*

Der Titel *Atemwende* – „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten“⁷⁴⁷ – impliziert vor allem, dass Celans Sprachgestus unter den „Neigungswinkel der Kreatürlichkeit“ zu stehen kommt; in dem Wortkompositum verbindet sich der strukturelle Begriff der „Wende“ mit dem kreatürlichen Begriff des „Atems“. Diese Kompositionsmetapher sollte, so Lehmann, als Titelwort des gesamten Gedichtbands verstanden werden:

[...] allein in der positiv verstandenen Reduzierung zum Umriss, im „lautlosen, doch vernehmlichen Mitsprechen“ des Absoluten, Sinnfülle eigentlich erst entfalten kann; denn das Wahre würde seinen Absolutheitscharakter verlieren, wenn es in der ver-eindeutigenden bzw. verendlichen Rede aussprechbar wäre. Diese Lyrik befindet sich nach solchen [...] ‚fragwürdigen Umschreibungen‘ in jener von der Bückner-Preis-Rede umrissenen Situation, wo sich das Gedicht als Atem, am Rande seiner selbst‘ (GW III 197), also an der Grenze zum Ersterben aufhält und dadurch in jener paradoxalen Verfassung ist, das nicht Sagbare doch artikulieren zu müssen. Als Sinnfülle vermittelnde und Orientierung ermöglichende Instanz strebt eine solche Poesie nach der Verbindung von Dichten und Existieren.⁷⁴⁸

Der erste Bestandteil *Atem* stellt einen Bezug zum menschlichen Leben her, mit der Konzentration auf das Fundamentalste; es handelt sich also um ein kreatürliches Signal. Das Wort „Atem“ [...] figuriert als eine existenzielle Chiffre⁷⁴⁹, denn es bezeichnet vorrangig die Abkehr vom vernunftorientierten Weg, anders gesagt: vom Weg der Kunst oder des Mechanismus, und zeigt die neue Richtung von Celans Schreiben an. Mit diesem einschneidenden Hang zur *Kreatürlichkeit* ist Celans eigene Poetik angesprochen. Solomon betont die – artifiziell erzeugte – Affinität von Celans dichterischer Sprachbehandlung zum Kreatürlichen: „Celans Sprache hat den Rhythmus des Blutdrucks, der Atem geworden ist, eine primordiale, essentielle Lebens-

⁷⁴⁶ Wögerbauer 2002, S. 130.

⁷⁴⁷ Meridian, GW III, S. 195.

⁷⁴⁸ Lehmann 1991, S. 188.

⁷⁴⁹ Handbuch, S. 94.

funktion. Und dieses Atmen, dieses Dichten-Atmen will etwas sagen, will die Form einer Erfahrung annehmen und sie auch mitteilen.“⁷⁵⁰ Solomon gibt hier den Schlüssel zum Verständnis diverser ähnlicher Ausdrücke in den *Meridian*-Entwürfen wie „Das Gedicht: die Spur unseres Atems in der Sprache“⁷⁵¹. Auch für Lemke sind beim Celan der *Meridian*-Rede und des Lyrikbandes *Atemwende* das „Ursprungsmoment des Dichterischen“⁷⁵² und die zentrale poetologische Frage nach der Ausdrucksmöglichkeit der Poesie⁷⁵³ mit dem kreatürlichen Aspekt des „Atems“ verbunden, der sich sozusagen syntaktisch niederschlägt, wie die Formulierung aus dem *Meridian* verdeutlicht: „In den Moren und Kolen gipfelt das Gedicht“⁷⁵⁴.

Bezieht man das Wortkompositum „Atemwende“ auf Celans Shoah-Erfahrung, dann ist zu erkennen, dass die *Wende* des Atems das Herankommen des Todes andeutet. Der Veränderungszustand des „konvergierten“, „angereicherten“, „kristallisierten“ und des verlorenen Atems ist durch das „Zyklon B“, das ursprünglich ein Schädlingsbekämpfungsmittel war⁷⁵⁵, zustande gekommen, wie Gellhaus angemerkt hat. In der Folge treten die gewichtigen Bilder des Verstummens⁷⁵⁶ und des *Wahns* hervor, die in Celans Poetik-Konzeption mit dem Todes-Motiv vereinigt sind und das semantische Spannungsfeld von Celans Dichtung vervollständigen.⁷⁵⁷ Dazu ist die Erörterung von Gellhaus aufschlussreich: „Tatsächlich hat das Atemgift alles ‚Gerede‘ in den Duschräumen ‚weggebeizt‘, als wäre die babylonische Sprachverwirrung und ihre Hundertzüngigkeit von dieser nun verstandenen Sprache endgültig zum Verstummen gebracht worden.“⁷⁵⁸ Aber zugleich ist eine grundlegende poetologische Ausrichtung Celans wahrzunehmen, die auf den zweiten Bestandteil, die *Wende* zurückgeht: Diese deutet auf die Überwindung des traditionellen Verhältnisses zwischen Wort und Ding hin, sodass die Dichtung nach Auschwitz – mit dem Gestus des Schweigens und des Wahns als bedeutendstem Zeichen der nachshoahistischen Sprache – die gegenwärtige Wirklichkeit darstellen kann. Vor diesem Shoah-Hintergrund zeigt die *Wende* ein starkes Maß an Übereinstimmung mit den in den *Meridian*-

⁷⁵⁰ Solomon 1991, S. 223.

⁷⁵¹ TCA *Meridian*, Ms. 315. F71,3, S. 115.

⁷⁵² Vgl. dazu die Äußerung Celans im Gespräch mit Dietlind Meinecke. Siehe: Lemke 2002, S. 462. Zitation: Ebd.

⁷⁵³ Ebd.

⁷⁵⁴ TCA *Meridian*. Ms. 218. F36.1, S. 102.

⁷⁵⁵ Gellhaus 1995, S. 350.

⁷⁵⁶ Auch diesbezüglich dürfte der Gestus der Dichtung nach dem Geschehen der Entmenslichung nur als „schmerzlich-stumme Vibrato“ zu verstehen sein, nicht als Gesang. Vgl. dazu: Celans Ausdruck zu Mandelstams *Vibrato*: „Dieses Vibrato ist überall: in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den ‚Höfen‘, in denen die Reime und die Assonanzen stehen, in der Interpunktion. All das hat semantische Relevanz.“ Im Kapitel *Die Dichtung Ossip Mandelstams*, siehe: TCA *Meridian*, S. 216.

⁷⁵⁷ Vgl. dazu: TCA *Meridian*. Hier wurde erwähnt, dass Dichtung in „ein furchtbares Verstummen“ geraten ist, „es verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort“ (GW III 195). Zudem werden *Atem* und *Wahn* als zwei dominierende und assoziierende Begriffe der *AW* im *Handbuch* aufgeführt. *Handbuch*, S. 90.

⁷⁵⁸ Gellhaus 1993, S. 62.

Entwürfen befindlichen Termini „Zäsur“, „Abgrund“ oder „Sprung“.

In Solomons Differenzierungsversuch zwischen der *AW* und den anderen Gedicht-Bänden Celans in seiner Lektüre *Dichtung als Schicksal* wird das *Verstummen* als Ansatz genommen, um sich mit dem *AW*-Gestus auseinanderzusetzen:

Celans Lyrik der letzten Jahre nähert sich nur scheinbar dem Verstummen, nimmt oft die Form des Schweigens selbst an. Eigentlich sagt sie, versucht sie *zuviel* zu sagen. Zwar bedient sich der Dichter einer kryptischen, nicht gegenstandsbezogenen Sprache, zwingt in diese Sprache jedoch eine Vielzahl von Bedeutungen, sowohl autobiographischer als auch ontologische Natur. Immer häufiger tauchen in der Sprachlandschaft Fremdwörter auf - hebräische, jiddische, russische, englische. Die semantische Aufladung steht im umgekehrten Verhältnis zur Häufigkeit der Wörter und der Lapidarität der Verse.⁷⁵⁹

Die *AW*-Sprache bereichert sich ergänzend mit medizinischen, technischen oder naturwissenschaftlichen Termini als Neologismen, die sich als *Fremdsein* darstellen, das in die nachshoatische Wirklichkeit eingetreten ist.⁷⁶⁰ Die Gegenwart des Fremdseins ist, betrachtet man es im Rahmen der von Lemke angeführten Sprache-Mensch-Geschichte Konstellation, in Celans Schreibprozess analog zur Kristallisierung des Verstummens als ein Prozess der *Resemantisierung* zu verorten. Solomon hat ferner erklärt, dass der Schreibprozess als Kristallisierungsvorgang des Chaotischen und Geschichtlichen zusammenzufassen ist, da die „trockenen, orakelhaften Aussprüche mit vielfachem Wiederhall in seinen späten Gedichten, die ein genaues Hinhören und maximale intellektuelle Aufmerksamkeit erfordern“⁷⁶¹, aufzufassen seien.

Die Betonung auf Verstummen und Zerschneiden erweist sich freilich als das bedeutendste Zeichen der nachshoatischen Sprache. So geht Kann-Coomann in der Zusammenfassung zur Poetologie der *AW* von einem vergleichbaren Ausgangspunkt bzw. Zugriff aus: „Celans *Atemwende* (Celan 3, 195) ist der ‚einmalige kurze Augenblick‘, in dem ein ‚furchtbares Verstummen‘ oder ein ‚Gegenwort‘ den ‚Draht‘ gesellschaftlicher Befangenheit zerreißt und

⁷⁵⁹ Solomon 1991, S. 223.

⁷⁶⁰ Vgl. dazu: „[E]s gilt dies insbesondere in all den Fällen, in denen Celan, vor allem in den späteren Gedichtbänden, medizinische, technische oder naturwissenschaftliche Termini heranzieht, z. B. ‚Rautengrube‘ (Komm, GW 2,181) oder ‚sonnenfern‘ (Was uns, GW 2,246). Seine Sprache bereichert sich auch auf diese Weise. Die vielleicht weniger belasteten und weniger emphatischen Fachsprachen werden vom Idiom durchdrungen und dabei analysiert, ihrer bereits fixierten Bedeutung entkleidet und in den allgemeinen Prozeß der Resemantisierung eingebunden. Eine angemessene Lektüre hat dieses Durchlaufen eines Nullpunktes oder semantischen Abgrunds nachzuvollziehen.“ Wögerbauer 2002, S. 131.

⁷⁶¹ Solomon 1991, S. 223.

den Ausblick auf etwas ‚ganz Anderes‘ eröffnet, die Utopie einer menschenwürdigeren Realität.⁷⁶²

Janz hat darauf hingewiesen, dass für das „Wende“-Konzept auch die deutsch-jüdische Perspektive in Anschlag gebracht werden kann. Sie schreibt: Die „Konzeption der ‚Atemwende‘, die im ‚Gespräch im Gebirg‘ noch gebunden war an die ‚Vorwelt‘ des Menschen bei Gletscher und Stein, wird im Band ‚Atemwende‘ noch einmal radikalisiert in einer umgekehrten Kosmogonie, die an die Genesis und ihre Auslegung in der jüdischen Tradition anknüpft.“⁷⁶³ Ihre Erörterung stützt sich auf das Zerbrechen des Ich-Sagens, worauf Celans Deutsch-Jüdisch-Sein basierte und aus dem Zerbrechen er die Metapher der Wende ableitet. Konkreter noch hat sie auf das Gespräch zwischen Adorno und Celan, dem „Juden Groß“ und „Juden Klein“ – im Kontext des *Gesprächs im Gebirg* – hingewiesen: Das ‚erratische‘ Gedicht also ist der Ort, an dem sich die Reflexion der falschen Sprache vollzieht.⁷⁶⁴ Dies könnte als poetologische Erklärung auf die „Findling“-Gestaltung der *AW* hinweisen. Darüber hinaus ist Janz unter dem Aspekt des Zerbröckelns des Deutsch-Jüdischen auf Celans Sprechgestus eingegangen und hat Lenz‘ Tod und Luciles Wahn in diesem Kontext ausgelegt.⁷⁶⁵

Celan hat Büchners *Lenz* als Wegbereiter angeführt: „Lenz: das Medusenhaft der Dichtung – zu: schweig dich an, es verschlägt dir den falschen – Atem, du bist an der Atemwende.“⁷⁶⁶ Laut der Auslegung der Tübinger *Meridian*-Ausgabe besteht ein Zusammenhang zwischen der *Atemwende* und Luciles Worten „Es lebe der König“ sowie dem ‚Standort‘ von Lenz.⁷⁶⁷ Zusammenfassend ist zu sagen, dass Celan durch seinen intertextuellen Dialog mit Büchners Lenz- und Lucile-Figuren eine Anspielung zum Sinn der Wende oder Inversion gegeben hat; die Wortführung „Atemwende“ sollte man in diesem Kontext wahrnehmen:

⁷⁶² Kann-Coomann, Dagmar: Undine verläßt den Meridian. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. *Vierzehn Beiträge*, hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 1997, S. 250 - S. 259. Hier: S. 252.

⁷⁶³ Janz 2003, S. 100.

⁷⁶⁴ Vgl. dazu: ebd., S. 85.

⁷⁶⁵ Vgl. dazu: ebd., S. 101.

⁷⁶⁶ Celans Wende-Metapher stützt sich auf Lenz‘ Himmel-Erde-Abkehr, die aus Büchners Erzählung *Lenz* stammt: „Er (Lenz) ging gleichgültig weiter, es lag ihm nicht's am Weg, bald auf- bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehn konnte.“ TCA *Meridian*, S. 123.

⁷⁶⁷ Lucile ist eine Figur aus dem 1835 erschienenen Drama *Dantons Tod* von Büchner, die (bzw. deren Ausdruck „Es lebe der König“) laut Celan sowohl den Atem als auch das Absolute charakterisiert.

Der zweite Bestandteil des Kompositums „Atemwende“ bezeichnet den Moment einer „Inversion“, als einer maßgeblichen „Figur“ in C.s gesamtem Werk [...]. Der Terminus „Atemwende“ fügt sich so zu einer poetologisch-existenziellen Chiffre, welche in ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umgreifenden Zeitstruktur die Programmatik von C.s Gedichtband emphatisch pointiert.⁷⁶⁸

Diese im *Handbuch* gegebene Deutung trifft auf mehrere Passagen und auf den gesamten Schreib-Duktus der *Meridian*-Entwürfe zu, so z. B. auch auf die folgenden Sätze: „Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück?“, oder: „Ich hatte einiges überlebt – Überstehn ist ja wohl doch nicht ‚alles‘, ich hatte ein schlechtes Gewissen; ich suchte – vielleicht darf ich es so nennen? – meine Atemwende.. (du stehst an der Atemwende)“⁷⁶⁹.

3. Perspektivenwechsel als Reflexion von *befremdet Sein* und *Falschheit*

Die metaphorische Sprache sowie die Elemente von Celans Zahlensymbolik überschneiden sich mit dem Mythos- und Traum-Spektrum seiner Werke und fordern dazu auf, das (sich möglicherweise bereits von der klassischen Sinn-Dimension differenziert habende) *Fremde* und *Heterogene* zu integrieren. Durch die Referenz auf das Fremde würde sich der metaphorische Sinn der Dichtung zwar nicht komplett realisieren, aber die semantische Vielstelligkeit würde sich mittels der Intertextualität auf erhellende Weise steigern; die intertextuellen Bezüge würden sich mit der poetischen Sprache überlagern.⁷⁷⁰

Zudem können die folgenden Formulierungen als Beleg für diejenige Dimension dienen, die unterschwellig auf Celans poetisches Denken und dessen Problematik hindeutet: „Gedichte sind Daseinsentwürfe“⁷⁷¹, „Das Fremde ist der Horizont des Gedichts“⁷⁷², „Gedichte haben Richtung, Lebensrichtung“⁷⁷³ oder „Im Gedicht: 1. Richtung (woher, wohin), Sprache → Selbstgespräch → | Gespräch“⁷⁷⁴. In diesem Sinne ergibt sich der *Meridian* als eine Veranschaulichung der poetischen Geometrie, deren wesentlichste Anteile sich insgesamt als Wege und

⁷⁶⁸ Handbuch, S. 90.

⁷⁶⁹ KG, S. 719.

⁷⁷⁰ Vgl. dazu die Intertextualität zwischen Celan und Mandelstamm, als auch Celan und Hölderlin, die in Böschens Interpretation des Gedichtes *Wenn du im Bett* nachzuschlagen ist. Böschenstein 1991, S. 86 ff.

⁷⁷¹ TCA. M.: 350. F26, 2, S. 120.

⁷⁷² Ebd. F105,1. 343, S. 119.

⁷⁷³ Ebd. Ms. F 140. 356. 399, S. 121.

⁷⁷⁴ Ebd. 420. 484. 237. A 28, S. 104.

Um-Wege⁷⁷⁵, als örtliche Oppositionen der *Nähe* – *Ferne*⁷⁷⁶, als die Suche nach *Orten*⁷⁷⁷ und nach *Spuren*⁷⁷⁸, als *Begegnungen*⁷⁷⁹ in der Landkarte präsentieren, in der die *Zeitlichkeit*⁷⁸⁰ erkennbar ist.

Gellhaus hat den Brennpunkt der Wahrnehmung als poetologischen Ansatz genommen und daraus gefolgert, dass in Celans Konzept das Du mit dem Organ der Wahrnehmung der Welt identifiziert wird und der Ort im Fokus der Wahrnehmung steht.⁷⁸¹ Aufgrund einer derartigen metaphorischen Bedeutung von „Örtlichkeit“ hat Lemke angegeben, dass das *da* in Celans Gedichten als ein Paradox die Ferne und die Nähe, die Anwesenheit und die Abwesenheit definiert.⁷⁸² Dies lässt sich auf Celans Schreibreflexion übertragen, denn die Räumlichkeit von Celans Textgelände ist gemäß seiner Begrifflichkeit von einem „Immaterielle[n], aber Irdische[n]“⁷⁸³ Meridian geprägt und konstituiert, der sich als eine Metapher für die Tätigkeit des Schreibens zeigt.

Bei diesem Sachverhalt sollte man Rücksicht auf Celans biographische Erfahrungen und auf seine psychische Erkrankung nehmen, zumal er in der Entstehungsphase der *AW* besonders darunter litt. Der ins Innerste der *AW*-Sprache durchgedrungene Ton des Wahns, das Einsetzen der Involution-Geste und auch die – in die *AW*-Sprachstruktur eingetretenen – Motive des

⁷⁷⁵ Gemeint ist der kreisförmige Meridian als Weg des Dichtens, ein zur Kunst zu gehender Umweg. Vgl. dazu: „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 Sich-vorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst...Eine Art Heimkehr.“ Meridian, GW III, S. 201.

⁷⁷⁶ Vgl. dazu: „als ich auf jenes Ferne und Besetzbare zuzuhalten versuchte [...] Und zuletzt in die Nähe der Utopie.“ Ebd. S. 200.

⁷⁷⁷ Vgl. dazu: „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.“ Ebd, S. 202.

⁷⁷⁸ Damit gemeint sind eine Spur der Schreibbewegung bezüglich Celans eigener Reflexion, eine Lebensspur von der Vergangenheit und Spuren von den Toten.

⁷⁷⁹ Vgl. dazu: „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sich-vorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst [...]“. Meridian, GW III, S. 201.

⁷⁸⁰ Der 20. Jänner, das Datum bedeutet in dem *Meridian*-Kontext die Vereinigung der Zeit des Historischen und der des Gegenwärtigen im Dichten (als Eigenschaft der Dichtung), wobei sie ihre „Einmaligkeit“ entfaltet und damit das Historische und das Heutige zusammensteht. Vgl. dazu: „Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.“ Meridian, GW III, S. 198f.

⁷⁸¹ Vgl. dazu: „Das Du wird also identifiziert mit dem Organ der Wahrnehmung von Welt, sein Ort ist dieser Wahrnehmungsfokus. Dieser Ort kann nur der Ort der Dichtung sein, denn nur dort, in der Dichtung, hat der Brennpunkt der Wahrnehmung einen Ort.“ Gellhaus 2003, S. 140.

⁷⁸² Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 520.

⁷⁸³ Meridian, GW III, S. 202.

Schlaf und Traum⁷⁸⁴ sowie die mythologischen Motive klingen mit dem Ton der Dunkelheit zusammen. Wichtig ist zudem der ironische Effekt des Wahn-Worts, der einen Wahn-Gestus in der *AW*-Sprache schafft und dadurch die postshoatischen Wirklichkeit kritisiert, wie Witte es zusammengefasst hat: „Stattdessen preisen sie um so eindringlicher mythische Ersatzrealitäten, die Natur, die Kunst, den Sozialismus, deren harmonische Ordnungen als Wunschbilder und Gegenwelten der verdrängten geschichtlichen Katastrophe erscheinen.“⁷⁸⁵

a. Vom Anthropomorphen zum Anorganischen

Da der Gestus-Begriff besonders in der Verflechtung besteht, an der die amimetische Struktur von Celans Dichtung ihre politische Referenz auf die Shoah enthüllt, ist zu erfassen, dass eine Dimension dieser Verflechtung die seltsame Identität von kreatürlicher Konkretion und sprachlicher Involution ist. Dies lässt sich als poetologische Basis für Celans *AW*-Unterweltpographie – besonders für das Anthropomorphen und Anorganischen – verstehen.

Es wird im *Celan-Handbuch* ebenfalls darauf hingewiesen, dass durch den Wandel zur Involution-Geste eine „Verbindung mit den Toten“ in Celans Dichtung hergestellt wird und sie sich als Rückbildung zur Vorwelt des Anorganischen präsentiert.⁷⁸⁶ Auch im editorischen Vorwort der Tübinger *Meridian*-Ausgabe wird erwähnt, dass die von Celan mehrmals diskutierte Maxime des „Elargissez l' Art“ dem Involution-Motiv zuzuordnen ist.⁷⁸⁷ Angesichts der *AW* wird im Handbuch erwogen: „Die Tendenz zu häufig ‚anthropomorphen‘ Textlandschaften, die schon in *Edgar Jene* und dem *Traum vom Traume* [...] angelegt ist und in einigen Gedichten

⁷⁸⁴ Vgl. dazu: „Wollte man nun zusammenfassend das Verhältnis von Sprache und Traum in Celans Dichtung so bestimmen, daß die Sprache aus dem Umgang mit dem Unbewußten wichtige Verfahren bezogen hat, die ihr trotz ihrer Verschwiegenheit über die Inhalte des Unbewußten doch dessen Tiefendimension integrieren, so wäre das allzu harmonistisch. In der zweiten Phase intensiver Präsenz des Traums zeigt sich im Zuge einer qualvollen Auseinandersetzung mit der Tiefenpsychologie und auch mit naturwissenschaftlicher Forschung über Schlaf, Traum, Gehirn eine Abwehrbewegung gegenüber der Gesetzlichkeit des Unbewußten, ohne daß diese geleugnet würde.“ Böschstein-Schäfer 1987, S. 235.

⁷⁸⁵ Witte 1987, S. 72.

⁷⁸⁶ Vgl. dazu: „Die vorher schon im Rahmen des knappen literarhistorischen Exkurses zitierte Formel führt also zu einer gegenläufigen Antwort, für die C. in den Materialien den biologischen Begriff der ‚Involution‘, der Rückbildung, einsetzt. Sie dient ihm zur Bezeichnung der Einkehr in den Anfang, dem sich seine Dichtung verdankt, in die Verbindung mit den Toten. Zahlreiche Gedichte G.s lassen sich von der Involution her verstehen, z. B. Tübingen, Jänner (GW I, 226).“ Handbuch, S. 171.

⁷⁸⁷ Vgl. dazu: „Ähnlich verhält es sich mit dem in den Materialien zentralen Thema der ‚Involution‘“ (Vgl. dazu: Nr. 375ff.) als dem Gegenteil der Maxime ‚Elargissez l'Art‘, die der von Celan in bezug auf Lenz zitierte M. N. Rosanow Mercier zuschreibt. Die Involution erscheint in der endgültigen Rede nicht mehr als Wort, sondern als Gang ‚in deine allereigenste Enge‘. (42) Aus der Zeit von Mitte Juni bis Mitte August und aus der ersten Septemberhälfte gibt es keine datierten Blätter.“ Editorisches Vorwort. TCA, M, S. Xiii. Zudem: Celans Motiv der ‚Gegenläufigkeit‘ ist auch dem Involution-Motiv zuzuordnen. ‚Gegenläufigkeit‘ ist Celans eigener Ausdruck. Vgl. dazu: TCA Meridian: Ms. A. 32.4. 241, S. 201, S. 103.

von *Sprachgitter* sich fortsetzt [...], erscheint hier weiter radikalisiert und konzentriert.⁷⁸⁸ Janz konstatiert eine Analogie zur Schreibmethode von Kafka, dessen Tiergestaltungen sie als eine Symbolisierung der „Vorwelt“ der Menschen deutet und als Vorbild für Celans Gestuswandel zur „Involution“ analysiert.⁷⁸⁹ Er hat zudem vor diesem Hintergrund geäußert, dass der Stein und Gletscher entscheidend als Reflexionsfiguren der entmenslichten Juden figurierten und auf einen Ort des Rückgangs auf eine vormenschliche Welt hinweisen würden.⁷⁹⁰ Man kann als einen Beleg hierfür das Gedicht *Weggebeizt* anführen, denn Wendungen wie „Büßerschnee“, „Gletschertisch“ und „Gletscherstuben“ – wobei die beiden letzteren allerdings auch gängige geologische Fachtermini sind – bringen, zusammen mit der metaphorischen Wirkung der spannungsvollen Komposita: „Mein- / gedicht, das Genicht“, „Atemkristall“, „Wabeneis“ und „Zeitenschrunde“, eine anthropomorphe Vision des Anorganischen auf intensive Weise hervor.

In die gleiche Richtung weist Janz' Deutung des Steins, der wiederholt in der *Atemwende* als signalisierende Reflexionsfigur fungiert und überdies eine Verbindung zum zeitgenössischen Umfeld Celans aufbaut: „Der Stein ist die Reflexionsfigur der entmenschten Juden, zugleich aber auch der Ort des Rückgangs auf eine vor-menschliche Welt. Eben in dieser Ambivalenz seiner Fremdheit hat er ‚geistige Relevanz‘: er hält dem Menschlichen als einem nicht mehr vorhandenen die Treue.“⁷⁹¹ Der Stein-Gebrauch in diesem Sinn ist, wie Szondi in seiner Studie *Durch die Enge geführt* angegeben hat, bereits im Gedichtband *Sprachgitter* zu bemerken; im Gedicht *Engführung* aus diesem Band wird der Stein als ein Hauptelement der anorganischen „grauschwarze[n] Ödnis“⁷⁹² dargestellt.⁷⁹³

Parallel zu dieser Metamorphose des Anthropomorphen ins Anorganische stehen die organischen Bezeichnungen, die beständig einzelne Glieder oder Organe des Menschen oder aber auch Krankheiten der Menschen bezeichnen. Hier einige Belege: *Die Stimmritze, Aussatz, Gaumen, keuchen, Blutklumpen, Hirnschale, Wunden, Mund, Finger, Gesicht, Aug (in Streifen geschnitten), Ohr (abgetrennt), Blindenhand, Kehle, (Entmündigte) Lippe, Herzfaden, Sehne,*

⁷⁸⁸ Handbuch, S. 91.

⁷⁸⁹ Vgl. dazu: Ebd., S.91. Vgl. dazu Janz' Auslegung u.a. über „diese Welt von niemand und Niemand“ in Bezug auf Kafkas *Der Ausflug ins Gebirge*. Janz 2003, S. 96. Nach Janz ist die Hermeneutik des Steins das Eingedenken der Entmenslichung in den Lagern von Auschwitz und anderswo. Vgl. dazu: „Der Rückgang auf eine ‚Vorwelt‘ der Menschen als ‚Totenland‘ ist die Involution, die Celan - Kafkas Rückbildungen ins Extrem führend – vollzieht.“ Janz 2003, S. 91-96. Zitation S. 96.

⁷⁹⁰ Vgl. dazu: „Seine ‚Atemwende‘ vollzieht sich im Durchgang durch die Welt von Gletscher und Stein.“ Janz 2003, S. 9. Sie hatedeutet, dass durch den „Rekurs auf den Stein und das Kristalline als ‚Vorwelt‘ des Anorganischen“ eine „Verbindung [die] mit Freuds Todestrieb gedacht“ wird.

⁷⁹¹ Janz 2003, S. 86.

⁷⁹² Aus dem Gedicht *Fadensonnen*. GW II, S. 26

⁷⁹³ Vgl. dazu: „Ein Gelände ist es aus Weißem und aus Leerm, doch zugleich aus Steinen und Schatten. Ob diese Steine Grabsteine sind oder nur jene harten, glanzlosen, dichten Körper, jene zugleich verminderten und beschützenden Formen von Stern“. Szondi 1978, S. 347.

Ferse, Knie, Blutbahn, Lunge, Brustwarzensteine, (wahnwitzig-offenen) Pore. Die Bezeichnungen des Organischen werden zu Zeichen in dem von Toten beherrschten Textgelände und teilen so die Erfahrung von Entmenslichung und Entfremdung mit. Ein Beispiel hierfür sind die Verse „sie setzt/ Wundgelesenes über“⁷⁹⁴ oder „mit-/ schwörende, mit-/ schürfende, mit-/ schreibende/ Ferse“⁷⁹⁵. Es ist nicht schwer zu erkennen, dass diese Wendungen, in denen ein Organisches zerstückelt erscheint, häufig eine entwesende Position des Subjekts artikulieren bzw. das Subjekt ersetzen; dies geschieht insbesondere dadurch, dass sie mit der Sphäre und dem Stimmungsbereich des Wahns gekoppelt werden.

Eine derartige Formulierungsweise in der Dichtung zeigt offensichtlich eine Reduktion, die andeutungsweise zur *Kreatürlichkeit* des Menschen führt. Ein Hinweis von Janz auf das Bild des Auges ist hierbei aufschlussreich: „Das geometrische Bild wird durch eben diese Bewahrung von Gegenständlichkeit bedeutend: es ist das Bild eines Auges, das in seiner organischen Funktion so gefangen, so eingeschränkt und behindert ist, daß es kaum noch als organisches und lebendiges, sondern nurmehr als geometrische und tote Struktur wahrgenommen werden kann.“⁷⁹⁶ Daher ist nachzuvollziehen, dass in der Bezeichnung für ein zerstückelt Organisches ein Celanscher, neuer Sprachgestus mit eingeschlossen ist. Eine Passage in den *Atemwende*-Materialien ist ferner beachtenswert, um jenen poetologischen Sinn zu erkennen: „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 von Menschen ablösbares und optisch perfektioniertes Organ – mit dem [bisher] Gesehenen zu den einzelnen Dingen – und mit ihnen weiter.“⁷⁹⁷

Die anorganischen Objekte lassen sich deutlich in folgendem Katalog von Worten erkennen, die besonders deutlich den Sinnhorizont jener *Entmenslichung* transparent machen: *Ödnis, Fadensonnen, Stein, Schnee, Erde, Weltgrat, Schiefer, (Gedächtnis-)schuten, (Wahn)dock, Schlepptau, Gelbflut, Ebbe, Himmelssäure, Schatten, Masten, Flut, Quelle, Wortmond, herzförmige Krater, gastliche Gletscherstuben und -tischen, Wabeneis, Atemkristall, Findling, Kähne, Zwischenwand, Spendekrug, Opferglocke, Wasser, Windfang, Regenschnur, Riemen,*

⁷⁹⁴ Letzter Vers im Gedicht *Dein vom Wachen stößiger Traum* aus dem Band *Atemwende*.

⁷⁹⁵ Letzter Vers im Gedicht *Mit den Verfolgten* aus dem Band *Atemwende*.

⁷⁹⁶ Janz 1976, S. 90.

⁷⁹⁷ TCA Meridian. F5,1/6,1 385/505, S. 119. Außerdem ist Lehmanns Verweis erwähnenswert, dass Celans Verwendung der Chiffren wie *Stein, Stern, Auge, Mund* oder *Atem* in der Lyrik eine starke Orientierung zu Mandelstamm zeigt. Vgl. dazu: „Die dabei sich zeigenden Unterschiede zu Celan — das kann hier verallgemeinernd vorausgeschickt werden — resultieren insbesondere aus der starken Orientierung Mandelstams an antiker und frühchristlicher Philosophie, Mythologie und Dichtung, die offenkundig nicht nur seine Lyrik, sondern auch seine Poetik in hohem Maße geprägt haben.“ Lehmann 1991, S. 189.

Rundgräber, Buchstabenschimmer, (Klumpen) Luft. Sie sind eng verbunden mit den geologischen Fachausdrücken: Harnischstriemen, Faltenachsen, Gletschertisch, Gletscherstuben, weggebeizt, Auswirbelung.

Hinzu treten die Bezeichnungen für Pflanzen, die der Evokation des Mythischen und der Traum-Stimmung der *AW* die spezifische Signatur verleihen. Die *krautige Stille, Trüffel, Gewieher, rudernde Sporangium, Salzstauch, Perle, Elfenbeinnadel, Mais-Kolben, weiße Zypresse, Kluftrose, Geier, Braunalgenblut, Süßwassermuschel, Erle, Eiskummerfeder, Meerhaar* (alle in der *Atemwende* zu finden) werden durch die allegorische Verwendung als Chiffren in jene *grauschwarze Ödnis* hineingestellt und signalisieren daher – mittels der aus dem Anorganischen abgeleiteten Zahlensymbolik, deren *signifie* mehrdeutig ist, wodurch das mögliche historische Vergessen abgewendet wurde – die Hinwendung zu der entmenslichten, anthropomorphen Vor- und Nachwelt. Im *Handbuch* wird angemerkt, dass der Gebrauch der lyrischen Wörter wie *Auge, Hand, Herz, Rose* im Band *Mohn und Gedächtnis* auf die Dialogizität in der Tradition der deutschen Moderne sowie des späten Rilke oder Trakl verweist.⁷⁹⁸ Durch das Einsetzen der Involutionenbilder – und der Methodik der Allegorie – ist die Textlandschaft der *AW* jedoch komplett von jener Tradition abgekommen und steht folglich ganz in Kontrast zu Celans Frühwerk.

Szondi hat in seiner Celan-Studien neben anderen konkreten Struktur-Elementen der Textlandschaft das Gedicht *Engführung*⁷⁹⁹ so ausgelegt: „Ein Gelände ist es aus Weißem und aus Leerem, doch zugleich aus Steinen und Schatten. Ob diese Steine Grabsteine sind oder nur jene harten, glanzlosen, dichten Körper, jene zugleich verminderten und beschützenden Formen von Stern“.⁸⁰⁰ Obwohl diese Auslegung eher auf den Gedichtband *Sprachgitter* fokussiert ist, deutet sie den wesentlichsten Grund des Wandels zum Anorganischen in der Skizze der *AW*-Topographie an. Dazu passt der folgende Satz, der die Grundstimmung der *AW* nachzeichnet: „Ein Gelände des Todes und der Trauer ist dieser Text. Man könnte sagen, der Leser sei in eine Landschaft verbracht, wo Tod und Schatten herrschen - die Toten und ihr Gedächtnis“⁸⁰¹.

⁷⁹⁸ Handbuch, S. 59-60.

⁷⁹⁹ Aus dem Gedichtband *Sprachgitter*: GW I., S. 195.

⁸⁰⁰ Szondi 1978, S. 347.

⁸⁰¹ Ebd., S. 348.

b. Koordinatenkreuz

Wenn man die mit dem Gedichtbandtitel *Atemwende* einhergehende *Wende* als eine Inversion zwischen dem Himmel und der Erde⁸⁰² sieht, dann präsentiert sich das vertikale Ausmaß in der Räumlichkeit der *AW*. Die diesbezüglichen Ortschaften in dem *AW*-Textgelände werden u. a. von den geographischen und geologischen Fachtermini evoziert, die hier gehäuft auftreten.⁸⁰³ Dies lässt sich zudem als die Veranschaulichung der Tatsache begreifen, dass Celans Schreibkonzeption auch als eine Toposforschung betrachtet werden kann.⁸⁰⁴

Es stehen in der Tübinger *Meridian*-Ausgabe – und besonders in den Materialien zur *Atemwende* – zahlreiche Notizen, die jenen geometrischen Eigenschaften der Topos-Poetik zugehören und daher als Hinweis auf die *AW*-Räumlichkeit zu fassen sind, vor allem nachfolgende Passage: „Das Ins-Unendliche- Stehen des Gedichts: dadurch sein Gleichnis-Charakter [Gedicht] -> = Parabel = Definition - Geom. <etrie >—“⁸⁰⁵, wodurch sich eine abstrakte Reflexion bezüglich einer poetischen Konturierung entfaltet. Ferner sei die folgende Notiz, die auf Büchners Lenz rekurriert und ihn als Anlass für seine Geometrie nimmt, erwähnt: „Daß er nicht auf dem Kopfe ging -: diese Umstellung - (ironisch weiter). Das Vertikale, Steile [...] und Schroffe der Dichtung.“⁸⁰⁶

Laut Gellhaus‘ Angabe ist diese Örtlichkeit in den Landschaftsbildern von Celans Dichtung von einer horizontalen Schreibbewegung – die Schrift-Metapher der dichterischen Tätigkeit – und von einer vertikalen Spannung geformt worden:

Diese Schrift-Metapher, Metapher der dichterischen Tätigkeit, erfaßt die Existenz des Dichters ungesagt zugleich als Gespannt-Sein - zwischen welche Pole? Sie sind benannt als „daheim“ und „gehorsam“, als Erde („Maiskolben“, „Würmer“) und Himmel („Hagelkorn“, „Novembersternen“). Dieses Ausgerichtetsein zwischen dem geschichtlich Gegenwärtigen („brandigen“) und dem apokalyptisch Überzeitlichen („späten“) verleiht der „Sehne“ jene Spannung, die den Pfeil in Bewegung setzt. Es ist eine horizontale Bewegung zwischen Herkunft und Ziel, die „Richtung

⁸⁰² Angesichts des Überflusses der Verwendung von Himmel-Erde/Oben-Unten in der *AW* u. a. in den Gedichten: *Zwanzig für immer, Heiligkeitshunger, Über drei, Engholztage, In Prag, Halbzweifressener*.

⁸⁰³ Als Beispiel diene dazu das Gedicht *Wortaufschüttung*: „Oben/ der flutende Mob“, zur geologischen Terminologie siehe: Gedichte *Harnischstriemen* und *Weggebeizt* aus der *AW*.

⁸⁰⁴ Der Textgelände-Begriff ist aus Peter Szondis Forschungstext. Vgl. dazu: Bogumil 2002, S. 136. Außerdem hat Bernd Witte die Ubiquität der charakteristischen geographischen Überblendungen von Celan mit vielen von dessen Anführungen dargestellt. Vgl. dazu: „Die charakteristischen geographischen Überblendungen des vierten Teils sind die allegorischen Wegweiser dieser dichterischen Ubiquität: jenes „Normandie-Njemen-in Böhmen““ Witte 1987, S. 83.

⁸⁰⁵ TCA *Meridian*. F135,1, S. 122.

⁸⁰⁶ Ebd. 134, F87, 3. Ms, S. 90.

und Schicksal“ in sich vereint. Die horizontale Schreibbewegung wird somit als Freisetzung einer vertikalen Spannung begriffen, denn in der Geometrie von Pfeil und Sehne erscheinen ja erneut die Grundkoordinaten des Zyklus.⁸⁰⁷

Den Kreuzungspunkt zwischen dieser Topographie und der Juden-Vernichtung hat Gellhaus in der Auseinandersetzung mit dem Gedicht *Bei Hagelkorn* so angegeben:

Es läßt zugleich erkennen, daß jene oben genannte Verbindung von Heimat und Himmel nur im Modus der Sehnsucht existiert. Betrachtet man nämlich die Elemente der Verbindung von Himmel und Erde genau, so präsentiert sich der Charakter von deren gegenseitiger Ausrichtung: die irdische Aufwärtsbewegung des Maiskolbens, sein „Stehen“, ist im Kern von Fäulnis zersetzt, und die himmlische Abwärtsbewegung ist der vernichtende Schlag des Hagelkorns.⁸⁰⁸

Die Ironie ist in diesem historischen Hinblick nicht schwer zu erkennen, sodass die vertikale, anthropomorphe Topographie als eine (kritische) Nachahmung der mythischen Erzählungen und der Geschichten des *Alten Testaments* betrachtet werden kann und möglicherweise sich als ein Einspruch gegen Heideggers Lektüre über den Ort des Gedichts zu erkennen gibt. Dieser schließt seine Reflexionen über die Verbindung zwischen dem *Erörtern*- und dem *Orts*-Begriff dahingehend, dass der Ort in der Dichtung die Spitze des Speers sei: „In ihr läuft alles zusammen. Der Ort versammelt zu sich ins Höchste und Äußerste“⁸⁰⁹. Im Kontrast zu Celans Textlandschaften zeigt Heideggers Konzept vom Ort des Gedichts jedoch keine Räumlichkeit, kein Partizipieren an Richtungen oder Koordinaten; auch besitzt es keine Zeit oder Geschichtlichkeit. Dabei ist zu erwähnen, dass man die Ort-Konzeption in Celans poetologischer Reflexion in anderer Weise mit Heideggers Philosophie verbinden könnte, wie Lemke im Blick auf Celans Bezugnahmen auf die Lehre des Parmenides (bzw. den Weg des Seins) formuliert hat – dass nämlich *das verborgene Dasein* die Entsprechung zwischen der Räumlichkeit und der Geschichtlichkeit in Celans Poetik ausmacht.⁸¹⁰

Es ist angebracht, die Koordinaten und die vertikale Richtung der Geometrie der *AW* auch bei der Himmel-Erde Inversion von Büchners Lenz‘ – im Kontext der Meridian-Rede – zu suchen.

⁸⁰⁷ Zu *Pfeil* und *Sehne* siehe: Das Gedicht *Bei Hagelkorn*. Vgl. dazu: Gellhaus‘ Auslegung: „Die Vertikale ist semantisch nicht einstellig mit dem Wort ‚Sehne‘ bezeichnet. Es läßt zugleich erkennen, daß jene oben genannte Verbindung von Heimat und Himmel nur im Modus der Sehnsucht existiert.“ Gellhaus 1995, S. 347.

⁸⁰⁸ Gellhaus 1995, S. 347.

⁸⁰⁹ Heidegger, Martin: die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht. In: Ders.: Gesamtausgabe, Unterwegs zur Sprache (GA 12), hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1985, S. 31-78. Hier: S. 37f.

⁸¹⁰ Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 520.

Folgende Paar-Konzeptionen oder konzeptionelle Gegenständlichkeiten sind in der horizontalen Konturierung jener Koordinaten zu finden: *das Ich und das Du*, *das Kristallisierte* und *das Wegebeizte*, *Dauer* und *Vergänglichkeit*, *das Vergangene* und *die Zukunft*, *das Licht* und *das Dunkel/ Finsternis*, *das Verlorene* und *das Gegebene*, *das Fremde* und *das Eigene*, *Stehen* und *Schwimmen*. Dabei ist zu erwähnen, dass die *Wende* des Atems in dieser *AW*-Textlandschaft als Koordinatenkreuz anzusehen ist. Die erneute Einsetzung dieses semantischen Umfelds ist vor dem Hintergrund des nachshoatischen Raums erfolgt.

Im Rückblick auf die letzten Abschnitte ist zu sehen, dass diese Räumlichkeit der *AW* aus dem vorzeitlichen Mythos sowie aus dem strukturalistischen System des Traums hergeleitet ist. Diesbezüglich hat Stéphane Mosès in seinem Aufsatz *Das Festmahl der Götter* erwogen, dass die verschiedenen Gegensätze zwischen oben und unten, Licht und Finsternis usw. neu zusammengesetzt und von Celan in seiner Dichtung als neue Kombinationen der metonymischen Grundelemente eingearbeitet wurden. Dies trägt dazu bei, eine überwiegend metaphorische Färbung jenes Motivs der Trennung zwischen Göttern und Menschen zu generieren.⁸¹¹ Hierfür ist zudem Böschenstein-Schäfers Erörterung relevant; sie nimmt das Spannungsverhältnis zwischen Schlaf und Erwachen zum Ausgangspunkt, das zu dem Traum-Charakter von Celans Dichtung hinzutrete und – auf metaphorischer Ebene – eine vertikale Räumlichkeit aufweise, eine Richtung hin zur Unterwelt; diese Topographie weise wiederum auf die historische Dimension zurück: „Anstelle der Traumbilder thematisiert der Dichter die Versuche, durch Festhalten des Traums den Kontakt mit dem Unbewußten herzustellen. ‚Schacht‘, ‚Schlucht‘, ‚Steigrohr‘ sind Varianten der Vertikale, die besonders in den Bänden *Atemwende*, *Fadensonnen*, *Lichtzwang* den Weg der Traumelemente ins Bewußtsein bezeichnet.“⁸¹²

In Rahmen der *AW* lässt sich im Gedicht *Harnischsriemen*⁸¹³ erkennen, dass die meisten Wörter des Gedichts auf die Geologie/Geographie bezogen sind und daher auf Celans Geometrie hinweisen (Faltenachsen, Durchstich-Punkte, Gelände, beide Pole, Nordwahr, Südhell). Die vertikale Richtung, die eigentlich grundlegend für Celans Poetik ist und von Gellhaus als „Himmel – Heimat – Erde“⁸¹⁴ gefasst wurde, könnte prinzipiell als anthropomorpher Gestus der Dichtung interpretiert werden⁸¹⁵, der in dem *AW*-Gedichtband besonders ersichtlich ist. Als Beispiele können folgende rätselhafte Wort-Konstellationen dienen: *Sprachtürme*, *totzuschweigende Zeichen-Zone*, *Himmel*, *Erde*, *Gedächtnis*, *Blauspecht*, *Stadtwall*, *Komet*, *Stimmritze*, *Gedanken-*

⁸¹¹ Vgl. dazu: Mosès 1997, S. 191.

⁸¹² Böschenstein-Schäfer 1987, S. 227.

⁸¹³ Aus dem Gedichtband *Atemwende*. GW II, S. 28.

⁸¹⁴ Gellhaus 1995, S. 347.

⁸¹⁵ Denn ein Mensch kann auch diese vertikale Stellung haben.

fadens, Klage, Laut in dem Gedicht *Lichtenbergs Zwölf*, welches Wort nachfolgend von einer örtlichen „Fragestellung“ abhängig gemacht wird: „Damit - frag nicht, wo - wäre ich fast - sag nicht wo, wann, wieder“⁸¹⁶. Anke Bennholdt-Thomsens gibt in ihrer Ausführung an, dass der aufrechte, körperlich-irdische Gestus des Menschen auf den Gestus des *Auf-dem-Kopf-Gehens* von Büchners *Lenz* hindeutet und mit Celans Raum-Konzept verquickt ist.⁸¹⁷ Diese Himmel-Erde Inversion bezieht sich in Celans Konzeption wahrscheinlich auf den Holocaust. Denn der Himmel ist nach der Shoah, wie Gellhaus geschrieben hat, die Heimat für die Toten in den Augen eines Überlebenden.⁸¹⁸ Dies ist zudem in Hinsicht auf das Faktum zu beachten, dass die Juden der Konzentrationslager in senkrechter Form in den Himmel *aufgefahren* sind, wie im Gedicht *Todesfuge* gezeigt wird: „dann steigt ihr als Rauch in die Luft dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng“⁸¹⁹. – Oder mit Pajevićs Formulierung: „Die Zeit und der Ort des Gedichts stehen in der Luft. Sie bleiben gerade durch ihren absoluten Wirklichkeitsbezug ätherisch“⁸²⁰. Folgerichtig steht der Vertikal-Gestus – als ein Hindeuten auf jene *Wende* – mit der Katastrophe, dem Tod und dem Absurden im Zusammenhang.

Die historischen Bezüge – angesichts des Gedichts *Harnischstriemen* – werden durch die Verse „Durchstich- / punkte: dein Gelände“ verständlich, da sie nicht nur auf die historische geographische Veränderung, sondern auch auf das kollektive Vergessen verweisen und sich dadurch die Ausrichtung auf das Leere oder Schweigen erschließt, die mit den Wortschöpfungen „Nordwahr, Südhell“ eine konkrete und zugleich metaphorische räumliche Dimension erhält. Dies – sowie der Titel des Gedichts *In den Flüssen nördlich der Zukunft* – deutet darauf hin, dass die Örtlichkeit (der Norden) eher in einem transzendierenden Sinn räumlich zu verstehen und eigentlich eine Zeitmetapher ist. Die nicht-geschichtliche Zeitkonzeption erinnert an den Mythos und an Botschaften im *Alten Testament*, da sie gängigen Zeitverwendungen entgegenstehen und zugleich auf ein apokalyptisches Ende oder auf eine Überzeitlichkeit verweisen, woraus sich die Affinität zur Sprache des Mythos in Celans Werken herleitet.

⁸¹⁶ Aus dem Gedicht *Lichtenbergs Zwölf*. GW II, S. 91.

⁸¹⁷ In literarischem Bezug auf Büchners *Lenz*-Erzählung, woraus sich ein intertextueller Dialog in der *Meridian-Rede* ergibt. Vgl. Bennholdt-Thomsen 1991, S. 137. Die von Bollack angeführte semantische Auslegung zwischen dem Wort „stehen“ und dem „Mal“ – die beide häufig in der *AW* erscheinen – ergibt übrigens ein interessantes Resultat, das als Beleg zu dieser anthropomorphen Eigenschaft zu erkennen ist: „Der Zusammenhang legt den Sinn des Wortes ‚Mal‘ eindeutig fest: es steht, aufseiten der Menhire, Säulen, Stelen oder Statuen, für das Vertikale und -semantisch angereichert durch die Spiegelung im französischen ‚male‘ - für das Maskuline.“

⁸¹⁸ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 339.

⁸¹⁹ Aus Celans frühem Gedicht *Todesfuge*. GW I, S. 39.

⁸²⁰ Pajević 2000, S. 222. Zudem hat er über das Auskristallisieren der dialogischen Verbindung zwischen Ort und Zeit durch Auseinandersetzung mit dem Maikäferlied und dem Meridian-Begriff so ausgelegt. Vgl. dazu: ebd., S. 221.

c. Wahn und der Gestus des Wahns

Böschensteins Auslegung von Celans Traum-Schicht der Sprache – dass sie durch eine genuine „Verbindung individueller und kollektiver Erfahrung“⁸²¹ erzeugt wäre – kann auf die Wahn-Thematik appliziert werden; sie zeigt dann, dass die Wahn-Thematik⁸²² (mit der nahe am Wortfeld des Wahns stehenden Schlaf-Chiffre und den weiteren Begriffskomplexen von Entfremdung, Absurdität, Falschheit, Trauma, Wunde) in der gleichen Weise die Aufforderung impliziert, vermittels jener Verbindung des Individuellen mit dem Kollektiven für die jüngste historische Erfahrung zu zeugen. Dabei ist zu beachten, dass angesichts des nachsoahtischen Kontexts der Wahn und die Wirklichkeit in ein- und derselben Konstellation stehen, wie Gellhaus es gedeutet hat.⁸²³

Pennone hat in ihrer Untersuchung *Paul Celans Übersetzungspoetik* erwähnt, dass Böschenstein Celans Dichtung als *doppelte Bewegung* – Involution und Progression zugleich – interpretiert hat.⁸²⁴ Der *Wahn* ist infolgedessen in dem Spannungsfeld der Vor-Welt angeordnet; diesen Bezug hat Böschensteins im Rückgriff auf Büchners Drama *Woyzeck* so ausgelegt „daß Celan die Sprache der Involution, diejenige der Nähe zu den Toten, als heutige Dichtung nur noch im Kontext des Wahnsinns für möglich hält.“⁸²⁵ Die Involution ist laut Pennone als „ein ständiger Rückgang zu den Toten, zur Leere und zum Schweigen, die den Keim des Schmerzes bilden“⁸²⁶, zu verstehen.

Im Rekurs auf Celans Biografie ist wahrzunehmen, dass die Entstehungszeit der *AW* eine Phase der psychischen Instabilität Celans war.⁸²⁷ Celans Auseinandersetzung mit dem Wahn-Konzept wird demzufolge „mit seinem eigenen psychischen Zustand, der seit der Jahreswende 1962/1963 mehrere Aufenthalte in Kliniken bedingte, dokumentiert“⁸²⁸; dies steht in Zusammenhang mit Celans anderen biographischen Reminiszenzen. Sowohl im *Handbuch*⁸²⁹ als auch

⁸²¹ Böschenstein 1997, S.131.

⁸²² Vgl. dazu Emmerichs Untersuchung: „Wahnbrot, Wahn dock, Wahnfahrt, wahn feste, Wahngang, Wahngänger-Augen, Wahnsold, Wahnstiege, wahnwitzig-offen“. Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Hamburg 1999, S. 160.

⁸²³ Vgl. dazu: „Von einer Spaltung: Wirklichkeit - Wahn spricht - in einer Konstellation...“. Gellhaus 1995, S. 342.

⁸²⁴ Siehe: Pennone 2007. Anm.29, S. 84.

⁸²⁵ Böschenstein, Bernhard: Involution. In: Hans-Michael Speier (Hg.): Interpretationen. Gedichte von Paul Celan. Stuttgart 2002, S. 95-104, S. 101.

⁸²⁶ Pennone 2007, S. 308. Pennone hat dies dort bei der zeitlichen Rückwärtsbewegung im *Corona* gedeutet und schließt daran ihr Verständnis der Involution als ein poetologisches Konzept an.

⁸²⁷ Der Kernpunkt, der von Lemke aus der Zäsur-Frage als sprachliche Unterbrechung abgeleitet wird, ist in der *AW* am ehesten zu finden. Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 409.

⁸²⁸ Handbuch, S. 90.

⁸²⁹ Über die biographischen Reminiszenzen siehe: Ebd., S. 90ff.

in Felstiners Celan-Biografie finden sich Hinweise darauf, dass diese biografischen Anknüpfungspunkte nicht nur Celans Leiden an der Pogromhetze und der Gewalt des Antisemitismus nach dem Kriegsende⁸³⁰ umfassen, sondern auch die Vorwürfe des Formalismus und des Plagiats, womit die Goll-Affäre gemeint ist. Dies lässt sich im *Atemwende*-Gedichtband an der zunehmenden Intensivierung der Sinnbedeutung und der Grundstimmung des Wahns sowie an der Häufung der Wahn-Motive erkennen. Die Grundstimmung und auch der Sprachkosmos des *AW*-Gedichtbands werden von der Wahn-Perspektive dominiert, woraus in der Forschung der globale Sprachgestus der *AW* abgeleitet wurde. Gellhaus hat in seiner Habilitationsschrift *Enthusiasmus und Kalkül* referierende Wortkomposita gesammelt und dargelegt, dass die Thematisierung des Wahns für Celan phasenweise zentral ist; er schreibt:

daß „Wahn“ in verschiedenen Wortzusammensetzungen und im Zeitraum zwischen 1964 und 1967 mehrfach als Zyklus-Titel erwogen wurde: „Wahnspur“, „Wahn, Atem“ (BCA 7.2, S. 19f. und 32), „Wahndock“ und erneut „Wahnspur“ (BCA 7.2, S. 30). Zum selben Umkreis gehören im Band *Atemwende* etwa die „Irrennäpfe“ (90, 1) und das „Haus zum gedoppelten Wahn“ (77, 2), gehört aber im Zyklus Atemkristall auch das Gedicht Im Schlangenzug.⁸³¹

Die unterschiedlichen metaphorischen Komposita der *AW*, die auch mit der Schlaf- oder Traum-Chiffre zusammenhängen (z. B. „Weissgrau ausgeschachteten steilen Gefühls“, zudem „Flutender, groß-zelliger Schlafbau“ und „mit bewimperten Segeln“ oder „Lichtenbergs zwölf“), sind auf die *Wahn*-Thematik zurückzuführen. Dabei ist noch die Struktur der *AW*-Gedichte zu beachten, denn nicht nur deren semantische Aufladung, sondern auch deren syntaktische Strukturierung – u. a. der Imperativ-Modus⁸³² und die „negativen“ Anteile der Ausdrücke: Stottern, Abkürzung, Leerstellen, Unterbrechungen – haben zum performativen Sprachvollzug des Wahn-Aspekts beigetragen. Hinsichtlich der beiden Kernpunkte wird in einem Unterkapitel in Gellhaus' Untersuchung *Enthusiasmus und Kalkül* auf den Atemkristall-Zyklus in der *AW* eingegangen, der mit „Wahnspur“ betitelt ist.⁸³³

Das Unterkapitel von Gellhaus über den Atemkristall-Zyklus wird um den Wahn-Aspekt erweitert. Bevor man unter Heranziehung der von Celan entwickelten „Grenzziehung“ zwischen dem

⁸³⁰ Vgl. dazu: Felstiner und Fliessbach 1997, S.108. Vgl. dazu ebenfalls: Lyon 1989.

⁸³¹ Gellhaus 1995, S. 336.

⁸³² Bezüglich des Worts *Fadensonnen* hat Pöggeler sich mit Celans Imperativ im Gedicht auseinandergesetzt, der schließlich mit der jüdischen Tradition und Bubers Lehre zusammentrifft. Vgl. dazu: „Celans Imperativ ist jedoch einem bestimmten Text entnommen – dem fünften Vers des 45. Psalms“. Pöggeler, Otto: Symbol und Allegorie. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 345-360. Hier: S. 346.

⁸³³ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 333-351.

„Normalen“ und der Wahn-Krankheit unterscheidet, sollte der gesellschaftliche, machtpolitische Hintergrund begreiflich gemacht werden. Dieser lässt sich mit soziologischen Krankheitsmodellen (z. B. Schizophrenie in der Auslegung von Deleuze/Guattari, s.u.) in Zusammenhang bringen. Denn im Hinblick auf Celans Dichtung und Poetologie ist die erwähnte Wahnvorstellung nicht nur als ein falscher psychischer Zustand, sondern vor allem als ein Komplex des nicht beherrschten Seins jenseits der Fassungskraft der Vernunft eines Subjekts zu verstehen. Anders gesagt: Die *Falschheit*- und *Wahn*-Konzeption gewinnt bei Celan eine Dimension, in der die Grenze des individuellen Krankheitsanzeichens überschritten ist und diemit Hinblick auf die kollektive Erfahrung des Holocaust bestimmt werden muss: Auschwitz ist der Ort, an dem der antisemitische Wahn als kollektive Falschheit (nachträglich) erkannt worden ist, der die Fassungskraft eines empirischen Subjekts übersteigt und der das normative Rechtsverständnis und viele Konnekte – von Recht und Unrecht, von Sprache und Schweigen, Klarheit und Kryptischem, Bewusstem und Unbewusstem – verändert hat. Vor dem Hintergrund der Situations- und Bedingungsveränderung tritt Celans kritischer Wandel des Schreibgestus hervor: Die Gedichte sollten einen erratischen, *ad absurdum* geführten (Wahn-) Gestus beinhalten. Janz zufolge ist dann die Grundstimmung des Wahns und des Irreseins als poetologische Reflexion einer falschen Sprache der falschen Rasse zu begreifen.⁸³⁴ Der Wahn-Gestus ist dementsprechend unter dem Aspekt eines „Juden klein“⁸³⁵ in der nachshoahtischen Sphäre der verfehlten deutsch-jüdischen Symbiose und unter dem Rekurs auf Celans biographisches und psychisches Befinden zu verstehen.

Bezogen darauf, dass die Körper der Juden in den Lagern nach der Vergasung vernichtet wurden, hält der Wahn folglich zur Erinnerung an ihr Leben noch an: „körperlos Schemen“ an Stelle der Körper.⁸³⁶ In diesem Kontext geht Gellhaus auf diejenigen Figuren ein, die als Verkörperung des Wahns und des Absurden zu betrachten sind, nämlich auf den geistesgestörten Lenz und die geistesgestörte Lucile.⁸³⁷ Laut Gellhaus sind sie Figuren der Konterrevolution: „So müsste im Sinne Celans auch Luciles Verstoß gegen die normative Rhetorik der Revolution verstanden werden.“⁸³⁸ Und dies führt er als Beleg an: „Absurd wie das Gegenwort der Lucile in

⁸³⁴ Auf Celans „Judendeutsch“ als Reflektion hat Janz 2003 ausführlich hingewiesen.

⁸³⁵ Im Kontext von Celans Prosa *Gespräch im Gebirg*. GW III, S. 169-173.

⁸³⁶ Vgl. dazu: „So wie Narziss ist auch das Ich nach Lacan lediglich eine Spiegel - Reflexion, ein ‚körperlos Schemen‘ (Ovid). Der Blick in den Spiegel, der es aus der tödlichen Sackgasse ‚ursprünglicher Not‘ herausführt, droht, es ‚für immer‘ in die Verstrickungen des Imaginären einzufangen. (...) Der Wahn, dass er ein ‚körperlos Schemen‘ für Körper hält, wird den Untergang von Narziss besiegeln.“ Pavlova, Elena: *Körperbilder-BildKörper. Annäherungen an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses*. Saarbrücken 2012, S. 20. Im Folgenden zitiert als ‚Pavlova 2012‘.

⁸³⁷ Vgl. dazu: Gellhaus 1995, S. 322.

⁸³⁸ Ebd.

der Maschinerie der Revolution ist schon die Gegenwart eines einzelnen (judensternförmig hexagonalen) Atemkristalls in einer Eis-Welt.⁸³⁹ Janz' Auslegung ergänzt: „Das Absurde ist hier verstanden als Kritik an einer Vernunft, welche der Vernichtung von Menschen zustimmt.“⁸⁴⁰ Fischer hat im Rückblick auf diese Auslegung erklärt, dass Luciles bekanntes Gegenwort „Es lebe der König!“ als ein Einspruch gegen die Gewalt des revolutionären Terrors von Robespierre zu verstehen ist.⁸⁴¹ Überdies hat er bezüglich des Gedichts *Ich kenne dich* darauf verwiesen, dass Celans Wille, Zeugnis abzulegen, unter Berücksichtigung des mit der Wirklichkeit verflochtenen Wahns zu betrachten ist: „In ‚Ich kenne dich‘ [...] wird ein Wort gesucht, das den extremen Gegensatz von Wirklichkeit und Wahn auszuhalten vermag: wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?“⁸⁴²

Nach Deleuzes und Guattaris revolutionärer Schizo-Diagnose haben sich sowohl die Orientierung als auch der Sinnbezirk der Schizophrenie so verändert, dass sie heute in gewisser Hinsicht und Perspektive als ein positiver Einfluss auf den postmodernen Menschen, der ohnehin zu einem Schizophrenie-Symptom tendiere, betrachtet werden könne.⁸⁴³ Dazu haben Deleuze und Guattari u.a. in Bezugnahme auf Kafkas Tiergestalten die These vertreten, dass die Verwandlung in ein Tier für die postmoderne Subjektivität auf eine verhältnismäßig pragmatische Lösung verweise, weil das Subjekt in der tierischen Metamorphose den Aspekt der Entfremdung und der Unmenschlichkeit, die Teile der Wirklichkeit seien, für sich annehmen könne.⁸⁴⁴ Das – dem Menschen nützliche – Wahnsinnigsein oder Irre-Sein ergibt sich in dieser Hinsicht als strategische Methodik, die zudem in die Normalität des Menschen eindringe: „Es ist sehr schwierig, Wahn in einer allgemein gültigen, wissenschaftlich exakten Formulierung vom normalen Erleben und anderen psychopathologischen Phänomenen abzugrenzen.“⁸⁴⁵

Jedenfalls deuten diese Entmenschlichung sowie die anthropomorphe Tendenz der ‚Vertiefung‘ auf eine Abweichung hin, ein Heraustreten ins Fremde, um ‚den Draht der Marionetten‘ zu zerreißen, den Weg der Kunst zu gehen, bis sich die „allereigenste Enge“ in der Erscheinungsform der Dichtung darstellt. Nach jenem ‚Zerreißen‘ fungieren das Irresein, der Wahn

⁸³⁹ Ebd., S. 350.

⁸⁴⁰ Janz 1976, S. 121.

⁸⁴¹ Vgl. dazu: Fischer 2014, S. 24.

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Vgl. dazu: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: Einleitung: Rhizon. In: Ders.: Tausend plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. 6. Aufl. Berlin 2007, S. 11-43. Hier: S. 35ff.

⁸⁴⁴ Vgl. dazu: „Tier werden heißt genau, die Bewegung vollführen, die Fluchtlinie in ihrer ganzen Positivität trassieren, eine Schwelle überschreiten, vordringen zu einem Kontinuum aus Intensitäten, die nur noch für sich selber Geltung haben, eine Welt aus reinen Intensitäten finden, wo alle Formen sich auflösen, alle Bedeutungen, Signifikanten und Signifikate, um lediglich ungeformte Masse, deterritoralisierte Ströme, asignifikante Zeichen übrig zu lassen.“ Deleuze 1976, S. 20.

⁸⁴⁵ Tölle, Rainer: Psychiatrie, einschließlich Psychotherapie. Berlin-Heidelberg-New York 1971, S. 172.

und das Absurde nicht nur als Thematik, sondern auch als Strategie in literarischen Texten. Es bietet sich an, diesen von Deleuze/Guattari vertretenen Orientierungseffekt des *Wahns* auf den Wahn-Komplex in Celans Dichtung zu übertragen. Dann kann zusammenfassend gesagt werden, dass der *Wahn* hinsichtlich der *AW* ins Innerste der Sprache ein- und durchgedrungen ist. Dies entspricht dem gegenwärtigen kulturellen Umstand und Sachverhalt, dass der Wahn bereits im Inneren des Menschen existiert. Es lässt sich durch die Analyse der Wahn-Thematik und der Wahn-Metapher in der *Atemwende* zeigen, dass der Wahn-Komplex im Grunde den Perspektivwechsel Celans trägt und ausagiert; den Perspektivwechsel, der als autonomer Akt des Schreibens in den Schreib- und Erkenntnisprozess hineingedrungen ist. Jene Verinnerlichung und ‚Verdichtung‘ verwirklicht sich durch die Wende zum *Gestus* des Wahns, der es ermöglicht, die ‚Majestät des Absurden‘, die Entfremdung, die Falschheit, das nachshoahische Verschweigen und besonders das auf die Shoah bezogene „Genicht“ in die Erscheinungsform des Gedichts zu bringen.

VI. Fazit: Celan als Zeuge. Über den Sinn der Dichtung Celans

Die Sprache der Dichtung ist Agambens Theorie zufolge eine pure „Geste“⁸⁴⁶. Adornos Aussage „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“ legt nahe, dass Dichtung grundsätzlich nicht imstande sei, sich kritisch mit der Problematik auseinanderzusetzen, die das grausamste Ereignis der Moderne jener Geschichte darstellt, deren Ursprung im Beginn der europäischen Kultivierung liegt. Allerdings hat Celans Dichtung, die der Frage implizit nachgeht, sich als ein „Gegenwort“⁸⁴⁷ (eine Antwort) an sie angeschlossen. Celans Wille, als Dichter für das ungeheuerlichste Kapitel in der Geschichte der Menschheit Zeugnis abzugeben, rührt vor allem aus seiner jüdischen Abstammung und seiner Erfahrung, dass er als Einzelner die weitreichende Zäsur der Shoah überlebt hat. Dieser Wille zum Zeugnis bietet sich als Ausgangspunkt an, um den wesentlichen Sinn von Celans Schreiben zu begreifen. Die von Coetzee dargelegte Bedeutung Celans als Dichter ist gleichermaßen unter diesem Aspekt nachzuvollziehen: „Celan is the towering European poet of the middle decades of the twentieth century, one who, rather than transcending his times — he had no wish to transcend them — acted as a lightning rod for their most terrible discharges“⁸⁴⁸. Die Betrachtungen Coetzees anlässlich der Celan-Übersetzung durch Pierre Joris markieren ebenfalls den Ausgangspunkt:

Celan's German is an eerie, nearly ghostly language; it is both mother-tongue, and thus firmly anchored in the realm of the dead, and a language the poet has to make up, to re-create, to re-invent, to bring back to life [...] Radically dispossessed of any other reality he set about to create his own language—a language as absolutely exiled as he himself⁸⁴⁹.

Dadurch, dass die Shoah auch für die moderne Literatur eine Zäsur darstellt, ergab sich die Kernfrage der vorliegenden Studie: Welchen Sprachgestus hat Celan angenommen, um durch seine Dichtung ein Zeugnis für dieses grausamste Ereignis der Menschengeschichte ablegen zu können? Eine Untersuchung dieses Gestus ist nach wie vor ebenso aktuell wie relevant, da dieser insofern richtungsweisend für unsere Gegenwart ist, als dass sich auch heute noch die Frage

⁸⁴⁶ Laut Agamben ist das Grundlegende der Geste in den darstellenden Künsten und der Literatur wahrscheinlich dasselbe. So meint er, dass das Kino die Bilder „in die Heimat der Geste“ zurückführt, weil man bei einem Bild „eigentlich“ nicht das Bild, sondern dessen Geste wahrnehmen sollte. Siehe: Agamben 2001 S. 52–53. Vgl. dazu Celans Konzept, Dichtung als eine endgültige „Erscheinungsform“ der Sprache zu definieren, so in seiner Bremer Rede. Vgl. dazu: Celan–Jahrbuch 9. 2003, S. 232.

⁸⁴⁷ Zum Begriff siehe *Meridian*.

⁸⁴⁸ Coetzee, J. M.: In the Midst of Losses. Rezension zu Paul Celan. In: *The New York Review of Books*, 48:11 (2001), S. 4–8. Hier: S. 8. Im Folgenden zitiert als ‚Coetzee 2001b‘.

⁸⁴⁹ Coetzee 2001b, S. 8.

stellt, wie Dichter nach der Zäsur Auschwitz weiterhin schreiben können.

Die Gestalt der Sprache in Celans Dichtung, die ich in dieser Arbeit darzustellen beabsichtigte, hat ihre Herkunft in der modernen europäischen Literatur. In dieser von Baudelaire eröffneten Tradition lässt sich eine immer stärker werdende und von wachsender Reflexion begleitete Tendenz dahingehend feststellen, dass sich das Sprechen vom Gesagten distanziert bzw. entfremdet. Der wesentliche Charakter der modernen Dichtung besteht darin, dass sich die Beziehung zwischen der alltäglichen Realität und dem Poetisieren der Dichter verändert hat, sodass „es heute gang und gäbe ist, der Dichtung ihre ‚Dunkelheit‘ vorzuwerfen“⁸⁵⁰. Celan steht in dieser Tradition der „Dunkelheit“. In seiner eigenen historischen Situation hatte Celan aber die besondere Spannung zu erleiden, sich vom drängenden Gesagten, das in der Tiefe seiner persönlichen Erfahrung verwurzelt war, zu distanzieren. Damit bleibt er auch innerhalb der „von der Sprache gezogenen Grenzen“ der „von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk“⁸⁵¹. Im Gedicht für Bertolt Brecht hat er es so formuliert: „Was sind das für Zeiten, / wo ein Gespräch / beinah ein Verbrechen ist, / weil es soviel Gesagtes / mit einschließt?“. Dies (speziell die Kritik an der Wendung „Gespräch über [irgendetwas]“) deutet bereits auf den wesentlichen Gehalt des Gestuswandels hin.

Man sollte auf diesen Wandel unter Berücksichtigung des historischen Umstands eingehen. Betrachtet man den Entstehungszeitraum des in dieser Arbeit in erster Linie untersuchten *AW*-Gedichtbands, nämlich 1963–1965, so lässt sich als historischer Hintergrund ausmachen, dass zu dieser Zeit bereits viele Diskussionen über die jüngste deutsche Geschichte geführt worden sind. Wohl hatten in der unmittelbaren Nachkriegszeit andere Dinge im Vordergrund gestanden, nicht zuletzt hatte die eigene ‚Bedürftigkeit‘ seinerzeit das Bewusstsein dominiert und den Blick auf das jüngst Vergangene verstellt: Nach dem Krieg war die allerwichtigste Aufgabe der Wiederaufbau gewesen, sowohl in wirtschaftlicher als auch in psychologischer Hinsicht, wie Joachim Seng dargelegt hat: „Man blickte nach vorne, oder aber weit zurück, auf glücklichere Tage. Zum Beispiel auf Goethes 200. Geburtstag, den es [...] zu feiern galt“⁸⁵².

Doch Mitte der 60er-Jahre gelangten die Judenvernichtung sowie die sonstigen Gräueltaten des

⁸⁵⁰ Meridian, GW III, S. 195.

⁸⁵¹ Siehe: „Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.“ Meridian, GW III, S. 197.

⁸⁵² Seng, Joachim: Ab- und Wiesengründe. Celan, Adorno und ein versäumtes Gespräch im Gebirg. In: Frankfurter Rundschau vom 25.11. 2000, S. 1.

Nationalsozialismus mehr und mehr in das Bewusstsein der Öffentlichkeit, entsprechende Diskussionen wurden zunehmend geführt, in den Massenmedien ebenso wie in der wissenschaftlichen Literatur, von intellektuellen und politischen Kreisen ebenso wie von solchen der Kirchen. Solche Diskussionen mündeten einerseits in die Forderung, dass die Mörder bestraft werden sollten, andererseits in die, dass diese Grausamkeit der Ereignisse sowie die Zeit des Nationalsozialismus an sich in der europäischen Geschichte weiterhin erinnert werden müsste. Freilich neigte die Gesellschaft dieser Zeit häufig (nicht viel anders als heute) zu der Meinung, dass dieses ungeheuerliche Ereignis ein menschlicher Sonderfall, eine absolute Ausnahme sei.

Derlei Meinungen – und gleichermaßen der ihnen zugehörige Meinungs-austausch – sind mittlerweile zu Klischees verkommen, sodass solche Diskussionen und ihre Ergebnisse zur Ansammlung von Leerphrasen missraten sind.

Agamben hat Adornos Diktum erneut interpretiert. Diesmal ist der Satz nicht als Verweis auf die beschränkten Möglichkeiten des Gedichtes, sondern als eine Darstellung des existenziellen Zustands in der modernen Gesellschaft interpretiert worden, die in Auschwitz einerseits ihre Bruchstelle, andererseits auch ihre Metapher hat: Das menschenverachtende Ereignis der Shoah warf existenzielle Grundfragen nach der Ethik und der Politik, nach dem Leben und der Weltanschauung auf, die sich fortan auch in der Dichtung stellten. Darauf verweist auch Wögerbauer:

Das historische Ereignis begründet eine sprach- und dichtungskritische Grundhaltung und damit eine sprachliche Trennung, die nicht aus einem elitären Rückzug auf eine nur für erwählte und eingeweihte Leser bestimmte Position abgeleitet ist. *Jenseits* der Menschen werden die Lieder *mit* den Menschen gesungen: zu Ehren einer wegen ihres Menschseins getöteten Menschheit, gegen die Unmenschlichkeit und auf Seiten der Verfolgten.⁸⁵³

Demzufolge ist es offensichtlich, dass ein auf die Shoah folgender Neuanfang der Dichtung nicht in einer bloßen Weiterführung der europäischen Literaturtradition liegen kann. Celans Ablehnung solcher Unterfänge lässt sich in erster Linie in seinem Sprachgestus nachvollziehen. Ähnliches kann man auch in der – wiewohl andersartigen – Verwendung des Shoah-Motivs durch die jüdische Lyrikerin Nelly Sachs, die gleich Celan die Shoah erlitten hat, feststellen. Celans dichterischer Ansatz hängt unmittelbar mit jenem Gestuswandel zusammen. Erst in diesem stellen sich Schreibmotiv und Sprechhaltung ein, die den Dichter befähigen, darüber hinauszugehen, nur die Erfahrung der Lager aufzuschreiben, also – wie etwa Levi – bloß über die

⁸⁵³ Wögerbauer 2002, S. 124.

Shoah zu schreiben und so „der Geschichte hinterherzuhinken“⁸⁵⁴. Ausgehend von Celans Dichtung legt Szondi jene poetologische Eigenschaft dar:

Der Text als solcher weigert sich, weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zugedacht wird. Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich. Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.⁸⁵⁵

Dabei ist impliziert, dass diesem ein neues Paradigma⁸⁵⁶, ein neuer Schreibgestus zugrunde liegt, um so den Text „selbst als Realität [zu] entwerfen“ und nicht der Realität/dem Geschehen zu dienen. Dies spiegelt sich gleichfalls im Bereich der Poetik bzw. des Unterschieds zwischen Dichtung und anderer Literatur wider: „Verhielte es sich so, könnte sich die Literaturwissenschaft damit begnügen herauszufinden, welche Tatsachen der jeweiligen poetischen Metapher zugrunde gelegen haben. Aber es geht nicht um Tatsachen, die Sätze im Gedicht dürfen nicht mit Aussagesätzen verwechselt werden“⁸⁵⁷. Hierauf referiert die Frage nach dem Verhältnis zwischen Dichtung und Sprache. Es ist die Eigenschaft von Celans Poetik, dass sein Dichten Nachforschung ist, ein Akt, in dem sich die Grenze der Sprache weitet.

Aus den in der vorliegenden Arbeit behandelten Gedichten entfaltet sich ein Panorama von Celans Dichtung und mithin des Celanschen Gestuswandels. Besonders aus dem *AW*-Gedichtband war eine Übersicht dieses Gestuswandels der Celanschen Sprache zu abstrahieren, indem ein besonderes Augenmerk auf die Entwicklung während des Entstehungszeitraums der *AW* gelegt wurde. Sowohl chronologisch als auch hinsichtlich der Ausdrucksweise befindet sich die *AW* in der Zentralposition von Celans Mittel- und Spätwerk. Sie ist überdies relativ zentral im kontinuierlichen Prozess des Gestuswandels, vorausgesetzt man unterstellt eine solche Kon-

⁸⁵⁴ Die hat Joseph Brodsky in seiner Nobelpreis-Rede kritisiert. Vgl. dazu: „Ohne Zweifel werden sich Stimmen melden, die bitterlich beklagen, daß sie ihre Epoche falsch verstand, daß sie hinter dem Zug der Geschichte, der in die Zukunft saust, hinterherhinkte. Nun, wie fast jeder Russe ihrer Generation erfuhr sie nur zu gut, daß dieser Zug, der in die Zukunft saust, am nächsten Konzentrationslager oder in der Gaskammer hält.“ Auszug von Nobelpreisträger Joseph Brodskys Nobelpreisrede und Hamms Kommentar dazu. Siehe: Hamm, Peter: Rettung der Welt durch Poesie. Peter Hamm über den Nobelpreisträger Joseph Brodsky 1987 und seinen Essayband „Flucht aus Byzanz“. Der Spiegel, 13/1989. 27.03.1989. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13495711.html>. Eingesehen: 30.11.2016.

⁸⁵⁵ Szondi 1972, S. 52.

⁸⁵⁶ Auch Niklas Luhmann verwendet das Konzept des Paradigmenwechsels, das auf Thomas Samuel Kuhn zurückverweist. Siehe: Luhmann 1987, S. 15ff.

⁸⁵⁷ Gellhaus 1995, S. 301.

tinuität. In der *AW* zeigt sich die Shoah-generierte Entwicklung von Celans Schreiben am deutlichsten, so könnte sie als ein „Sprung“⁸⁵⁸ im Prozess der fortlaufenden Wandlung seiner Ausdrucksweise betrachtet werden.

Der Unterschied zwischen der Schreibweise des *AW*-Gedichtbands und jenem Celanschen Frühwerk ist beachtlich, andererseits sind die Grundzüge der Konzepte des Spätwerks im *AW*-Gedichtband schon ohne Weiteres zu erkennen.⁸⁵⁹ Die *AW*-Gedichte deuten den kommenden Wandel insbesondere durch die „Dunkelheit“ und das Schweigen an, die sich beide gegen ein anschauliches Textverständnis verwahren, zudem durch die vermehrte Verwendung von Neologismen und ungewöhnlichem Wortgebrauch, des im Stakkato stammelnden Metrums und durch die reduzierte lyrische Struktur, in der sich metaphorisch komplexere Formationen überlagern.

Der Grund dafür, dass der *AW*-Gedichtband zum Ausgangspunkt dieser Untersuchung genommen wurde, lässt sich desgleichen anhand des *Zäsur*-Begriffs begreiflich machen. Dass der *AW*-Gedichtband eine eigene, deutliche *Zäsur* aufzeigt, legt Gellhaus dar, wobei er das Wort „*Zäsur*“ auf eine höhere Ebene bringt. Dies beruht darauf, dass die traditionelle Vorstellung von Sprache als einem Medium, dessen Bedeutungsebene feststeht und dessen Objekte eindeutig bezeichnet werden, durch die „*Zäsur* des Ausdrucksweisenwechsels“ überwunden wird. Zudem wird die Verknüpfung von *Zäsur* und *Schweigen* oder *Zerbrechen* bei Gellhaus dargestellt.⁸⁶⁰ Daher komme es, dass die Dichtung für Celan „die im Zwischenraum des Bezeichneten und Beschriebenen wahrnehmbare Präsenz des Wahrnehmenden, die als solche ungesagt bleiben muss“⁸⁶¹, sei. In der Folge plädiert Gellhaus dafür, dass nach der Shoah die Sprache „angereichert“ werden musste – unter anderem durch Sprachlosigkeit, Verstummen, Dunkelheit und das *Ungesagte*, durch Elemente, die die alte Ausdrucksweise (in der das traditionell eindimensionale Verhältnis von Wort und Ding im Sinne der Relation von Zeichen und Bezeichnetem, die Sprechweise, über irgendein Objekt zu reden, noch greift) nicht enthalten hatte.⁸⁶² Aus dieser

⁸⁵⁸ Es ist Celans eigener Ausdruck zur Dichtung. Vgl.: „Sprung — als eintritt ins Gedicht [...] Sprung (O[skar] Becker) / Spra schöpf. Sprung des Dichters, schöpf. Sprung des Lesers (Du) — Voraussetzung (nicht Gewähr!) ist das Einanderzugewendetsein“ TCA Meridian, Ms. 428, 429. Die sprunghafte Dynamik der Dichtung lässt sich an der Abgrunderfahrung des Wahnsinns wie beim Büchnerschen Lenz oder Lucile oder dem entgeisterten Dichter Hölderlin begreifen, da beide den Sprung ins Absurde wagen.

⁸⁵⁹ Es „lässt sich die Tendenz zur noch größeren Verknappung, zur kondensierenden Konzentration und Autoreflexion ausmachen, die charakteristisch ist für den sprachlich-poetischen Duktus von C.s Spätwerk, welches durch Atemwende eingeläutet wird.“ Handbuch, S. 91.

⁸⁶⁰ Vgl. dazu.: „Betrachtet man genauer, wo für Celan im Meridian Dichtung geschieht, so kommt man zum Schluß, daß sie vor allem dort begegnet, wo in der Sprache, die immer auch Mimesis und damit Texvn ist, jene *Zäsur* der ‚Atemwende‘, also eines Verstummens oder Schweigens, eintritt.“ Gellhaus 1995, S. 333.

⁸⁶¹ Ebd.

⁸⁶² Vgl. dazu: ebd., S. 335.

Perspektive ergibt sich zudem, dass Celan als der Dichter der Zäsur zu betrachten ist.⁸⁶³

Betrachtet man das *AW*-Titelwort „Atemwende“ samt der eingeführten Wörter „Zäsur“ und „Sprung“ im Kontext nämlicher *AW*, so bemerkt man, dass zwischen diesen Wörtern insofern eine Übereinstimmung besteht, als dass alle drei Wörter – im Abstrakten erfasst durch die Überwindung des traditionellen Verhältnisses zwischen Wort und Ding, im Konkreten erfasst unter anderem in der Betonung des Verstummens und Zerbrechens – die bedeutenden Eigenschaften der nach-shoahtischen Sprache zum Vorschein bringen.⁸⁶⁴

Der wesentliche Sinn von Celans Dichtung ist, dass sie exemplarisch Auschwitz – und mithin die nach-shoahtische Zäsur – in die Weltliteratur gebracht hat. Der italienische Dichter Zanzotto legt dar, dass Celan inmitten der Asche des Holocaust Dichtung geschrieben hat:

He represents the realization of something that seemed impossible: not only to write poetry after Auschwitz but to write “within” those ashes, to arrive at another poetry by bending that absolute annihilation while remaining in a certain way inside it. Celan crosses these entombed spaces with a force, a softness and a harshness one unhesitatingly calls incomparable. In his progress through the obstacles of the impossible, he engenders a dazzling crop of discoveries that have been decisive for the poetry of the second part of the twentieth century, and not only in Europe, at the same time as they are exclusive, impenetrable, stellarly unapproachable and inimitable.⁸⁶⁵

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Celans Sprache hat ihre eigene Gestalt im Wandel gewonnen, Celan selbst ist zu einem der wichtigsten Autoren des 20. Jahrhundert geworden. Sein Gestus ist für unsere Gegenwart immer noch bedeutsam, denn auch wir, als eine Generation in der Nachfolge, können davon lernen, welcher Sprachgestus anzunehmen ist, um in heutiger Zeit dichten zu können.

⁸⁶³ Der Begriff Zäsur wird von Lemke von Hölderlin übernommen. Sie hat in ihrem Buch auch darauf hingewiesen, dass sich das sprachliche Element der Zäsur in Celans Konzeption der Atemwende findet. Vgl. dazu: Lemke 2002, S. 31f.

⁸⁶⁴ Es wäre unangemessen, das Wort „Atemwende“ bloß als ein Titel-Wort eines Gedichtbands zu verstehen. Das Wort steht zentral im Zusammenhang der *AW*-Konstellation, die sich aus allen anderen zentralen Ausdrücken in Celans Repertoire bildet.

⁸⁶⁵ Andrea Zanzotto: For Paul Celan. In: Paul Celan. Selections von Paul Celan, hg. Pierre Joris, Los Angeles 2005, S. 209.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

KG.

Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 2003.

GW.

Celan, Paul: Gesammelte Werke in sieben Bänden, hg. von Beda Allemann, Rolf Bücher et al. Bd. 1-7. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 2000.

TCA Meridian

Celan, Paul: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Tübinger Ausgabe, hg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmall. Frankfurt a. M. 1999.

Celan, Paul: Das Frühwerk, hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 1989.

Mikrolithen

Celan, Paul: „Mikrolithen sinds, Steinchen“. Die Prosa aus dem Nachlaß, hg. von Bertrand Badiou und Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 2005.

Celan, Paul: Poems. Übers. von Michael Hamburger. New York Persea 1980.

Celan, Paul: Die Dichtung Ossip Mandelstams. In: Ossip Mandelstam. Im Luftgrab. Ein Le-sebuch, hg. von Ralph Dutli. Zürich 1988, S. 69-81.

Sekundärliteratur

Celan und Allemann 1979

Allemann, Beda: Nachwort. In: Paul Celan: Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Frankfurt a. M. 1979, S. 151-163.

Allemann 1987

Allemann, Beda: Paul Celans Sprachgebrauch. In: Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium, hg. von Amy D. Colin. Berlin 1987, S. 3-15.

Allemann, Beda: Die Metapher und das metaphorische Wesen der Sprache, in: Weltgespräch. Welterfahrung in der Sprache. Wien/Freiburg 1968, S. 38-40.

Axmann, Elisabeth: Fünf Dichter aus der Bukowina: Alfred Margul Sperber (1898-1967), Rose Ausländer (1901-1988), Moses Rosenkranz (1904-2003), Alfred Kittner (1906-1991), Paul Celan (1920-1970), Rimbaud 2007.

Baumann, Gerhart: „...durchgründet vom Nichts...“ In: Etudes germaniques 25 (1970), S. 277-290.

Bennholdt-Thomsen 1991

Bennholdt-Thomsen, Anke: Das poetologische Raum-Konzept bei Rilke und Celan. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991), S. 117-149.

Benjamin 1977

Benjamin, Walter: Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Ders. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II/2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, S. 409-438.

Bevilacqua, Giuseppe: Schliere. In: Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“, hg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg 1997, S. 172-186.

Birus 1991

Birus, Hendrik: Celan — wörtlich. In: Paul Celan, „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 125 – 166.

Böhler, Arno; Herzog, Christian; Pechriggl, Alice: Vorwort. In: Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes, hg. von Arno Böhler, Christian Herzog, Alice Pechriggl. Bielefeld 2013, S. 9-20.

Böschenstein 1991

Böschenstein, Bernhard: Wenn Du im Bett / aus verschollenem Fahmentuch liegst. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr, Würzburg 1991, S. 85–94.

Böschenstein, Bernhard: Die notwendige Unauflöslichkeit. Reflexionen über die Dunkelheit in der deutschen und französischen Dichtung (von Hölderlin bis Celan). In: Zeitwende 46. Nr. 6, 1975.

Böschenstein, Bernhard: Celan und Mandelstamm. Beobachtungen zu ihrem Verhältnis. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 155-168.

Böschenstein, Bernhard: Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle. In: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, hg. von Jürgen Lehmann Heidelberg 1997, S. 241- 245.

Böschenstein, Bernhard: Involution. In: Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, hg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart 2002, S. 95-104.

Böschenstein-Schäfer 1987

Böschenstein-Schäfer, Renate: Traum und Sprache in der Dichtung Paul Celans. In: Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium, hg. von Amy D. Colin. Berlin 1987. S. 223–236.

Böschenstein 1997

Böschenstein, Renate: Der Traum als Medium der Erkenntnis des Faschismus. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan: vierzehn Beiträge, hg. von Bernhard Böschenstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 1997, S. 131-148.

Bogumil 2002

Bogumil, Sieghild: Interpretation. Paul Celan: Weggebeizt. In: Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, hg. von Hans-Michael Speier. Stuttgart 2002, S. 133-147.

Bollack 1991

Bollack, Jean: Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 319–343.

Bollack 2000

Bollack, Jean: Poetik der Fremdheit. Wien 2000.

Bollack 2006

Bollack, Jean: Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur. Göttingen 2006.

Bollack 1998

Bollack, Jean: ‚Eden‘ nach Szondi. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 81-105.

Buck 1993

Buck, Theo: Vom Pathos zu Wortresten. Ein gestischer Paradigmawechsel im Werk Paul Celans. In: Mit entsichertem Herzhirn. Celan-Studien Bd. 5. Aachen 1993.

Buck, Theo: Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien Bd. 1. Aachen 1993.

Buck, Theo: Todesfuge. In: Gedichte von Paul Celan, hg. von Hans-Michael Speier, Stuttgart 2002, S. 9–27.

Buck 2004

Buck, Theo: Beispiele poetologischer Konfession in der „Niemandrose“. In: Ders.: „Auf Atemwegen“. Interpretationen zur poetischen Konzeption Celans. Celan-Studien Bd. 7, Aachen 2004, S. 11-58.

Burger 1974

Burger, Hermann: Paul Celan: Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich 1974.

Coetzee 2001

Coetzee, J. M: Paul Celan and his translators (2001). In: Ders.: Inner Workings: Literary Essays 2000-2005. New York 2007, S. 114-131.

Coetzee 2001b

Coetzee, J. M: In the Midst of Losses. Rezension zu Paul Celan. In: The New York Review of Books, 48:11 (2001), S. 4-8.

Derrida 2002

Jacques Derrida: Schibboleth. Für Paul Celan, hg. von Peter Engelmann. Wien 2002.

Djoufack 2010

Djoufack, Patrice: Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung: zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan. Göttingen 2010.

Dupke Hodnett, Edda: Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan. New York 1991.

Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Hamburg 1999.

Enderlin, Renate: Dichtung nach Auschwitz. Sprich auch du von Paul Celan. München 2007.

Encarnação 2007

Encarnação, Gilda: „Fremde Nähe“. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg 2007.

Federmair, Leo: Messer meines Schweigens. Zum Verhältnis von Kommentar und Interpretation bei Paul Celan. In: Literatur und Kritik. 2003, S. 381-382.

Felstiner und Fliessbach 1997

Felstiner, John und Fliessbach, Holger: Paul Celan. Eine Biographie. München 1997.

Fisch, Michael: Erfahrenes Sprechen und sprechende Erfahrung. Über die historisch-kritische

Edition der Werke von Paul Celan unter besonderer Berücksichtigung des Bandes Atemwende. In: Epilog 2000, hg. von Bernhard Albers. Aachen 2000. S. 17–39.

Fischer 2014

Fischer, Markus: Celan-Lektüren. Reden, Gedichte und Übersetzungen Paul Celans im poetologischen und literarhistorischen Kontext. Berlin 2014.

Fischer, Miriam: Tanz als rein(st)e Geste. In: Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst, hg. von Ulrich Richtmeyer, Fabian Goppelsröder und Toni Hildebrandt. Bielefeld 2014.

Figal, Günter: Gibt es hermetische Gedichte? In: Celan, Paul: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr und Roland Reuß. Würzburg 1991, S. 301–310.

Firges, Jean: „Den Acheron durchquerte ich“. Eine Einführung in die Lyrik Paul Celans: Vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie. Stauffenburg 1998.

Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Düsseldorf 1993.

Fußl 2008

Fußl, Irene: Geschenke an Aufmerksame. Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans. Tübingen 2008.

Gadamer, Hans-Georg: Im Schatten des Nihilismus und Phänomenologischer und semantischer Zugang zu Celan (1991). In: Hans-Georg Gadamer: Gesammelte Werke. Bd. 9. Ästhetik und Poetik II Hermeneutik im Vollzug. Tübingen 1999, S. 461–469.

Gehle, Holger: „Komm auf den Händen zu uns.“ Textgenese und Textverstehen. In: „Qualitativer Wechsel“: Textgenese bei Paul Celan, hg. von Axel Gellhaus und Karin Herrmann. Würzburg 2010, S. 91–114.

Axel Gellhaus; Peter Goßens; Barbara Wiedemann u. a. (Hg.): „Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer: Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich. Marbach am Neckar: Deutsches Literaturarchiv. Frankfurt a. M. 1997.

Gellhaus 1993

Gellhaus, Axel: Marginalien. Paul Celan als Leser. In: „Der glühende Leertext“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, hg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler. München 1993, S. 41-66.

Gellhaus 1995

Gellhaus, Axel: Enthusiasmos und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung. München 1995.

Gellhaus 1995b

Gellhaus, Axel: Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 6 (1995). S. 51-91.

Gellhaus 1996

Gellhaus, Axel: Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit bei Paul Celan. In: Lesarten, hg. von Axel Gellhaus und Andreas Lohr. Weimar/Wien 1996, S. 177–196.

Gellhaus, Axel: Paul Celan „Tübingen, Jänner“: Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Spuren 24; eine Veröffentlichung der Arbeitsstelle für Literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg. Marbach am Neckar 1993.

Gellhaus, Axel: Kognitive Aspekte der Literatur. In: Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet, hg. von Karin Herrmann. Kassel 2011, S.77-86.

Gellhaus 2003

Gellhaus, Axel: Höllensterne. Anmerkungen zum Gedicht ‚Zu beiden Händen‘ aus Paul Celans Gedichtband ‚Die Niemandrose‘. In: Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), S. 127-142.

Gellhaus und Herrmann 2010

Gellhaus, Axel: Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse bei Celan. In: „Qualitativer Wechsel“: Textgenese bei Paul Celan, hg. von Axel Gellhaus und Karin Herrmann. Würzburg 2010, S. 11–68.

Gellhaus 2010

Gellhaus, Axel: „sovenha vos a temps di ma dolor“ Anmerkungen zu Paul Celans Gedichtband *Die Niemandsrose* und seinen Frühstadien. In: *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*, hg. von Dieter Burdorf. Berlin/New York 2010, S. 193–202.

Gellhaus, Axel: Kognitive Aspekte der Literatur. In: *Neuroästhetik. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Forschungsgebiet: Beiträge des Impuls-Workshops am 15. und 16. Januar 2010 in Aachen*, hg. von Karin Herrmann. Aachen 2011.

Hetzel 2006

Hetzel, Andreas: „Jenseits von Stimme und Schrift. Anmerkungen zu einer Rhetorik der Geste“. in: *GrenzGänge – BorderCrossings. Kulturtheoretische Perspektiven, Diskursive Produktionen Text, Kultur, Gesellschaft. Discursive productions text, culture, society*, Bd. 8, hg. von Gerd Seebald, Michael Popp und Jan Weygand. Münster 2006. S. 72-91.

Hirano, Yoshihiko: Huchel und Berlin. Nomina incognita in Celans Gedicht ‚Ein Blatt‘. In: *Celan-Jahrbuch* 9 (2003-2005), S. 221-232.

Hodnett, Edda Dupke: *Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan*. New York 1991.

Hünnecke 2001

Hünnecke, Evelyn: Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans. In: *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/02), S. 131-152.

Ingold, Felix Philipp: Das Ende aller Gattungen. Russland entdeckt Paul Celan. In: *Neue Zürcher Zeitung*. 10. Feb. 1999.

Ivanovic, Christine: *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Tübingen 1985.

Ivanovic, Christine: Celan und kein Ende? Möglichkeiten und Grenzen des „Umgangs“ mit Person und Werk, <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft16/ivanovic.html>. Eingesehen: 01.11.2016.

Jamme 1993

Jamme, Christoph: Paul Celan: Sprache – Wort – Schweigen. In: Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, hg. von Otto Pöggeler und Christoph Jamme, München 1993.

Janz 1976

Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a. M. 1976.

Janz 2003

Janz, Marlies: „Judendeutsch“. Paul Celans ‚Gespräch im Gebirg‘ im Kontext der Atemwende. In: Celan-Jahrbuch 9 (2003-05), S. 75–102.

Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens: Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen 2003.

Kann-Coomann, Dagmar: Undine verläßt den Meridian. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan, vierzehn Beiträge, hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 1997, S. 250 - S. 259.

Lauterwein 2007

Lauterwein, Andréa: Anselm Kiefer/Paul Celan. Myth, mourning and memory, London 2007.

Lehmann 1991

Lehmann, Jürgen: Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandelstam und Celan. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 187–199.

Lehmann, Jürgen: „Gegenwort“ und „Daseinsentwurf“. Paul Celans *Die Niemandrose*. Eine Einführung. In: Ders.: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“. Heidelberg 1997, S. 11-35.

Lehmann 1997/8

Lehmann, Jürgen: „Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“. Zu Paul Celans Gedichtband Sprachgitter. Eine Einführung. In: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, hg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg 1997, 1998, 2002, 2003, S. 15-68.

Lemke 2002

Lemke, Anja: Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan. München 2002.

Lemke, Anja: Dichtung als Zäsur - Zum Zusammenhang von Sprache, Tod und Dichtung in Celans Bühnerpreisrede und Heideggers Hölderlin-Deutung. In: Dies.: „In die Höhe fallen“. Festschrift für Ulrich Wergin, hg. von Anja Lemke und Martin Schierbaum. Würzburg 2000, S. 233-255.

Lethen, Helmut: Die Geste als Ausdruck im Licht einer Handlung. Johann Jakob Engels Beobachtungen zur Mimik. In: Johann Jakob Engel (1741-1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter, hg. von Alexander Košenina. Hannover 2005, S. 137-146.

Liska 1993

Liska, Vivian: Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944. Bern 1993.

Lyon 1989

Lyon, James. K.: Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans „Krise“ 1960-1962, in: Celan-Jahrbuch 3. 1989, S. 175-204.

Lyon, James. K.: Paul Celan and Martin Buber. Poetry as Dialog. In: PMLA. 68, 1. Jan 1977, S. 110-120.

Mangers, Klaus: Zeitenwende in der Lyrik Paul Celans. „Von Schwelle zu Schwelle“. In: Die politische Meinung. 362. Januar 2000, S. 77-82.

Mangers 1998

Mangers, Klaus: Versuch, Paul Celans Gedicht ‚CHYMISCH‘ zu verstehen. In: Celan-Jahrbuch

7 (1997-1998), S. 105-117.

Mangers, Klaus: Himmelwracks. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr, Würzburg 1991, S. 235-252.

Handbuch

May, Markus / Gossens, Peter / Lehmann, Jürgen: Celan–Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. 2. Aufl. Stuttgart. Weimar 2012.

Mosès 1997

Mosès, Stéphane: Das Festmahl der Götter. Ein mythologisches Motiv bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan: vierzehn Beiträge, hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 1997, S. 189-210.

Pajević 2000

Pajević, Marko: Zur Poetik Paul Celans. Gedicht und Mensch, die Arbeit am Sinn. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Heidelberg 2000.

Perez 2010

Perez, Juliana P.: Hommage an das Menschliche. Eine textgenetische Interpretation von Paul Celans *Mandorla* und *Einem, der vor der Tür stand*. In: „Qualitativer Wechsel“: Textgenese bei Paul Celan, hg. von Axel Gellhaus & Karin Herrmann. Würzburg 2010, S. 115–136.

Perez, Juliana P.: *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans Die Niemandrose*. Würzburg 2010.

Reuter, Stephanie: Theologische Ansätze bzw. Motive und stilistische Mittel in den Gedichten „Psalm“ und „Tenebrae“ von Paul Celan. Hamburg 2015.

Paul Schwarz, Peter: Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans. In: *Über Paul Celan*, hg. von Dietlind Meinecke. Frankfurt a. M. 1973, S. 165-173.

Pennone 2007

Pennone, Florence: Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik. Niemeyer 2007.

Pöggeler, Otto: Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten. 1. Aufl. München 2000.

Pöggeler, Otto: Symbol und Allegorie. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 345-360.

Ritter, Hans Martin: Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht. Köln 1986.

Ryan, Judith: Monologische Lyrik. Paul Celans Antwort auf Gottfried Benn. In: Basis. Jahrbuch für Deutsche Gegenwartsliteratur 2 (1971), S. 260-282.

Schmull, Heino: „Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.“ Vom Realitätsbezug dichterischen Sprechens in der Poetik Paul Celans. In: Im Bann der Zeichen: die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft, hg. von Markus Heilmann und Thomas Wägenbauer. Würzburg 1998, S. 181–191.

Schierbaum, Martin: „Aber das Gedicht spricht ja!“ – Ethik und Textualität in Celans Gedichten *Schibboleth* und *Du liegst*. In: Lassen und Tun: Kulturphilosophische Debatten zum Verhältnis von Gabe und kulturellen Praktiken, hg. von Steffi Hobuß und Nicola Tams, Bielefeld 2014, S.119- 158.

Schiffermüller 2011

Schiffermüller, Isolde: Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache, Tübingen 2011.

Seng 1997

Seng, Joachim: Unten. In: Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“, hg. von Jürgen Lehmann. Heidelberg 1997, S. 149-156.

Seng 1998

Seng, Joachim: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“. Heidelberg 1998.

Seng, Joachim: Ab- und Wiesengründe. Celan, Adorno und ein versäumtes Gespräch im Gebirg. In: Frankfurter Rundschau vom 25.11. 2000.

Sideras 2005

Sideras, Agis: Paul Celan und Gottfried Benn. Zwei Poetologien nach 1945. Würzburg 2005.

Sparr 1989

Sparr, Thomas: Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg 1989.

Sparr 1997

Sparr, Thomas: Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan: vierzehn Beiträge, hg. von Bernhard Böschenstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a. M. 1997, S. 176-188.

Sparr, Thomas: In eins. In: Kommentar zu Paul Celans „Niemandrose“, hg. von Jürgen Lehmann, Heidelberg 1997, S. 65-96

Strack, Friedrich: Wortlose Zeichen in Celans Lyrik. In: Paul Celan: „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 167-185.

Strässles 2003-05

Strässles, Thomas: „Poetik der Zäsur“. Zu Anja Lemkes Studie über Heidegger und Celan. In: Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), S. 329-333.

Solomon 1991

Solomon, Petre: Dichtung als Schicksal. In: Paul Celan, „Atemwende“. Materialien, hg. von Gerhard Buhr. Würzburg 1991, S. 219–224.

Sturm, Anne-Maria: Das Konzept der Involution als Paradigma der Interpretation in Paul Celans Gedichtband „Die Niemandsrose“. München 2009.

Szondi 1978

Szondi, Peter: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In: Celan-Studien. Ders.: Schriften II. Essays: Satz und Gegensatz. Lektüren und Lektionen. 1. Aufl. Frankfurt a. M. 1978, S. 345-389.

Valiamangalam, Annakutty: Das Unausgesprochene und das Unaussprechliche. Zum Problem des Schweigens in den Gedichten von Paul Celan. Salzburg 1979.

Vollbrecht, Peter: Das Diskursive und das Poetische. Über den Unterschied philosophischer und poetischer Sprache am Beispiel von Hegel und Celan. Würzburg 1989.

Voswinckel 1974

Voswinckel, Klaus: Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Heidelberg 1974.

Wallmann 1989

Wallmann, Jürgen P.: Mangel an philologischer Sorgfalt. Zu: Paul Celan. Das Frühwerk, hg. von Barbara Wiedemann. In: Neue Literatur 40 (Bukarest), Heft 9/September 1989, S. 55-57.

Wiedemann-Wolf 1985

Wiedemann-Wolf, Barbara: Antschel Paul - Paul Celan, Studien zum Frühwerk, Tübingen 1985.

Witte 1987

Witte, Bernd: Der zyklische Charakter der Niemandsrose von Paul Celan. In: Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium, hg. von Amy D. Colin. Berlin 1987, S. 72-86.

Wögerbauer 2002

Wögerbauer, Werner: Die Vertikale des Gedankens. Zu Paul Celans Gedicht, Fadensonnen. In:

Interpretationen. Gedichte von Paul Celan, hg von Hans-Michael Speier. Stuttgart: Reclam 2002, S. 121-132.

Zaraza-Troubat, Mona: Sehhilfe für Sinn-Blinde. Eine Interpretation von Paul Celans Gedicht. In: Celan-Jahrbuch 9 (2003-2005), S. 233-272.

Zanetti, Sandro: „zeitoffen“. Zur Chronographie Paul Celans. Zur Chronographie Paul Celans, München 2006.

Zanzotto, Andrea: For Paul Celan. In: Paul Celan. Selections von Paul Celan, hg. von Pierre Joris. Los Angeles 2005.

Weitere Literatur

Agamben 1999

Agamben, Giorgio: „Poiesis and Praxis“. The Man Without Content. Stanford 1999.

Agamben 2001

Agamben, Giorgio: Noten zur Geste. In: Ders.: Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik. 2. Aufl. Zürich-Berlin 2001, S. 47-56.

Agamben, Giorgio: Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt a.M. 2002.

Agamben 2003

Agamben, Giorgio: Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III. Frankfurt a. M. 2003.

Agamben, Giorgio: Nymphae. Berlin 2005.

Agamben 2007

Agamben, Giorgio: Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität. Frankfurt a. M. 2007.

Adorno 1973

Adorno, Theodor W.: Sein und Existenz. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 6. Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit, hg. von Rolf Tiedemann Frankfurt a. M. 1973, S. 104-136.

Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd.2. Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, S. 9-33.

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München Zürich 1964.

Arendt, Andrews: Totalität. In: Hegel-Lexikon, hg. von Paul Cobben. Darmstadt 2006.

Badiou 2000

Badiou, Alain: Manifest für die Philosophie. 2. Aufl. Wien/Berlin 2010.

Badiou 2006

Badiou, Alain: Anabasis. In: Ders.: Das Jahrhundert. 2. Aufl. Zürich 2006/2010, S. 103-122.

Badiou 2009

Badiou, Alain: Was ist ein Gedicht und wie denkt die Philosophie darüber? In: Ders.: Kleines Handbuch zur Inästhetik. 2. Aufl. Wien 2009, S. 31-49.

Barthes, Roland: Am Nullpunkt der Literatur. Literatur oder Geschichte. Kritik und Wahrheit. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 2006.

Baumann, Gerhard: Erinnerungen an Paul Celan. Frankfurt a. M. 1986.

Benjamin 1971

Benjamin, Walter: Versuche über Brecht, hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1971.

Benjamin 1977

- Benjamin, Walter: Kafka. In: Ders. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II.2, Aufsätze, Essays, Vorträge, Werkausgabe. Frankfurt a. M.: Surkamp 1977, S. 409-438.
- Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“. In: Ders. Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Band II, Aufsätze, Essays, Vorträge, Werkausgabe. Frankfurt a. M.: Surkamp 1977, S. 179-203.
- Benjamin, Walter: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: Ders.: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band 5, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991, S. 45-59.
- Bernhardt, Katrin: Sprache und Macht. Performative Ansätze bei Wittgenstein, Austin, Derrida und Butler. München 2007.
- Bauman, Zygmunt: The Individualized Society, Cambridge 2001.
- Bayerdörfer, Hans-Peter: Die Einakter – Gehversuche auf schwankhaftem Boden. In: Brechts Dramen. Neue Interpretationen, hg. von Walter Hinderer. Stuttgart 1984, S. 249-253.
- Benn, Gottfried: einsamer nie. In: Ders.: Sämtliche Werk, Stuttgarter Ausgabe, hg. von Gerhard Schuster. Bd. 1. Gedichte 1. Stuttgart 1998, S. 135.
- Braunart, Georg: Leibhafter Sinn: Der andere Diskurs der Moderne, Studien zur deutschen Literatur. Tübingen 1995.
- Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen, in: Die Gedichte von Bertolt Brecht in einem Band, Frankfurt a. M. 1981, S. 723.
- Breton, André: Erstes Manifest des Surrealismus, In: Die Manifeste des Surrealismus. Hamburg 1968, S. 11-43.
- Buber, Martin: Beiträge zu einer philosophischen Anthropologie. In: Ders.: Martin Buber Werkausgabe 1. Schriften zur Philosophie, hg. von Paul Mendes-Flohr und Peter Schäfer. München/Heidelberg 1962.
- Buhr, Gerhard: Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede ‚Der Meridian‘. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 169-208.

Dehrmann 2005

Dehrmann, Mark-Georg: Die Vorschule des Dialogischen. Theorie und Praxis des philosophischen Dialogs bei Johann Jakob Engel. In: Johann Jakob Engel (1741-1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter, hg. von Alexander Košenina. Hannover 2005, S. 27-46.

Deleuze 1976

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Kafka: für eine kleine Literatur. Suhrkamp 1976.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: Einleitung: Rhizon. In: Ders.: tausend plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie. 6. Aufl. Berlin 2007, S. 11-43.

De Man 2002

De Man, Paul: Semiologie und Rhetorik. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M. 2002, S. 140-158.

Dor, Milo: Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie. Wien/Darmstadt 1988.

Eberenz, Rolf: Tempus und Textkonstitution im Spanischen: eine Untersuchung zum Verhalten der Zeitform auf Satz- und Textebene, Bände 153-155. Tübingen 1981.

Foucault 2015

Foucault, Michel: Language, Madness, and Desire: On Literature, Minneapolis 2015.

Foucault, Michel: What is an Author? (1984) In: The Foucault reader, hg. von Paul Rabinow. New York 1987, S. 101-220.

Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt a. M. 1989.

Genette 1992

Genette, Gérard: Fiktionsakte, in: Fiktion und Diktion, München 1992.

Glenn, Jerry: Paul Celan: Eine Bibliographie der Sekundärliteratur. (Studien der Forschungsstelle Ostmitteleuropa an der Universität Dortmund. Bd. 5). Wiesbaden 1989.

Hamm, Peter: Rettung der Welt durch Poesie. Peter Hamm über den Nobelpreisträger Joseph Brodsky 1987 und seinen Essayband „Flucht aus Byzanz“. Der Spiegel, 13/1989. 27.03.1989. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13495711.html> Eingesehen: 30. 10. 2016.

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Ders.: Gesamtausgabe, Holzweg (GA 5), hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1985, S. 1-70.

Heidegger, Martin: Die Sprache. In: Ders.: Gesamtausgabe. Unterwegs zur Sprache (GA 12), hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1985, S. 7-30.

Heidegger 1952

Heidegger, Martin: die Sprache im Gedicht (1952). Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht. In: Ders.: Gesamtausgabe. Unterwegs zur Sprache (GA 12), hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M. 1985, S. 31-78.

Heidegger, Martin: Einblick in das was ist. Bremer und Freiburger Vorträge. In: Ders.: Martin Heidegger Gesamtausgabe 3. Abteilung Unveröffentlichte Abhandlungen. Bd. 79, hg. von Petra Jaeger. Frankfurt a. M. 2005, S. 3-78.

Hellerich, Gert; White, Daniel R.: Postmoderner Jesus. Postmoderner Jesus: Seine Botschaft der Befreiung. Münster 2012.

Hetzel 2011

Hetzel, Andreas: Die Wirksamkeit der Rede. Zur Aktualität klassischer Rhetorik für die moderne Sprachphilosophie. Sozialphilosophische Studien. Bielefeld 2011.

Herder, Johann Gottfried: Vom neuern Gebrauch der Mythologie (1767). In: Ders.: Werke, hg. von Günter Arnold u. a., Bd. 1. Frühe Schriften 1764–1772. Frankfurt a. M. 1985, S. 432–455.

Herrmann 2001

Herrmann, Britta: Gegenworte, Sprachwiderstände. Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung. In: Was wir einsetzen können, ist Nüchternheit: Zum Werk Ilse Aichingers, hg. von Britta Herrmann u. Barbara Thums. Würzburg 2001, S. 61– 78.

Hölter, Eva: Der Dichter der Hölle und des Exils: Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption. Würzburg 2002.

Hölz 1980

Hölz, Karl: Destruktion und Konstruktion. Studien zum Sinnverstehen in der modernen französischen Literatur. Frankfurt a. M. 1980.

Iser 2002

Iser, Wolfgang: Das Modell der Sprechakte. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M. 2002, S. 129-139.

Kafka, Franz: Briefe 1902- 1924. Gesammelte Werke, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1958.

Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Ausgewählte kleine Schriften, hg. von Horst D. Brandt. Hamburg 1999.

Kopfermann 2008

Kopfermann, Thomas: „Lies, damit ich ihn selbst höre.“ Schriften zur Kommunikationspädagogik, hg. von Hellmut Geissner. St. Ingbert 2008.

Kristeva, Julia: Das Semiotische und das Symbolische. In: Dies.: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. M. 1980, S. 32-113.

Kristeva, Julia: Das Heterogene. In: Dies.: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. M. 1980, S. 171-192.

Kristeva, Julia: Word, Dialogue and Novel. In: Dies.: Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, hg. von Leon S. Roudiez. New York 1980, S. 64-91.

Lacan, Jacques: The four fundamental concepts of psycho-analysis. London / New York 2004.

Lacoue-Labarthe, Philippe: Dichtung als Erfahrung. Die Fiktion des Politischen. Basel/Weil am Rhein 2009.

Lohmann, Georg: Fragmentierung, Oberflächlichkeit und Ganzheit individueller Existenz. Negativismus bei Georg Simmel. In: Dialektischer Negativismus, hg. von Emil Angehrn und Hinrich Fink-Eitel und Christian Iber und Georg Lohmann. Frankfurt 1992.

Luhmann 1987

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie. 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1987.

Luhmann, Niklas: Einführung in die Systemtheorie, hg. von Dirk Baecker. 2. Aufl. Heidelberg 2004.

Lytard, Jean-Francois: Discours, Figure. Paris 1985

Mackert, Gabriele: Der Künstler als Geste. Marcel Broodthaers' ›La Pluie‹, die Mittelbarkeit des In-der-Sprache-Seins, der Künstlerkörper und das Kino. In: Kritische Berichte. Bd. 32, Nr. 4, 2004.

Marty, Éric: Roland Barthes: *le métier d'écrire*. Paris 2006.

Mennemeier, Franz Norbert: Zwischen Kulturrevolution und „nihilistischem“ Sprachspiel: zum dichterischen Selbstverständnis des Symbolismus / Ästhetizismus. In: Ders.: Brennpunkte: von der frühromantischen Literaturrevolution bis zu Bertolt Brecht und Botho Strauss, hg. von Franz Norbert Mennemeier. Frankfurt a. M. 1998, S. 103-127.

Menninghaus, Winfried: Magie der Form. Frankfurt a. M. 1980.

Merleau-Ponty 1966

Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin 1966.

Müller-Richter, Klaus; Larcati, Arturo: Metapher und Geschichte: die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1965). Wien 2007

Münker, Stefan: Philosophie nach dem Medial Turn. Beiträge zur Theorie der Mediengesellschaft, Bielefeld 2009.

Oltmann, Katrin: Remake - Premake: Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-

Diskurse 1930. Bielefeld 2008.

Palmier, Jean-Michel: Walter Benjamin: Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin. Paris 2006.

Pavlova 2012

Pavlova, Elena: KörperBilder-BildKörper. Annäherungen an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses. Saarbrücken 2012.

Rancière, Jacques: Zehn Thesen zur Politik. Zürich/Berlin 2008.

Safranski, Rüdiger: Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. 8. Aufl. Frankfurt a. M. 2001.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Philosophie der Kunst. Stuttgart 1982, S. 195.

Shelley, Percy Bysshe: Shelley, Poetry and Prose. Oxford 1931.

Simmel 1977

Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. 7. Auflage. Gesammelte Werke. Berlin 1977.

Stockhammer, Robert: Zaubertexte. Die Wiederkehr der Magie und die Literatur, 1880-1945. Berlin 2000.

Taylor, Charles: Modern Social Imaginaries. North Carolina 2004.

Thielen, Helmut: Eingedenken und Erlösung: Walter Benjamin. Würzburg 2005, S. 193-200.

Töle, Rainer: Psychiatrie, einschließlich Psychotherapie. Berlin-Heidelberg-New York 1971.

Wiedemann, Barbara: Paul Celan als Zeitungsleser im Pariser Mai 68. Leonberg 2005

Wiesing, Lambert: Fotografieren als phänomenologische Tätigkeit. Zur Husserl-Rezeption bei Flusser. In: Flusser Studies 10, November 2010.

Williams, Bernard: Ethik und die Grenzen der Philosophie. Hamburg 1999.

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 2003.

Wittgenstein 1984

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. In: Ders.: Werkausgaben Bd. 1, Frankfurt a. M. 1984.

Wirth 2002

Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft, hg. von Uwe Wirth. Frankfurt a. M. 2002, S. 9–60.

Yong-Soo, Kang: Nietzsches Kulturphilosophie. Würzburg 2003.

Wörterbücher

Angus Stevenson (Hg.): Oxford Dictionary of English. 3te Ausgabe.

Danksagung

Zu allererst möchte ich mich ganz herzlich bei Frau Prof. Dr. Monika Fick bedanken, die nach dem plötzlichen und unerwarteten Tod meines Doktorvaters Herr Prof. Dr. Axel Gellhaus wie selbstverständlich an seine Stelle getreten ist und die Betreuung meiner Doktorarbeit übernommen hat. Ihre Warmherzigkeit und ihr professionelles Engagement haben mir tatkräftig geholfen und mich bis zum Abschluss der Arbeit begleitet.

Herrn Prof. Dr. Peter Goßens danke ich herzlich für die Übernahme des Zweitgutachtens. Seine konstruktiven Ideen haben die Erstellung meiner Doktorarbeit maßgeblich gestützt und seine offene, freundliche und motivierende Art sowie seine guten Ratschläge wesentlich zum Gelingen der Arbeit beigetragen.

An hervorgehobener Stelle möchte ich meinen verstorbenen Doktorvater Herrn Prof. Dr. Gellhaus nennen und seiner Familie mein aufrichtiges Beileid bekunden. Ich war und bin von seiner Celan-Auslegung sehr angetan, die mir einen kritischen Zugang zu meiner Celan-Studie eröffnete. Seine Genehmigung hat mir erst ermöglicht, als Promotionsstudentin nach Deutschland zu kommen.

Mein großer Dank geht auch an Herrn Prof. Dr. Paul Sars, den ich im Celan-Archiv in Marbach persönlich kennengelernt habe. Seine kluge Kritik als Celan-Forscher, aber auch seine aufrichtige Persönlichkeit und sein Humor haben mich sehr inspiriert. Erst durch ihn bin ich mit meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Goßens in Kontakt gekommen.

Besonderer Dank gebührt auch meinem ehemaligen Dozenten Herrn Prof. Dr. Qianfan Zhao, der mich zu meinem Promotionsthema geführt, einen Ausgangspunkt festgelegt und mir vor allem in der letzten Phase der Promotion viel geholfen hat. Mein großer Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Zhouxing Sun. Unter seiner Betreuung und mit seiner Ermutigung habe ich während meines Masterstudiengangs Deutsch gelernt und mich letztendlich entschieden, Celan als Gegenstand meiner wissenschaftlichen Forschung zu wählen.

Einen ganz außerordentlichen Dank richte ich an Herrn Johannes Tzschentke. Unsere Zusammenarbeit war ein Meilenstein für mich bei der Erstellung meiner Dissertation. Seine aufmerksamen Anregungen haben mein Schreiben von Anfang an bis zur letzten Phase begleitet. Er hat

mich mit seinem fundierten Fachwissen akribisch unterstützt und mir bei deutschen Satzformulierungen oft und regelmäßig geholfen. Ohne seinen Zuspruch hätte ich mich nicht getraut, weder mit dem Schreiben auf Deutsch anzufangen noch es bis zum Ende durchzuziehen.

Ich bedanke mich auch herzlich für die Unterstützung von Frau Kristina Krüger, die mit voller Tatkraft das Korrekturlesen meiner Dissertation übernommen hat. Ferner danke ich herzlich Herrn Sebastian Maiwald für die Freundschaft und die Ermutigungen. Auch er hat als erster Helfer an Teilen meiner früheren Texte geholfen. Des Weiteren gilt mein Dank Herrn Patrick Hoff und Herrn Heng Barone, die ebenfalls das Korrekturlesen meines Textes übernommen haben.

Einen ganz besonderen Dank richte ich an meine Eltern Dengyuan Xu und Xingyu Yang. Ihre fortwährende Unterstützung und ihr Vertrauen in mich machten diese Arbeit erst möglich.

Zuletzt möchte ich mich herzlich bei der lieben Freundschaft und der großartigen Hilfsbereitschaft von Wiltrud, Yara und Daniel bedanken. Ihre Anwesenheit und ihre beseelte Begleitung in den guten und schlechten Tagen bedeuten mir sehr viel und haben mir während meines Aufenthalts in Deutschland stets sehr viel Freude bereitet und Trost gespendet.