

Kapitel 4

Mehrdeutigkeit ohne Maske. Paul Celans Vergeschichtlichung der surrealistischen Metapher

*Ich finde etwas – wie die Sprache – Im-
materielles, aber Irdisches, Terrestri-
sches, etwas Kreisförmiges, über die bei-
den Pole in sich selbst Zurückkehrendes
und dabei – heitererweise – sogar die
Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ...
einen Meridian¹.*

Vorbemerkungen zur Celan-Philologie

Die Celan-Philologie ist inzwischen zu einem enormen, Regalmeter um Regalmeter füllenden Umfang angewachsen; es versteht sich von selbst, daß sie dadurch kaum noch überschaubar, geschweige denn angemessen in die eigene Annäherung an Celan einbeziehbar ist; andernfalls erläge diese der Gefahr, in die Rubrik von Tertiärliteratur abzugleiten, zu der viele Beiträge der Celan-Forschung längst geworden sind. Doch diese Vorbemerkung ist nicht larmoyant oder defätistisch gemeint. Die Vielzahl an Stimmen, die sich in der Beschäftigung mit Celan erheben, beweist zunächst nur, daß sich an seiner Lyrik und an seiner Poetik etwas erfüllt, was letztere nur als vage Hoffnung und in äußerst vorsichtiger Diktion zu formulieren wagt: als das permanente „*Geheimnis der Begegnung*“ (M, 198).

Es bedarf auch keines Bezugs auf die Anfänge der Celan-Forschung, um zu ermessen, welchen weiten Weg sie bereits zurückgelegt hat, und keines Längsschnitts in die Sekundärliteratur, um über die Vielfalt an zum Teil konträren Deutungen, die sie versammelt, zu staunen; im Grunde gilt die Verschiedenheit

¹ Zitiert wird nach den Gesammelten Werken in fünf Bänden, hrsg. v. B. ALLEMANN und St. REICHERT unter Mitwirkung v. R. BÜCHER, Frankfurt a.M. 1986. Fortan werden die Zitate aus den poetologischen Schriften, die allesamt im dritten Band aufgenommen sind, durch die hinzugefügte Seitenzahl im laufenden Text belegt und, so sie einem der drei unten angeführten Schriften entnommen sind, durch eine entsprechende Sigle ausgewiesen; folgende Siglen werden verwendet: ‚J‘ für *Edgar Jené und der Traum vom Traume*; ‚H‘ für die *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*; ‚M‘ für *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*; hier: M, 202.

der Ansätze und Ergebnisse noch heute. Ein Blick auf den gegenwärtigen Forschungsstand führt zu dem bemerkenswerten Befund, daß die meisten zentralen Fragen zum Werk Celans keinesfalls als gelöst gelten können. Einschätzungen von Celan, zumal Deutungen seiner Gedichte, die man allgemein als gesichert ansehen würde, gibt es, soweit wir sehen, nicht.

Das hat ohne Zweifel in Celans Werk aufbewahrte Strukturgründe. Sie besagen, daß Celans Werk im prägnanten Sinne problematischer Natur ist und kraft seines problematischen Charakters eine noch immer aktuelle Signatur trägt, was heißt, daß es als ein uns Auf- oder Übergebenes, aber noch nicht Überwundenes weiterhin als Prüfstein für die Güte unseres Verständnisses von Sprache und Welt, Ich und Geschichte, Text und Verstehen gilt. Celans Werk dokumentiert und ist durch die reiche Geschichte seiner Deutungen gerade das, wovon es handelt und was es poetologisch sein will: innovative Schrift, in der das schreibende Ich existentiell mitgegeben ist, ohne jedoch darum schon den Zugriff aufs Ganze und den Anspruch auf einen privilegierten Zugang zur Wahrheit (des eigenen Selbst und des Anderen: der Welt) zu behaupten; anders, in den Worten Celans formuliert:

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. (M, 197)

Verweilen wir noch einen Moment bei einer Einschätzung der Celan-Forschung. Winfried Menninghaus hat darauf hingewiesen, daß noch immer ein großer Teil der Celan-Philologie mit der Herbeischaffung von biographischen Details und der Ermittlung von Prätexten, literarischen Einflüssen und Zitatvorlagen befaßt ist²; zudem, daß sich, was den hermeneutischen Gewinn anlangt, den man sich von solchen Funden für die Untermauerung von Gedichtlektüren erhofft, „eine Art mittlere Bedenkenlosigkeit eingespielt“³ habe. Nicht selten tritt an die Stelle einer deutenden Auseinandersetzung, die auch die Hinter-

² Die von R. ZIKOWSKI in seinem Beitrag „schwimmende Hölderlintürme“. Paul Celans Gedicht „Tübingen, Jänner – diaphan“ beharrlich gestellte Frage, ob Celan wenige Tage vor der Niederschrift des Gedichts *Tübingen, Jänner* in Tübingen gewesen sei – eine Frage, deren Antwort nach mühevollen Erkundigungen offenbleibt und fortan nur als hypothetisch zum Deutungsschlüssel herangezogen werden kann –, gibt ein lebendiges Bild dieser Ausrichtung. Ob die „Vorstellung“ einer Koinzidenz von Besuch und Niederschrift der „Lektüre des Gedichts vielleicht eine zusätzliche Dimension“ verleiht, darf bezweifelt werden. Der Betrag findet sich in O. PÖGGELER und Ch. JAMME (Hrsg.), „Der glühende Leertext“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, München 1993, 185–211.

³ W. MENNINGHAUS, Wissen und Nicht-Wissen: Überlegungen zum Problem des Zitats bei Celan und in der Celan-Philologie, in: Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986, hrsg. v. Ch. Shoham und B. Witte, Bern / Frankfurt a.M. u. a. 1987, 81–96; 81; ein herausragendes Beispiel des Inkriminierten ist S. BOGUMIL, Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans, in: Pöggeler und Jamme (Hrsg.), „Der glühende Leertext“, a.a.O., 127–142; 127.

fragung ihrer eigenen (philosophischen, methodologischen, weltanschaulichen) Prämissen als Ergebnis zuließe, eine Distanzierung des der Deutung Unterbreiteten durch Positivierung von Spuren, die diesem vorausliegen. Auch das ist gewiß eine Entschärfung der Herausforderung, die in Celans Werk liegt, und vielleicht ist diese um nichts weniger grob als jene in den 50er und 60er Jahren, da man Celans Lyrik unter dem Stichwort und vermeintlichen Gütesiegel des Absoluten⁴ in extramundane Bereiche abzog⁵.

⁴ So etwa G. NEUMANN, Die ‚absolute‘ Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans, in: *Poetica* 3 (1970), 188–225; in einem Brief Celans an Franz Wurm (27.3.1970) hat dieser sich, wie aus dem Kontext deutlich hervorgeht, gegen Neumanns Interpretation ausgesprochen. „Gestern, bei Prof. Baumann, Lesung im kleinen Kreise. Heidegger war da, die Tochter Ludwig von Fickers, zwei Assistenten von Prof. Baumann, der eine von ihnen [Neumann] (...) hatte schon vorher meine Gedichte ins ‚Absolut-Metaphorische‘ verrückt. Frau Baumann und eine junge Studentin haben wirklich zugehört, auch der andere Assistent [Jürgen Schröder] (und dessen Frau), auch Prof. Baumann, auch Heidegger. Ich habe hier, auch hier, manche Erfahrung gewonnen, manchen Einblick.“ (Paul Celan / Franz Wurm. Briefwechsel, Frankfurt a.M. 1995, 239f.).

⁵ Um nur ein Beispiel zu nennen: Hans Egon Holthusen besucht anlässlich einer Rezension der *Todesfuge* das Gedicht mit einem fragwürdigen Begriffsinstrumentarium in einen geschichtslosen, ästhetizistischen Raum zu verlegen. Es heißt (H. E. HOLTHUSEN, Fünf junge Lyriker, in: *Merkur* 74 [1954], 390): „Trinken ist Sterben als äußerste Selbstverwirklichung, Opfertod, Aufsteigen zu einem ‚Grab in der Luft‘. Mit ganz wenigen einfachen Paradoxien hat Celan ein alle menschliche Fassung sprengendes (...) Thema bewältigen können: indem er es ganz ‚leicht‘ gemacht, es in einer träumerischen, überwirklichen, gewissermaßen schon jenseitigen Sprache zum Transzendieren gebracht hat, so daß es der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliehen kann, um aufzusteigen in den Äther reiner Poesie.“ Diese Einschätzung wiederholt Holthusen 1964 in seiner Rezension der *Niemandsrose* (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.5.1964). Er rückt, auf Celans frühe Lyrik zurückblickend, dessen Wendung ‚Mühlen des Todes‘ in dem Gedicht *Spät und Tief* (aus: *Mohn und Gedächtnis*) in die Nähe „der damaligen Vorliebe für die ‚surrealistische‘, in x-Beliebigkeit schwelgende Genitivmetapher“; Peter Szondi hingegen sah, wie er in einem Leserbrief betonte, in dieser Metapher einen zitathaften Verweis auf einen Euphemismus für die Konzentrationslager, wie er ungeheuerlicherweise in den Kreisen um Eichmann gängig war (worüber die FAZ an demselben Tag, an dem Szondi seinen Leserbrief schrieb, berichtet hatte). Daß die Redaktion Szondis Brief zunächst zurückhielt, dann neben einer ausführlichen Replik Holthusens abdruckte, zeigt, daß Szondis Vorwurf der Verdrängung des Vergangenen nicht ganz unbegründet war. In seiner Replik auf Szondi bestätigt Holthusen nochmals seine erste Lesart der strittigen Metaphern, allerdings mit dem (richtigen) Hinweis, daß er Celans Lyrik durchaus im Kontext einer Lyrik um und über Auschwitz sehe. Perfide ist Holthusens Entgegnung auf Szondi darin, daß er gerade jene Anteile an Celans Lyrik als Beliebigkeit insinuiert, in denen Celan seine höchste Referentialität auf die Leiden des jüdischen Volkes aufbewahrt sieht, und daß er dieses Insinuiere durch das Einräumen von Referenzen, die über realistische Einsprengsel geleistet werden, verdeckt. Jean Bollack hat sicher recht, wenn er in der Kommentierung dieser Auseinandersetzung hinter Holthusens Argumenten und ästhetischer Konzeption nicht nur eine „Absage an eine den Rahmen des Vertrauten sprengende Kunst“, sondern überdies „verhehlte oder uneingestandenene politische Motive“ vermutet (J. BOLLACK, Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan, München 1993, insbes. 13–18).

Der Grund, der die noch heute andauernde Orientierung am Feststellbaren verständlich macht, ist leicht zu sehen. Sie entspringt zweifellos einer eklatanten Verlegenheit: Die Suche nach positiv Greifbarem ist die Kehrseite einer beharrlichen semantischen Dunkelheit der Celanschen Gedichte, der man mit diesem beizukommen hofft. Und insofern ist das klassisch hermeneutische Pathos bzw. das Hoffen, durch das sukzessive Einholen aller relevanter textexterner Hintergründe die eigene – wie Gadamer klar gemacht hat –: notwendig vor-urteilende Beschränktheit aufzuheben, auch eine Zurückweisung jenes Postulats der Hermetik⁶, gegen das sich schon Celan selbst beharrlich zur Wehr setzte: „Glauben Sie mir – jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben. Aber nein, das wollen und wollen sie nicht verstehen (...)“⁷.

Problematisch ist diese klassisch hermeneutische Vorgehensweise aber dann doch, denn sie schränkt fälschlicherweise das ‚Welthaltigkeit‘ auf Abformen geschichtlicher oder biographischer Referenz ein und, was noch entscheidender ist, setzt so erneut ein Text-, Autor und Lesermodell ins Recht, in dem der Autor als ausgezeichnetes Subjekt die epistemische und ästhetische Autorität gegenüber der Welt des Seienden beansprucht.

Wenn Celan in seinem *Brief an Hans Bender* sagt, „der Dichter werde, sobald das Gedicht wirklich *da* sei, aus seiner ursprünglichen Mitwisserschaft wieder entlassen“ (177), so ist dies keinesfalls als Konzeptualisierung eines aus *sich selbst* heraus sinnvollen Kunstwerkes zu verstehen, das sich in jeder Lektüre aktualisiert oder zumindest zu aktualisieren sucht. Vielmehr ist gemeint, daß mit der Mitwisserschaft auch die Autorität über den in das Werk eingeschriebenen Sinn erlischt⁸, was mit sich bringt, daß jedes biographische Detail und jeder

⁶ Beda Allemann hat zum Verhältnis von Hermetik und Verständlichkeit das Nötige zur Klärung dieses vielverwendeten, aber dennoch zumeist obskur gebliebenen Begriffes gesagt (B. ALLEMANN, Paul Celans Sprachgebrauch, in: A. C. Colin [Ed.], *Argumentum e Silentio*. Internationales Paul Celan-Symposium, Berlin New York 1987; 3–15; 4): „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 einfach ist, wie manche Linguisten und Semiotiker meinen) zwischen Sachen und Wörtern.“ Hierzu eine Stellungnahme Celans (wobei man bedenken muß, daß ‚Verständlichkeit‘ ein Dispositionsprädikat ist, also auf einen potentiellen, aktual nicht gegebenen Kommunikationsrahmen, in dem verstanden wird, hinweisen kann): „Eine Sprache, die niemand spricht, ist anti-poetisch. Auch was ein elektronischer Golem aufs Band orakelt, ist anti-poetisch. Ich verwerfe jedes Orakel.“ Zit. nach H. HUPPERT, ‚Spirituell‘. Ein Gespräch mit Paul Celan, in: Paul Celan, hrsg. v. W. Hamacher und W. Menninghaus, Frankfurt a.M. 1988, 319–324; 321.

⁷ Zit. nach G. BUHR, *Celans Poetik*, Göttingen 1976, 183. Noch eine ähnliche Selbsteinschätzung Celans ist überliefert (Huppert, ‚Spirituell‘, a.a.O., 321): „Ich bleibe in meinen Sachen sinnfällig, sie präntendieren niemals auf ‚Übersinnliche‘, das liegt mir nicht, das wäre Pose. Ich lehne es ab, den Poeten als Propheten hinzustellen, als ‚vates‘, als Seher und Weissager.“

⁸ Dies ist ein Gedanke, der keineswegs mit der Bemerkung in Konflikt gerät, daß der, der das Gedicht schreibt, „ihm mitgegeben bleibt“ (M, 198).

Prätex, der zur Klärung der Gedichtgenese beigebracht wird, eben die Genese und nicht das Gedicht erhellt. Kritisch zu beurteilen ist aber nicht nur die Idee eines vom Autor in den Text entäußerten, dann gleichsam unverwitterbar ihm beigegebenen Textsinns autonomer Existenz. Zu fragen wäre auch, ob Celan nicht in dem obigen Zitat noch einen Schritt weitergeht; ob er nicht die Idee einer in der Gedichtgenese erwirkten Übersicht und Verfügbarkeit über das Gesagte zurückweist; mithin gänzlich dem Dialog, in den das Gedicht entlassen wird, anvertraut, was dem Autor noch unmöglich war: nämlich am Gedicht die semantische Bestimmtheit des erstmals in Sprache Gebrachten hervortreten zu lassen.

Man wird sofort die vielzitierte Passage aus der *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Finkler Paris* von 1958 dagegenhalten, in der von der „bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks“ von „Präzision“ (167) des poetischen Ausdrucks die Rede ist. Doch es lohnt sich, genau den Kontext auszuleuchten, gegen den der Begriff der Präzision gesetzt ist. Es heißt, „sie (die poetische Sprache, Anm. d. Verf.) verklärt nicht, ‚poetisiert‘ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen.“ Die Diktion wird auffälligerweise zusehends vorsichtiger; doch nicht die Vorsicht, die den Versuchscharakter des Gedichts anzeigt, gibt den Ausschlag. Entscheidend ist letzten Endes der Projektcharakter in der Gewinnung eines sinnvollen Entwurfs von Wirklichkeit, der im Begriff des Möglichen anklingt und den der Schluß der Passage festhält: „Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.“(167f.)

Zu erinnern wäre auch an die Art und Weise, wie Celan bereits in seiner ersten poetologischen Arbeit sich zwischen den Betrachter und den Bildern Edgar Jenés als vermittelnd-interpretierender Hermeneut einschaltet. Schließlich spricht noch die poetologische Grundanlage der *Meridian-Rede* entscheidend für diese These, die wir später im Zusammenhang mit der Metaphernfrage zu entfalten und zu belegen suchen. Nähmen wir diese These aber zunächst an, dann würde aus ihr folgen, daß jede Deutung immer schon überböte, was ihr zugrundeliegt. Und dies nicht, weil die historische Distanz des Lesers zu der konkreten Äußerungssituation den Zugang erschwert und die geschichtliche Kluft nie zu überspringen wäre und daher ein *divinatorisches* Moment (im Sinne Schleiermachers) erfordert; ebensowenig, weil jeder Entwurf von Sinn, auch wenn er auf eine reiche Basis semantischer und syntaktischer Übereinkünfte zurückgreifen kann (was bei Celan wahrlich nicht der Fall ist), will er gelingen, notwendig einen kreativen und ungedeckten Teil, also vom Autor oder Zeichensubstrat (*signifiant*) nicht determinierbare Eigendynamik besitzt. Die Deutung, die nach den Worten Celans das dialogische (genauer: trialogische) Produkt von Autor, Text und Leser ist, überbietet deshalb den Text, um dessen Sinn sie sich bemüht,

weil in der Deutung, und erst in ihr, über diesen langen Umweg des Dialogs das „befremdete Ich“ (M, 196) des Autors sich selbst präsent wird und zweitens die erst im Gespräch erschließbare Wirklichkeit sich konstituiert und besetzt wird:

Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr. (M, 201)

Vieles spricht dafür, daß Celan mit seinem Konzept des Dialogischen auf eine Weise ernst macht, die die Celan-Forschung, obwohl Dialogizität zu einem ihrer vorrangigen Reflexionsobjekte geworden ist, noch nicht ganz erfaßt und gewürdigt hat. Die Dialogstruktur, die in der *Bremer Preisrede* und in der *Meridian-Rede* postuliert wird, meint nicht nur Celans Offenheit für vorausliegende intertextuelle Bezüge und rezeptionsgeschichtliche Anschließbarkeit⁹, nicht nur die Feststellung, daß jedes Sprechen immer schon auf Alterität hin angelegt ist und dieser Intention auf Alterität bedarf¹⁰. Dialogizität im Sinne Celans wäre eher als eine triadische Relation zu reformulieren, die für den Moment der Begegnung zwischen einem sprechenden Ich und einem angesprochenen Du die transitorische Einheit einer punktuell erschlossenen Welt bestimmt, die sich in der durchlässigen Intersubjektivität einer im Gedicht dialogisch vermittelten Übereinkunft herstellt¹¹.

⁹ Vgl. M. SCHMITZ-EMANS, *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*, Heidelberg 1993.

¹⁰ D. KOHLER-LUGNBÜHL (*Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*, Bern Frankfurt a.M. New York 1986, 205f.) spricht den Arbeiten von M. JANZ (*Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a.M. 1976), G.-M. SCHULZ (*Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977) und W. MENNINGHAUS (*Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt a.M. 1980) ein kategorial höheres Niveau der Reflexion auf das Dialogische bei Celan zu. Es ist nicht leicht zu sehen, aus welchen Gründen dieser Befund erhoben wird. Zwar ist richtig, daß diese Arbeiten den permanenten Vorwurf des verkappten Subjektivismus oder der Monologizität, den J. RYAN (*Monologische Lyrik. Paul Celans Antwort auf Gottfried Benn*, in: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*, hrsg. v. R. Grimm und J. Hermand, Bd. 2, 1971, 260–281) gegen Celan erhebt, metakritisch zurückweisen. Problematisch bleibt das Dialogkonzept der drei zunächst genannten Autoren aber dann doch, und zwar insofern sie an dem starken Subjektbegriff eines sich selbst durchsichtigen Ich und dessen Autorität über die semantische Identität seines Sprechens festhalten – ein Konzept des Subjekts, das Celan – und darin besteht der qualitative Sprung – gerade aufgegeben hat. Anders, aber ebenso unbefriedigend, Emmanuel Lévinas (*Vom Sein zum Anderen – Paul Celan*, in: E. LÉVINAS, *Eigenamen. Meditationen über Sprache und Literatur*, Textauswahl und Nachwort v. F. P. Ingold, München 1988, 56–66): Er simplifiziert bei aller Bewunderung für Celan dessen Lyrik zu einer semiologischen Operation der Alteritätssuche ohne semantischen Gehalt.

¹¹ Soweit wir sehen, haben sich allein zwei der jüngsten monographischen Arbeiten zu Celan auf dessen Radikalität im Gedanken des Dialogs hinbewegt, ohne sie allerdings schließlich wirklich zu treffen. Neben M. JAKOB (*Das „Andere“ Paul Celans oder Von den*

Man muß zumindest die Radikalität dieses Gedankens, so fraglich die Aussicht auf eine realkommunikative Bewährung auch sein mag, würdigen. Das Selbst des Selbstbewußtseins, das sich im Gedicht ausspricht, ist sich nicht unzeitlich gegenwärtig, zumal der vorgängige Sprachhorizont „keine Worte her (gab) für das, was geschah“ (H, 186). Das Subjekt muß den anderen zum Zeugen seines Selbstseins bestellen, denn, obwohl dem Gedicht als Urheber und „Mitwisser“ beigegeben, erfährt es sich erst in der Brechung der dialogisch zurückgespiegelten Bedeutung¹².

Zwar hat jeder Gedanke notwendig eine individuelle *origo*, sei dieser Gedanke nun selbstbezogen als Ausdrucks- bzw. Erschließungsversuch des Eigenpsychischen oder sei dieser nun bezogen auf die Welt, die wir gemeinsam bewohnen. Deshalb spricht Celan von dem Gedicht als der „gestaltgewordenen Sprache eines Einzelnen“ (M, 198). Doch obwohl dem Ursprung eines Gedankens notwendig etwas Individuelles anhaftet, gilt dies für das, was ihm Bedeutung und semantische Bestimmung verleiht, nicht. Die Gedanken, die wir ausdrücken wollen, und die Gefühle und Erfahrungen, die wir haben, sind sprachlich in einer Welt angesiedelt, die der Dialog erschlossen hat¹³. Ist der diskursive Raum,

Paradoxien relationalen Dichtens, München 1994) ist es vor allem B. FASSBIND (Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger; und Emmanuel Lévinas, München 1995), der die „poetische(n) Texte (Celans, Anm. d. Verf.) auf ihre Dialogizität sowie auf ihre implizite Konzeption von Intersubjektivität hin zu untersuchen und transparent zu machen“ (11) versucht. Daraus leitet Fassbind zunächst und vor allem die Konsequenz ab, daß der Autor die Art und Weise, wie Leser dem lyrisch Geäußerten semantische Werte beilegen, keineswegs vollständig überschauen und im Vorhinein bestimmen kann. Allerdings verlegt Fassbind die Unzeitlichkeit und mangelnde Kopräsenz von Autor und Leser als textlich realisierte Rede- und Antwortinstanz in den Raum des Gedichts selbst und trägt so nicht unerheblich zur Entschärfung des Dialoggedankens bei. Und schließlich ist er doch in die vom französischen Neostrukturalismus ausgelegte Falle gegangen: daß Referenz jenseits eingespielter Repräsentation nicht denkbar wäre und so nicht-repräsentationalistisches Sprechen zur „bloss‘ (...) textlich inszenierten Instanz“ depotenziert wird (82).

¹² Zur Problematisierung einer dem Gedicht vorgängigen Selbstdurchsichtigkeit des Selbst vgl. J. BOLLACK, Die Fremdheit. Über Paul Celan, in: Akzente 41 (1994), Heft 3, 367–381, insbes. 372–375.

¹³ Es ist klar, daß der semantische Raum, der den sinninnovativen Bemühungen eines einzelnen eine bestimmte Bedeutung zu verleihen sucht, auch unabhängig von diesem und seiner Beteiligung gedacht werden kann, ohne daß der Raum den Charakter des Dialogischen verlöre. Gerade an extrem von der bisherigen Sprachpraxis unterdeterminierten (untermotivierten) Textbeispielen wie Celans Lyrik oder *Finnegans Wake* von Joyce läßt sich der kommunikative Projektcharakter der Rezeption deutlich machen. Erst wenn man das „Modell eines einsam sich in ein Objekt versenkenden und im Nachvollzug es wieder erschaffenden Rezipienten“ verabschiedet, kann der Gedanke raumgreifen, daß allein „in einer polyphonen und kommunikativ gelösten Lektüre die ästhetischen Energien des Textes entbunden (werden).“ (A. WELLMER, Zur Kritik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, in: DERS., Zur Kritik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt a.M. 1985, 48–114; 67.)

der einer Gesellschaft zur Verfügung steht und in dessen Licht die gemeinsame Welt sprachlich schematisiert war, durch die Hypothek der Geschichte fragwürdig geworden, so bedarf es in der Tat der Initiative von einzelnen, um eine neue, welterschließende Sprache auf den Weg zu bringen. Diese ist aber nicht – und kann es nicht sein – das in einem monologischen Prozeß der Selbstverständigung und des qualifizierenden Bezuges zur Welt semantisch bereits bestimmte Sinnangebot, welches ein ausgezeichnete einzelner einer Gesellschaft übergibt. Es müßte vielmehr das interaktive und intersubjektive Produkt einer Begegnung mit einem im Dialog angesprochenen anderen sein. Ohne ihn verlöre es die immer wieder, obwohl nur punktuell gelingende Bestimmtheit seines Bedeutens.

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

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit. (M, 198f.)

Diese radikale Interpretation der Dialogizität übersteigt gleichsam den *linguistic turn* nochmals dialogisch, indem sie die Verständigung an das Hier und Jetzt eines seines Sinnes noch unsicheren Sprechens rückbindet.

Insofern ist das Bild der Flaschenpost, das Celan in der *Bremer Rede* für das Konzept eines dialogischen Gedichts findet (später aber nicht mehr aufgreift) nur unter bestimmten Vorbehalten geglückt: es gibt einen Hinweis auf die Fragilität und Unabsehbarkeit einer möglichen dialogischen Einlösung, weil eine Flaschenpost immer an ein disperses Publikum gerichtet ist; es schafft eine lebendige Vorstellung davon, daß hier ein Einsamer spricht, dem kein begangener Weg der Kommunikation „für das, was geschah“ offen steht, kein Weg, der nicht von den Unwägbarkeiten bedroht wäre, die einer Flaschenpost eigen sind; aber das Bild der Flaschenpost birgt auch die Gefahr, daß es verstanden wird, wie es in der Forschung immer wieder verstanden wurde: als Bild für eine in einem hermetischen Code verschlüsselte Botschaft, die der Leser, so er die Botschaft erhält und den Geheimschlüssel besitzt, identisch rückübersetzen könnte¹⁴.

¹⁴ Vgl. etwa Kohler-Luginbühl, *Poetik im Lichte der Utopie*, a.a.O., 54. Christoph Parry (Ch. PARRY, *Meridian und Flaschenpost. Intertextualität als Provokation des Lesers bei Paul Celan*, in: *Celan-Jahrbuch 6* [1995], 25–50) weist zu Recht auf die fraglichen texttheoretischen und textontologischen Prämissen Gadamers in dessen Interpretation der Lyrik Celans und der Deutung der Flaschenpost-Metapher hin. Wer allerdings – wie Parry dies tut – aus dem berechtigten Zweifel, ob in den Gedichten Celans ein bestimmtes, aber verschlüsseltes Etwas aufbewahrt und als *mens auctoris* dem Gedicht gleichsam unverwundbar beigegeben ist, schließt, ein richtiges Verstehen sei prinzipiell, also von allem Anfang an unmöglich und durch das Changieren von Intertexten substituiert, verabsolu-

Wäre es so, dann verlöre die Notwendigkeit, Orientierung in der (inneren wie äußeren) Welt, die sich Celan vom Gedicht erhofft, an den Dialog zu binden, jede Plausibilität. Denn dann wäre Orientierung subjektiv vorhanden, wenn auch nicht anderen mitteilbar. Aber Celan hat daran festgehalten, daß Orientierung in einem durch die Leidensgeschichte der Menschheit orientierungslos gewordenen Raum nur gelingen kann auf dem Niveau einer gemeinschaftlichen Erschließung der Welt im Medium einer gemeinsamen Sprache.

*Edgar Jené und der Traum vom Traume. Die surrealistische Bildlichkeit
im Dialog mit der Leidensgeschichte*¹⁵

Celans radikale Idee, daß die semantische Bestimmtheit des Gedichts bezogen auf die zu erschließende innere wie äußere Welt diesem nicht vorausliegt noch ihm innewohnt, sondern allein unter der Bedingung von Akten gelungenen dialogischen Verstehens hervortritt, diese radikale Idee wird man besser würdigen und verstehen können, wenn man analysiert, wie Celans Konzeption sich von seiner ersten poetologischen Schrift *Edgar Jené und der Traum vom Traume* (1948) bis zur *Meridian-Rede* wandelt. Die Forschung hat noch keinen Konsens darüber erlangt, ob und inwieweit das Frühwerk Celans im Lichte der Ästhetik und der Bildlichkeitskonzeption des Surrealismus zu deuten ist und welche Einflüsse tatsächlich belegbar sind.

Unstrittig allerdings ist inzwischen, daß der Jené-Text einen konzeptuellen Nachvollzug der surrealistischen Bildlichkeit versucht, ohne es zu unterlassen, dabei den eigenen poetologischen Standpunkt zu entfalten. Allerdings wäre es verfehlt, Celan eine bloß formale Natur seiner surrealistischen Tendenzen zu unterstellen; die biographischen Verbindungen Celans zum Surrealismus sind einschlägig: die frühe Bekanntschaft mit der neueren französischen Lyrik während seiner Studienjahre in Tours (1938–39), seine Begegnung mit der surrealistischen Avantgarde Rumäniens in den Jahren 1945 bis 1947 und letztlich die Freundschaft mit dem Maler Edgar Jené, der als Bildredakteur der Wiener Zeitschrift *Der Plan* tätig ist, in dem auch Celan veröffentlichte¹⁶.

Wie eng die persönliche Verbindung war und wie tief sie in das ästhetische Selbstverständnis beider eindrang, läßt sich daran erkennen, daß die Titel der

tiert – kaum vermutet – Verständlichkeitsstandards, die selbst noch eine rationalistische Fiktion darstellen und moderner Lyrik keinesfalls angemessen sein können. Diese These erkennt den projektiven Charakter einer lyrischen Bedeutsamkeit, die im Raum der Kommunikation erst noch und immer wieder konstituiert und bestimmt werden muß.

¹⁵ Für eine monographische Analyse dieses Celan-Textes vgl. Klaus MÜLLER-RICHTER, Pauls Celans ‚Edgar Jené oder der Traum vom Traume.‘ Temporales Schichtungsverfahren und poetologischer Gehalt, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 45/1 (2000), S.75–95.

¹⁶ Es ist daher auch anzunehmen, daß Celan Werner RIEMERSCHMIDS Programmessay *Über surrealistische Lyrik* aus dem *Plan* von 1947 (S.256–262) gut kannte.

Lithographien Jenés, die Celan mit seinem Aufsatz einleitet, sich nicht selten in Celans Lyrik wiederfinden¹⁷. Auch die Meditationen über die Bilder Jenés, die in den Essay lose eingebunden sind, ähneln in Struktur und Formulierung Prosakompositionen aus lyrischen Fragmenten Celans.

Unsere These lautet nun, daß der Jené-Text, verstanden als vorläufige Positionsbestimmung von Celans Verständnis des Surrealismus, zunächst die emanzipatorische Stoßkraft der orthodoxen surrealistischen Ästhetik, insbesondere die der *kühnen Bildlichkeit* gegen die eingespielte und als Gefängnis empfundene (Sprach)-Ordnung diskutiert und zu ermessen sucht. Sodann grenzt er sich gegen Modelle einer „Rückkehr zu einer unbedingten Naivität“ (J, 156) ab, die auf eine „vernunftmäßige Läuterung unseres unbewußten Seelenlebens“ (J, 156) hinauswollen.

Der Text ist allerdings von Signalen einer kritischen Haltung gegenüber Anlage und Funktionsbestimmung der *kühnen Metapher* nicht frei. Denn die Konzeptualisierung der surrealistischen Bildlichkeit, initiiert aus einem kritisch gegen die Verfallsgeschichte der Sprache gerichteten Impetus heraus, beginnt, die Geschichtlichkeit von Sprache und die geschichtliche Indexikalität von Leiderfahrungen aus dem Blick zu verlieren; sie behält zwar einen aus dem Freiheitsgefühl der *kühnen Metapher* gewonnenen anarchischen Impuls zurück, der auf die repressive Wirklichkeit kritisch bezogen ist; aber ansonsten bleibt das surrealistische Bild, zugeordnet der Sphäre des Traums, auf die bestehende Ordnung lediglich kontrafaktisch bezogen. In welcher Richtung die neue Ordnung oder die neue Sprache gegebenenfalls zu suchen wäre, wenn die surrealistische Metapher ihr Zersetzungswerk an den eingespielten Ordnungen vollendet hat, bleibt aufgrund der rein negativen Konzeption ihrer Kritik offen: das ist der Preis ihrer Ungeschichtlichkeit¹⁸.

Der Text setzt diese distanzierenden Signale sehr behutsam; sie sind nicht auf sachlich-argumentative Weise gewonnen und ausgestellt, sondern sind allein in der essayistischen Dynamik manifest und in der literarischen Anlage und Schichtung greifbar. Soviel bereits an dieser Stelle: Die Ich-Instanz setzt retrospektiv das Gespräch, in dem die Idee der surrealistischen Metapher entfaltet wird, subtil, aber unübersehbar ab von den lyrischen Meditationen, die Jenés Bilder direkt ansprechen oder als Ergebnisse des „Gangs unter die Bilder“ (J, 155) gelten müssen – eine Absetzung, die weit strenger ausfällt, als dies von der suggestiven Exposition her nachvollziehbar wäre¹⁹. Insofern das Gespräch

¹⁷ Vgl. Kohler-Luginbühl, Poetik im Lichte der Utopie, a.a.O., 15.

¹⁸ In diesem Sinne läßt sich Jakobs etwas undeutlich formulierte Rekonstruktion von Celans Verständnis und Kritik der surrealen Metapher präzisieren. Bei Jakob (Das „Andere“ Paul Celans, a.a.O., 158) heißt es mit Blick auf das surreale Bild, „daß der anarchische Impuls zwar ein Versprechen, aber keineswegs Erfüllung neuer, unausgesetzter und freier Bewegung“ sei.

¹⁹ Der erste Abschnitt heißt: „Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Bresche in die

zeitlich als etwas der konkreten Bilderfahrung Vorgängiges bezeichnet (erkennbar an temporalen Präpositionen und am Wechselspiel des Tempus) und ferner durch den Begriff der „Gedankenpause“ (J, 158) als eine von den Bildern noch unbeeindruckte Erwartungshaltung des selbstmächtigen Subjekts exponiert wird, erscheint es als etwas Provisorisches, als Vorurteil, das sich im Lichte der dann folgenden Bilderfahrungen bewähren oder eben auch nicht bewähren kann.

Indem nun aber die Bildmeditationen das wieder aufnehmen, was die vorausliegende Konzeptualisierung der *kühnen Metapher* verloren hat: nämlich die Leidensgeschichte der Kreatur, revozieren (oder korrigieren) sie die Theorie der *kühnen Metapher*, auf welche die Bilder Jenés als Beispiele bezogen sind, worin sie aber dann nicht aufgehen. Wodurch die Bilder in der entfalteten Theorie nicht aufgehen und worin sie die Theorie überragen, ist gerade die Fülle der in sie eingeflossenen Geschichtlichkeit²⁰.

Wände und Einwände der Wirklichkeit und stand vor dem Meeresspiegel. Ich hatte eine Weile zu warten bis er zersprang und ich den großen Kristall der Innenwelt betreten durfte. Mit dem großen Stern der ungetrösteten Entdecker über mir, folgte ich Edgar Jené unter seine Bilder.“ (J, 155; im Original kein Komma nach ‚warten‘) Am Leitfaden des Tempus folgt der Leser aus der Erzählergegenwart, versteht die Einführung des Textes als Hinführung und Vorbereitung auf die Bilder Jenés und nimmt folglich zunächst, den späteren erneuten Tempuswechsel übersehend, alles Weitere als Ergebnis der Folgschaft unter die Bilder.

²⁰ Weil dies so ist (aber daß dies so ist, muß im Fortgang dieses Kapitels noch bewiesen werden), kann Dorothee Kohler-Luginbühls Zentralthese zum Jené-Text (Kohler-Luginbühl, Poetik im Lichte der Utopie, a.a.O., insbes. 13–38; 23) nicht triftig sein: Wenn es heißt, das Surreale zeige sich „als die eigentliche Ansicht des Realen, in der Verfremdung (werde) erst die eigene Entfremdung sichtbar“, dann ist das zwar für den Surrealismus bzw. die surrealistischen Ansprüche richtig, aus Celans Essay aber kann dies nicht abgeleitet werden. Weil Kohler-Luginbühl die Textabschnitte unterschiedslos einer homogenen argumentativen Ebene zuordnet, anstatt ihr dialektisches und kritisches Verhältnis herauszuarbeiten, verabsolutiert sie fälschlicherweise als geltende poetologische Aussage, was als These gerade kritisiert werden soll. Für Celans frühe Poetik ist eher das Gegenteil der Auffassung Kohler-Luginbühls zutreffend: dem Surrealistischen – so lautet Celans Kritik – entgehe gerade die eigentliche Ansicht des Realen, nämlich das Attribut des Geschichtlichen (in dem das Leiden am Realen aufbewahrt ist). Das Versäumnis, den Jené-Text als literarisch verfahrenen Text zu analysieren – ein Versäumnis, das sich u.a. an der nirgendwo argumentativ erarbeiteten Identifizierung von Text-Ich und Celan ablesen läßt – ist auch Johannes von Schlebrügges herausragende Untersuchung des Jené-Textes anzukreiden; hier wird zwar die Revokation surrealistischer Postulate nicht nur behauptet, sondern am Text herauspräpariert, aber Schlebrügge hat ein nicht leicht nachvollziehbares Interesse, die poetologische Differenz Celans sowohl zur surrealistischen Orthodoxie als auch zur Position Edgar Jenés stärker zu markieren, als dies in Celans Wiener Zeit konzeptionell nachvollziehbar wäre. Aus dieses Erkenntnisinteresse heraus versäumt Schlebrügge dazutun, daß und wie Celan genuin surrealistische Überlegungen und Verfahren in seiner eigenen poetologischen Position aufhebt („aufheben“ im doppelten Sinne von aufbewahren und überschreiten). Vgl. J. SCHLEBRÜGGE, Geschichtssprünge. Zur Rezeption des französischen Surrealismus in der österreichischen Literatur,

*Der Jené-Text*²¹

Dem Leser des Jené-Textes wird in der Exposition sehr schnell klar, daß ein Projekt, welches die Fundierung einer gereinigten und neuen Sprache durch die Idee einer gesteigerten Vernunft zu leisten sucht, bei dem als Ich eingeführten Berichterstatter einer Reise durch die „Tiefsee“ der „Innenwelt“ auf wenig Gegenliebe stößt. Es hätte nicht der Infragestellung der Okularität des abendländischen Denkens noch des Superioritätserweises eines in der Freizügigkeit des Traums bewanderten Mundes²² bedurft, um zu begreifen, daß Vernunft, in Anlehnung an Nietzsche als „Identitätskrämer“ und „tapferer Doktor der Tautologie“ personifiziert, nicht als ein probates Mittel erscheint, um zu erfahren, „was sich hier (d.h. in der Innenwelt, Anm. d. Verf.) ereignet“. Die Stelle im Zusammenhang:

Alter Identitätskrämer! Was hast du erkannt, tapferer Doktor der Tautologie? Was hast du erkannt, sag, am Rand dieser neuen Straße? Einen Auch-Baum oder Beinah-Baum, nicht wahr? Nun suchst du wohl dein Latein zusammen für einen Brief an den alten Linnaeus? Hol dir lieber ein paar Augen aus dem Grund deiner Seele und setze sie dir auf die Brust: dann erfährst du, was sich hier ereignet! (J, 155)

Aus diesem Zitat geht bereits hervor, daß das anschließende (erinnerte) Gespräch, das die Frage nach den probaten Bedingungen ästhetischer Aus-

Kunst- und Kulturpublizistik nach 1945, Frankfurt a.M. Bern New York 1985, insbes. 74–122. Zur Kritik an Schlebrügge vgl. L. JORDAN, Europäische und nordamerikanische Gegenwartsliteratur im deutschen Sprachraum 1920–1970. Studien zu ihrer Vermittlung und Wirkung, Tübingen 1994, 137, Anm. 41; 143f.

²¹ Der Stand der philologischen Forschung zum Jené-Text ist alles andere als befriedigend. Sieht man von Schlebrügges Arbeit ab, ist, wo der Text nicht lediglich beiher spielend behandelt oder gar gänzlich übergangen wird, die text- bzw. erzähltheoretische Nach- und Fahrlässigkeit, mit dem man die poetologische Aussage diesem vielschichtigen Text entnimmt, stupend. Dazu stimmt es, daß die preisgekrönte Arbeit von Barbara Wiedemann-Wolf über das Frühwerk Celans sich sonderbarer Weise nur nebenbei über den Jené-Text ausläßt und sich um eine Deutung erst gar nicht bemüht (B. WIEDEMANN-WOLF, Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk, Tübingen 1985, 144–147). Selbst renommierte Celan-Kenner wie Jerry Glenn (Paul Celan, New York 1973, insbes. 27–34; DERS., Dein aschenes Haar, in: Die Pestsäule I [1972], 11–16), Otto Pöggeler („Schwarzmaut“. Bildende Kunst in der Lyrik Paul Celans, in: DERS., Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger, Freiburg München 1984, 281–375, insbes. das Unterkapitel zum Jené-Text, 290–309), John Felstiner (Eine Biographie, übersetzt v. H. Fliessbach, München 1997, 83f. [zunächst erschienen unter dem Titel *Paul Celan: poet, survivor, Jew*, New Haven London 1995]) und Amy Colin (Paul Celan's Poetics of Destruction, in: DIES. [Ed.], Argumentum e Silentio. Internationales Paul Celan-Symposium, Berlin New York 1987, 157–182) wissen mit dem Text kaum mehr anzustellen als eine Montage aus Zitaten und Halbzitaten oder – auch das kennen wir zur Genüge aus den zahllosen Interpretationen der Lyrik Celans – die Deutung in der Feststellung seiner Entstehungsbedingungen aufgehen zu lassen.

²² „Mein Mund aber, der höher lag als meine Augen und kühner war, weil er oft aus dem Schlaf gesprochen, war mir vorausgeeilt und rief mir seinen Spott zu: ...“ (J, 155)

einandersetzung aufgreift und eingehend thematisiert, bereits vorentschieden ist. Auch die im Gespräch behandelte Frage, welche Rolle das Unbewußte des Traums oder die Innenwelt in dem emanzipatorischen und innovatorischen Prozeß der Läuterung spielen soll, ist allein schon durch den Prolog, durch Anlaß und Themenstellung des Essays nicht mehr unvoreingenommen zu klären. In der Metaphorik des Kristallinen als eines Symbols der Innenwelt samt ihrer negativen Verschränkung mit dem Bild des Spiegels als der Metapher der reflektorischen Verstandesbewegung und in der suggestiven Metaphorik der Tiefe (in „Tiefsee“ oder der Wendung von der „anderen, tieferen Seite des Seins“) ruft der Text die romantischen Vorbehalte gegen das Rationale auf und vollendet so dessen Zurücksetzung²³. Dennoch, trotz dieses eindeutigen Vorlaufs, unterbricht sich der Gang „unter seine (d. h. Jenés, Anm. d. Verf.) Bilder“ (J, 155) und schaltet retardierend, ehe die sogenannte „Reise angetreten“ (J, 155) wird, die Erinnerung an ein freundschaftliches Gespräch ein.

Einigung erzielen die Gesprächsteilnehmer über zweierlei; einmal über die Voraussetzung dieses Unternehmens der Spracherneuerung: nötig ist eine „Rückkehr zu einer unbedingten Naivität“ (J, 156) oder – was etwas mehr sagt – „eine von der Schlacke der Jahrhunderte alter Lügen von dieser Welt gereinigte und ursprüngliche Schau“ (J, 156); zum anderen erheben die beiden Gesprächsteilnehmer einen vergleichbaren sprachkritischen Befund: es sind die *idolae* der Sprache, welche den Wirklichkeitsbezug des Menschen mehr und mehr trüben und schließlich ganz aufheben. Wichtig ist zu bemerken, daß Geschichte hier als epistemisch problematischer Niederschlag einer auf uns ge-

²³ Allerdings ist hier Vorsicht vor übereilten Schlüssen geboten, wie sie in der Forschung immer wieder anzutreffen sind. Die oben angestellten Beobachtungen über das komplizierte temporale Schichtungsverfahren des Textes läßt den Status dieser Passage prekär werden; darüberhinaus sind aus einer immanenten poetologischen Reflexion Vorbehalte gegen eine rein positive Bezugnahme auf romantische Poetologeme und romantische Bildfelder geltend zu machen. Schlebrügge (Geschichtssprünge, a.a.O., 94f.) verweist in diesem Zusammenhang auf einen Vortrag von Tristan Tzara (T. TZARA, *La dialectique de la poésie*, in: DERS., *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris 1948, 53ff.), den dieser in Bukarest gehalten und von dem Celan wahrscheinlich direkt oder indirekt Kenntnis hatte; in diesem Vortrag „zieht Tzara eine gerade Traditionslinie vom französischen Surrealismus zurück zur Dichtungstheorie der deutschen Romantik“ und kritisiert, daß „eine Dichtung, die sich der surrealistischen Techniken und Formeln bediene, ohne ihre kritische und utopische Funktion mitzudenken, nichts Anderes als ‚une nouvelle poésie parnassienne‘“ sei. Auch darf nicht übersehen werden, daß Celans Text und den Bildern Jené eine Vorbemerkung von Otto Basil beigegeben ist, die gerade jenes von Tzara inkriminierte und auch von Jené (E. JENÉ, *Über den Surrealismus*, in: *Europäische Rundschau*, 2 [1947], 709–711) explizit verworfene Konzept einer Kunst erneuert, die geschichtslos „von allen Schlacken der Realität gereinigt“ ist und dem „musisch gestimmten Menschen einen tiefen Blick tun (läßt) in eine ungeahnte und ungekannte Wunderwelt der Seele“ (O. BASIL, *Vorbemerkung*, in: *Edgar Jené – Der Traum vom Traume*. Mit 30 Abbildungen und einer Vorbemerkung von Otto Basil, Wien 1948, 3–4; 4). Die Spannung zu Celans Deutung der Bilder Jenés könnte größer nicht sein: Für ihn gilt die Innenwelt gerade als Resonanzboden der Leidensgeschichte des Menschen.

kommenen sprachlichen Praxis erscheint. In der diskursfreien Präsenz letzter Gründe, die die ursprüngliche Schau anstrebt, wäre sodann mit der Sprache die Geschichte gelöscht, mit der Geschichtlichkeit des Sprechens die Sprache der Geschichte.

Die argumentative Opposition der Widerredner beginnt sich da zu entfalten, wo die Instanzen verhandelt werden, durch die die „ursprüngliche Schau“ erreicht und eine das Geschaute angemessen wiedergebende Sprache gefunden werden könnte. Der Gesprächspartner setzt auf die Vernunft als ein Vermögen, dessen ewige Ratschlüsse von der Patina der Geschichte und den Irrungen des „unbewußten Seelenlebens“ befreit werden sollen, damit sie, die Vernunft, und die Welt, die sie repräsentiert, wieder in ihrer Zeitlosigkeit und Unveränderlichkeit, kurz: in ihrer Universalität zu erscheinen vermag.

Jetzt erkennen wir, daß der Vertreter der Vernunft nicht nur die *idolae* der Sprache, sondern einen weiteren Gegner ausgemacht hat, den es gleichfalls im Sinne des angestrebten Zieles auszumerzen gälte: die „finsternen Quellen“ (J, 157) des „unbewußten Seelenlebens“ (J, 156).

Durch das für Gewalt gegen Menschen unsensible Konzept der Zeitlosigkeit seines Vorredners provoziert, mahnt nun der Zwischenruf des Erzähler-Ich die Geschichtlichkeit der Welt und des in ihr von Menschen Menschen angetanen Leids ein:

Hier kündigte sich der erste meiner Einwände an und war eigentlich nichts anderes als die Erkenntnis, daß Geschehenes mehr war als Zusätzliches zu Gegebenem, mehr als ein mehr oder minder schwer entfernbares Attribut des Eigentlichen, sondern ein dieses Eigentliche in seinem Wesen Veränderndes, ein starker Wegbereiter unausgesetzter Verwandlung. (J, 156)

Um den Widerspruch des eben Zitierten mit dem Erkenntnismodell einer begriffslosen Ergriffenheit in „unbedingte(r) Naivität“ darzutun, die der Ich-Erzähler zunächst vertreten hatte, bedarf es einer Analyse der jeweils vorausgesetzten epistemischen Prämissen. Das Unternehmen einer „Rückkehr zu einer unbedingten Naivität“, die sich als „ursprüngliche Schau“ versteht, hält zum einen an dem Anspruch einer quasi-göttlichen Totalansicht der Dinge fest. Hierin unterscheidet das Ich des Gesprächs sich nicht grundsätzlich von seinem Widerredner. Zum anderen – auch darin herrscht in der Tiefe der Episteme zwischen beiden Übereinstimmung – setzt die Idee einer ursprünglichen Schau und eines von der Geschichtlichkeit seiner Verwendung gereinigten Nennens der Dinge in diesen etwas identisch Bleibendes voraus, das sich immer wieder identifizieren ließe, das ein für allemal seinen Ort im Sein gefunden hat, kurz: die Idee einer zeitüberdauernden und unveränderlichen Gliederung des Seins. Nur wenn es eine unabhängig von unserem Reden über die Welt bestehende *trans-situative* Identität gibt, auf die man zu jeder Zeit und an jedem Ort zurückkommen kann, macht ein *theoreîn*, eine Schau, die sich als universales Unternehmen von jeglicher geschichtlichen Trübung freizumachen gedenkt, überhaupt Sinn. Wie Geschichte als Niederschlag schlechter Sprache, als Anhäufung von Lügen

erscheint, so erscheint das geschichtliche Werden auf dem Hintergrund der ontologischen Entgegensetzung des abendländischen Denkens zwischen Sein und Erscheinung als Nachrangiges und wird aus dem Ideellen oder Substantiellen in die Akzidentien abgedrängt, die gerade gelöscht werden sollen. Soweit eine philosophische Rekonstruktion des ersten Plädoyers.

Nun wird die volle Tragweite der Zumutung erkennbar, die von dem Modell eines werdenden Seins und einer wesentlich widerruflichen und zerstörbaren Welt ausgeht – einer Welt, die nicht nur ohne Gott auskommen muß, sondern in der auch Transtemporalität und Immutabilität als ontologische Grundbestimmungen des Seins nicht mehr gelten; unter der Hand ist das Gespräch zu etwas geworden, das weit mehr verhandelt, als den rechten Zugang zur Wirklichkeit; das ontologische Grundmodell des Abendlandes, und damit zusammenhängend, das rationalistische Sprachkonzept, wird hier verabschiedet aufgrund einer geschichtlichen Dynamik und ästhetischen Verbindlichkeit, die wesentlich mit der Chiffre Auschwitz zu tun hat: daß nach dem Inbegriff „des Schrecklichen und Entsetzlichen, was Menschen anderen Menschen antun können“²⁴ eine geschichtsneutrale und für das Leiden der Menschen unsensible Auffassung der Welt und der Sprache an den Opfern das Verbrechen wiederholt, weil sie ihm einen ontologischen und sprachlichen Niederschlag verweigert.

Von hier aus wird auch Celans Festhalten an der deutschen Sprache als der Sprache seiner Lyrik verständlich. Denn wie es die deutsche Sprache war, in der der Holocaust organisiert und befohlen wurde, so muß es – unter den Denkvoraussetzungen Celans durchaus konsequent entwickelt – zwar eine gänzlich verwandelte, aber doch wiederum eine deutsche Sprache sein, die dieses Leid beklagt und faßbar zu machen versucht. Es hat also nicht im mindesten etwas mit sprachoptimistischem Denken, sondern vielmehr mit einer streng anti-rationalistischen Sprachauffassung zu tun, wenn es in der *Bremer Literaturpreisrede* heißt:

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: Die Sprache. (...) Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah: aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem. (H, 185f.)

Oben wurde gesagt, der Zwischenruf mit seinen ontologischen und sprachkritischen Implikationen stünde, begründet durch das Unerhörte seiner Zumutung, zu dem Vorangegangenen in Widerspruch und Isolation. Er bleibt dies auch mit Blick auf das Folgende, bedenkt man, daß in der Wiederaufnahme der sprachkritischen Bewegung Geschichte erneut nur als Ablagerung einer falschen Sprachpraxis auftritt, die den authentischen Ausdruck innerer und den

²⁴ H. JONAS, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*, Frankfurt a.M. 1987, 10.

wahrheitsgemäßen Ausdruck äußerer Welt verhindert, aber mit deren Aufhebung Geschichtlichkeit wieder ausgemerzt würde.

Ich war mir klar geworden, daß der Mensch nicht nur in den Ketten des äußeren Lebens schmachtete, sondern auch geknebelt war und nicht sprechen durfte – und wenn ich von der Sprache rede, so ist damit die ganze Sphäre menschlicher Ausdrucksmittel gemeint – weil seine Worte (Gebärden und Bewegungen) unter der tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit stöhnten – was war unaufrichtiger als die Behauptung, diese Worte seien irgendwo im Grunde noch dieselben! So mußte ich auch erkennen, daß sich zu dem, was zutiefst in seinem Innern seit unvordenklichen Zeiten nach Ausdruck rang, auch noch die Asche ausgebrannter Sinngebung gesellt hatte und nicht nur diese! (J, 157)

Auf dem Hintergrund dieser Totalisierung des Verdachts gegen die auf uns gekommene Sprache zeichnet sich nun das Projekt der Reinigung und Neuerung ab. Es speist sich, so läßt sich vermuten, gerade aus jenen „finstern Quellen“ des Unbewußten, die der Gegenredner der Vernunft trockenlegen und aufklären wollte. Es ist notwendig, die Passage *in extenso* zu zitieren:

Wie sollte nun das Neue also auch Reine entstehen? Aus den entferntesten Bezirken des Geistes mögen Worte und Gestalten kommen, Bilder und Gebärden, traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert, und wenn sie einander begegnen in ihrem rasenden Lauf und der Funken des Wunderbaren geboren wird, da Fremdes Fremdesten vermählt wird, blicke ich der neuen Helligkeit entgegen ins Auge. Sie sieht mich seltsam an, denn obwohl ich sie heraufbeschwört habe, lebt sie jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens, ihr Licht ist nicht das Licht des Tages, und sie ist von Gestalten bewohnt, die ich nicht wiedererkenne sondern erkenne in einer erstmaligen Schau. Ihr Gewicht besitzt eine andere Schwere, ihre Farbe redet zu einem neuen Augenpaar, mit dem meine geschlossenen Lider einander beschenkt haben, mein Gehör ist hinübergewandert in mein Getast, wo es sehen lernt; mein Herz erfährt, nun, da es meine Stirn bewohnt, die Gesetze einer neuen, unausgesetzten und freien Bewegung. Ich folge meinen wandernden Sinnen in die neue Welt des Geistes und erlebe die Freiheit. Hier, wo ich frei bin, erkenne ich auch, wie arg ich drüben belogen worden bin. (J, 157f.; Kursiv im Original gesperrt.)

Mehrere Akzente sind zu setzen: Es braucht nicht umständlich darüber diskutiert zu werden, daß in dieser Passage die surrealistische Ästhetik und das Konzept der surrealistischen Metapher in knappster Form entfaltet werden. Der Traum als ein Bezirk, der von den Ordnungsleistungen der Vernunft noch unbetroffen ist, die Bildfelder des Funkens, des Lichts und der Helligkeit, die Idee kühner Assoziation zwischen Fremdesten, die Uranfänglichkeit der zufälligen Lösungen, die Entgrenzung der Sinne – all diese Elemente des surrealistischen Bildbegriffs verbindet Celan hier zum Exempel einer kaum mehr steigerbaren Intensität synästhetischer Erfahrung²⁵.

²⁵ Es seien zwei Belegstellen aus dem surrealistischen Kontext als Vergleichshintergrund angegeben: „Das stärkste Bild, muß ich gestehen, ist für mich das, das von einem höchsten Grad von Willkür gekennzeichnet ist; für das man am längsten braucht, um es in die Alltagssprache zu übersetzen, sei es, daß es einen besonders hohen Grad an offenkundiger Widersprüchlichkeit aufweist, sei es, daß einer seiner Ausdrücke merkwürdig verborgen bleibt, sei es, daß es sensationell zu sein verspricht und sich dennoch leicht auflösen läßt

Auffällig ist allerdings, daß in der Passage nur beiläufig und abschließend kurz an das erinnert wird, wodurch die Erfahrung notwendig und wogegen sie eingesetzt wurde: an ihre anarchische Mission gegen die Falschheit des zweckrationalen bewußten Lebens; auch kann nicht ganz zufällig sein, daß der Schlußsatz die kategoriale Trennung von ‚Hier‘ und ‚Drüben‘ erneuert, welche die Dynamik der ästhetischen Erfahrung gerade schleifen wollte.

Aber der Befund gilt nach wie vor: die Erfahrung der Freiheit im surrealistischen Bild ist rein negatorisch bezogen auf die Wirklichkeit und das Geschehen, für welches das Ich eigentlich eine Sprache suchte – eine Sprache, die die Spuren der Geschichte trägt und, an sie erinnernd, in die Wirklichkeit eindringt, um diese als eine geschichtlich gewordene erkennbar zu machen. Das hier entfaltete Konzept surrealistischer Bildlichkeit leistet dies nicht. Das Ich – so könnte man die Gesprächs-Episode pointieren –, zunächst angetreten für die Rückgewinnung einer wahren Ursprungssprache, die sich durch die diskursfreie Evidenz letzter Gründe legitimiert, greift sodann mit dem Ziel, den Veränderungsimpuls der geschichtlichen Erfahrung aufzunehmen, nach dem surrealistischen Bild. Diesem wird zwar auf der einen Seite das entfesselte Schöpferische zugetraut. Auf der anderen Seite jedoch gibt es Geschichtlichkeit und Ursprungssprache gleichermaßen preis. Das Ich endet schließlich in den anarchischen Delirien einer monomanisch mit seinem Inneren befaßten Sprache, in der Selbst, Geschichte und Wirklichkeit nur als dasjenige anwesend sind, was in deutend-interpretierenden Handlungen erst noch innovativ erschlossen werden muß²⁶. Es ist kein Zufall, daß genau an diesem Punkt des Textes Celans Deutungen der Bilder Jenés einsetzen.

(...), sei es, daß es eine ungenügende formale Rechtfertigung in sich selbst findet, sei es, daß es etwas Halluzinatorisches in sich trägt, sei es, daß es ohne weiteres dem Abstrakten die Maske des Konkreten verleiht oder, umgekehrt, daß es die Verneinung irgendeiner grundlegenden physischen Eigenschaft in sich begreift, sei es, daß es Gelächter auslöst.“ (A. BRETON, Erstes Manifest des Surrealismus (1924), in: DERS., Die Manifeste des Surrealismus, Reinbek bei Hamburg 1986, 9–43; 36.) Das zweite Zitat stammt von P. REVERDY und wurde zunächst in *Nord-Sud* (Nr. 13) in dem Essay *L'Image* veröffentlicht: „L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. (...) On crée (...) une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports.“ (zit. nach P. REVERDY, Nord-Sud. Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie [1917–1926], Paris 1975, 73–75).

²⁶ Jakobs Analyse des Jené-Textes (Das „Andere“ Paul Celans, a.a.O., insbes. 155–158) ist zwar, anders als die Arbeit von Schulz, dem die von uns herausgearbeitete argumentative Dynamik ganz entgeht (Negativität in der Dichtung Paul Celans, a.a.O., 28–36), gleichermaßen sensibel für die surrealistischen Bezüge und die kritische Absetzbewegung gegen den Surrealismus. Jakob diese aber allein mit dem Ad-hoc-Argument zu erklären, daß der Text die surrealistische Programmatik nur zum Schein mitvollziehe und diese schließlich auf den akzeptablen Kernsatz der Vermählung von Fremdestem reduzieren würde. Die um vieles plausiblere Erklärung liegt fraglos in der über Tempusschichtung ausdifferenzierten Vorgängigkeit des theoretischen Diskurses vor seiner Konfrontation mit dem, was dieser überschauen soll: den Bildern Jenés.

Was nun folgt, sachlich von der als zeitlich vorgängigen Reflexion distanziert und abgesetzt, ist nicht leicht verständlich zu machen. Auch die Zuhilfenahme der Bildvorlagen Jenés würde wohl nur bedingt helfen; zwar wäre manche isolierte Wendung durch die Verbindung zu bestimmten Bildelementen semantisch faßbar, zu einer zusammenhängenden und insgesamt verständlichen Deutung der Bilder indes runden sich die Meditationen dadurch nicht. Der Begriff *Meditation* trifft das Verfahren Celans recht genau: in immer neuen Ansätzen, ohne Anspruch auf beschreibende Vollständigkeit, Homogenität der Perspektive und Stringenz der thematischen Entfaltung werden in einer durch sprachkritische Passagen inhaltlich, durch doppelte Absätze und Sternchen graphisch ständig unterbrochenen Textbewegung die Bilder umkreist, einzelne Bildelemente aufgenommen, in Sprache gebracht und assoziativ fortgesponnen; dabei springt die Surrealität der Bilder konsequent auf die syntagmatische Einbindung von – gemessen an den gängigen lexikalischen und idiomatischen Einschränkungen – disparaten linguistischen Einheiten über²⁷.

Nun arbeitet bereits die erste Meditation zu dem Bild *Ein Segel verläßt ein Auge* dem Verlust entgegen, den die *kühne Metapher* laut Celan in ihrer surrealistischen Konzeptualisierung erlitten hatte: dem Verlust von Indexikalität auf das in der Geschichte sich ereignende Leiden der Kreatur. An einer späteren Textstelle wird dies noch klarer festzumachen sein, aber das folgende Zitat gibt bereits einen ersten Eindruck, wie Celan sich die Verbindung von Geschichte und Surrealität im Bild vorstellt:

Denn dieses Profil einer Frau, deren Haar, ein wenig blauer als ihr aufwärtsblickender Mund (in einem uns sichtbar bleibenden, schräg über ihm liegenden Spiegel erkennt dieser Mund sich selber, prüft seinen Ausdruck und wertet ihn als richtig), dieses Profil ist eine Klippe, ein eisiges Denkmal an den Zugängen des inneren Meeres, das auch ein Meer der welligen Tränen ist. (J., 158f.; Herv. d. Verf.)

Weniger vorsichtig erfolgt die Stellungnahme mit Blick auf das Bild *Das rote Meer geht über Land*. Revoziert wird die klassische Position der surrealistischen

²⁷ Gewiß ist die Sache methodologisch und textlich weit komplizierter, als wir es hier vorgeben; es wäre allerdings eine eigene Untersuchung wert, sowohl das Verhältnis zwischen Celans Worten und Jenés Bildern als auch jenes zwischen dem assoziativen Kontext und jenen Anteilen, die sich deutlich erkennbar den Bildern Jenés zuwenden, zu klären. Wiederum ist es, soweit ich sehe, einzig die Arbeit von Schlebrügge (Geschichtssprünge, a.a.O., 108–122), die versucht, die einzelnen Bildbetrachtungen zu interpretieren und sowohl kritisch mit dem Selbstverständnis Jenés und dessen Bildern zu verbinden als auch mit der Lyrik Celans in ein positives Verhältnis zu setzen. In dieser Hinsicht hat die wissenschaftliche Diskussion sicherlich erst begonnen. Obwohl Schlebrüggens Deutungen in vielen Einzelbeobachtungen überzeugen können, will sein pauschales Gesamturteil nicht recht einleuchten: Seine These lautet (Schlebrügge, ebd., 108), Celan nutze „das Bildmaterial in strikt subjektiver Allegorese zur Ausstattung eines Gegenkonzepts gegen die von Jené repräsentierte Ästhetik, in das die eigene Geschichtserfahrung in einer Weise integriert wird, die weder Wirklichkeit poetisch verklären, noch der Utopie melancholisch entsagen will.“

Bildlichkeit auf eindringliche und doppelte Weise; einmal, weil die Monomanie oder der Solipsismus des Unbewußten, der das Wunderbare als das ausgezeichnet Alogische aus sich entläßt, gebrochen wird durch den Verweis auf eine Sache, die alle Menschen gleichermaßen existentiell betrifft: den Krieg; sodann, weil an dieser Stelle ausdrücklich das Überschreiten jener epistemisch-ästhetischen Grenze erfragt und gefordert wird, die der Schluß der essayistischen Erörterung über die surrealistische Bildlichkeit in der semantischen Entgegensetzung von ‚hier‘ und ‚drüben‘ noch einmal bestätigt und befestigt hatte.

Was Edgar Jené hier erstmalig Gestalt annehmen läßt – ist es nur hier zuhause? Wollten wir nicht auch den Alp der alten Wirklichkeit besser erkennen, wollten wir nicht den Schrei des Menschen, unseren eigenen Schrei, vernehmen, lauter als sonst, gellender? Seht hin: dieser untere Spiegel zwingt alles, Farbe zu bekennen: „Das Blutmeer geht über Land“: Entvölkert und ergraut sind die Hügel des Lebens. Auf nackten Füßen durchwandert das Gespenst des Krieges die Länder: Krallen hat es wie die Raubvögel oder Zehen wie der Mensch! Vielgestaltet ist es und was ist es jetzt? Ein schwebendes Blutzelt. Wenn es niederschwebt, wohnen wir zwischen Blutwänden und Blutfetzen. (Herv. d. Verf., 160)

Deutlich spürbar ist die Suche nach einer Sprachform, die auf der Grundlage und über die surrealistische Bildersprache und Bildtransformationen, die im Zitat vorgeführt werden, appellative Ansprüche mit expressiven und referentiellen Funktionen zu vermitteln vermag. Sprache muß demnach Träger des eigenen und fremden Leidens sein, muß zugleich die Aktualität seiner Exposition soweit steigern können, daß eine Stellungnahme des Betrachters oder Lesers unausweichlich ist. Drittens müssen ihre Einheiten mit geschichtlicher Referenz erfüllt sein. Und zudem und vor allem wird dieser Sprache die Bildung eines erkennenden Bewußtseins zugetraut, das die *idolae* und Repressionen der eingespielten Gliederung des Wirklichen kenntlich zu machen imstande ist.

Der Text endet und kulminiert in einer kompakt und isotopisch durchformten Allegorie eines Fahneneides, der dem Schlaf seine Gefolgschaft zusichert und vor allem dem, was sich in ihm ereignet: der Anarchie des surrealistischen Traumes. Aber noch einmal werden zugleich die Argumente erkennbar, die Celans Distanz zum klassischen Surrealismus anzeigen und seine eigene Position erkennbar machen. Dem genauen Hinsehen erschließen sich sogar deutlich kritische Töne gegen den Surrealismus. Es heißt:

Oft haben wir als Wache geschworen: im heißen Schatten ungeduldiger Fahnen, im Gegenlicht des fremden Todes, am Hochaltar unserer heiliggesprochenen Vernunft. Und wir haben unsere Schwüre auch gehalten, um den Preis unseres heimlichen Lebens, aber als wir dorthin zurückkehrten, wo wir sie geleistet – was mußten wir sehen? Die Farbe der Fahne war noch dieselbe, der Schatten, den sie warf, sogar größer als zuvor. Und wieder hob man die Hand zum Schwur. Aber wem gelobte man jetzt Treue? Dem anderen, dem, dem wir Haß geschworen. Und der fremde Tod? Er hatte recht so zu tun, als hätte er unserer Schwüre überhaupt nicht bedurft... (J., 160; Herv. i. Original gesperrt)

Wieder aufgenommen wird hier die Forderung nach einer Überwindung der Grenze, genauer: des bisher beanspruchten Geltungsbereichs surrealistischer

Erfahrung. Und dies nicht als zusätzliche Option, sondern aus einem die Notwendenden Sollen heraus: denn die Freiheitserfahrung im Surrealen, der am Ausgang der essayistischen Erörterung kardinaler surrealistischer Verfahren noch eine subversive Potenz beigemessen wurde²⁸, reicht offenkundig nicht mehr hin, einem gelingenden Leben den Boden zu bereiten; auch nicht, den Menschen Mittel an die Hand zu geben, mit denen aus dem „Alp der alten Wirklichkeit“ (J, 160) in die Freiheit der Surrealität zu erwachen wäre.

Bleibt demnach die surrealistische Erfahrung in der Monomanie ihrer traumhaften Verwandlungen befangen, so bleibt auch die Wirklichkeit des ‚drüben‘ von den Freiheitsbestrebungen des Surrealistischen unerreicht. Solange es nicht auf das reale Leben übergreift, macht es sich überdies der Affirmation der falschen Faktizität schuldig: „Die Farbe der Fahne war noch dieselbe, der Schatten, den sie warf, sogar größer als zuvor.“ (Herv. d. Verf., J, 160) Der Preis für das transitorische Gelingen der Freiheit im Traum ist hoch: er besteht letztlich in der Depotenzierung des „heimlichen Lebens“ zu einem Raum, in dem kritische Impulse, die gegen das Andere des Surrealen, die rationale Welt, gerichtet sind, restlos absorbiert werden. Und weil das Bestehende, als strukturelle Gewalt den personalen Trägern entzogen („als hätte er unserer Schwüre überhaupt nicht bedurft“ [J, 160]), sich als Struktur fortzeugt – eine These, die an Horkheimers und Adornos Begriff der *instrumentellen Vernunft*²⁹ erinnert – bedarf es nicht nur der surrealistischen Eröffnung eines kontrafaktischen Bewußtseins im Traum – eines Bewußtseins, daß die bestehende Ordnung nicht die einzige und einzig mögliche ist. Es bedarf vielmehr einer direkten Stellungnahme *kontra* das Faktische – eine Stellungnahme, die also dem Faktischen gleichsam die Stirn bietet³⁰.

²⁸ Vgl. nochmals das folgende Zitat: „Ich folge meinen wandernden Sinnen in die neue Welt des Geistes und erlebe die Freiheit. Hier, wo ich frei bin, erkenne ich auch, wie arg ich drüben belogen worden bin.“ (J, 157f.)

²⁹ Vgl. M. HORKHEIMER und T. W. ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente, Frankfurt a.M. 1969, passim.

³⁰ Zu Details der Surrealismusrezeption im deutschsprachigen Raum im allgemeinen und zur Frage des Einflusses surrealistischer Ideen auf Celan im besonderen vgl. Schlebrügge, *Geschichtssprünge*, a.a.O., und Jordan, *Europäische und nordamerikanische Gegenwartsliteratur im deutschen Sprachraum 1920–1970*, a.a.O., 130–150. Auf den Jené-Text geht Jordan allerdings nicht ein. Für das fragliche Niveau der Surrealismus-Rezeption, so sie kritisch intendiert ist, spricht unter anderem die Einsinnigkeit der Einwände: die von V. O. Stomps herausgegebene *Streit-Zeit-Schrift* gelangt über eine mehr oder weniger gelungene Ridikülisierung der Genitiv-Metapher nicht hinaus; vgl. V. O. STOMPS, *Fabel von der Metapher und ihrem Genitiv*, in: *Streit-Zeit-Schrift* 1 (1956), 3–9; W. HÖLLERER, *Die Metapher überhaupt*, ebd., 28–40. Anlässlich eines 1961 von den *Akzenten* veranstalteten Lyriksymposiums, an dem unter anderem Vertreter der konkreten und politisch engagierten Dichtung teilnahmen, konkretisiert Höllerer seine Stellungnahme (W. HÖLLERER, *Das Ungelegenheitsgedicht*, in: *Akzente* 8 [1961], 23–26; 25): „Ich halte mehr und mehr eine Metapher-Enthaltbarkeit in der Lyrik für richtig; denn die Häufung von Metaphern ist oft zum Unfug geworden. Aber an der richtigen Stelle wird vielleicht gerade eine ver-

Die Meridian-Rede oder ‚Wie man Metaphern ad absurdum führt‘

Die Frage nach Struktur, Sinn und Funktion des Metaphorischen wird in der *Meridian-Rede*, wie es vorderhand den Anschein hat, eher beiläufig gestellt und beantwortet. Ganze zwei Stellen gehen darauf ein. Sie sind zudem recht lapidar formuliert, und der sprunghafte, immer in neuen Anläufen den Gegenstand umkreisende Argumentationsfluß der Rede bewirkt ein übriges. Die erste Stelle bestimmt das Gedicht als den Ort, an dem die Metaphern *ad absurdum* geführt werden, die zweite (die wir als Motto verwendet haben) rückt den Bezug auf die Metapher in die Nähe eines geographisch-philologischen Scherzes: Celan spricht am Ende der Rede von dem Fund eines Meridians, der – „heitererweise“ – die Tropen durchkreuze. Trotz oder gerade wegen der Beiläufigkeit haben jene beiden Stellen eine lang anhaltende, reiche und bis heute nicht abgeschlossene Kontroverse nach sich gezogen.

Der Gegensatz, der die ganze Rede beherrscht und überwölbt, mithin auch in Celans Deutung des Metaphorischen den Ausschlag gibt, ist der zwischen Dichtung und Kunst. Kunst erscheint als das, was in der lateinischen Antike mit dem Begriff der *ars* bezeichnet wurde: als Kunstfertigkeit, die stets Gefahr

rückte Metapher die notwendige Ungelegenheit widerspiegeln und schaffen. Genitivmetaphern sind scheußlich; aber vielleicht wird es gerade eine Genitivmetapher sein, die morgen meine Theorien über den Haufen wirft.“

Zu nennen wäre auch der die deutsche Rezeption des Surrealismus in den 30er und 40er Jahren bestimmende Essay von Walter Benjamin, der erstmals in *Die literarische Welt* am 1.2.1929 veröffentlicht wurde. „Damals aber, als er (der Surrealismus, Anm. d. Verf.) in Gestalt einer inspirierenden Traumwelt über seine Stifter hereinbrach, schien er das Integralste, Abschließendste, Absoluteste. Alles, womit er in Berührung kam, integrierte sich. Das Leben schien nur lebenswert, wo die Schwelle, die zwischen Wachen und Schlaf ist, in jedem ausgetreten war, wie von Tritten massenhafter hin und wider flutender Bilder, die Sprache nur sie selbst, wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, daß für den Groschen ‚Sinn‘ kein Spalt mehr übrigblieb. Bild und Sprache haben den Vortritt. (...) Nicht nur vor dem Sinn. Auch vor dem Ich. Im Weltgefüge lockert der Traum die Individualität wie einen hohlen Zahn. Diese Lockerung des Ich durch den Rausch ist eben zugleich die furchtbare, lebendige Erfahrung, die diese Menschen aus dem Bannkreis des Rausches heraustreten ließ. (W. BENJAMIN, *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* [1929], in: DERS., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1966, 200–215, 201f.) Obwohl von verschiedenen gedanklichen Voraussetzungen ausgehend, entfaltet Benjamin hier ein ähnlich ambivalentes Verhältnis zum Surrealismus wie Celan. Benjamin sieht einerseits den anarchischen Impuls und den unbedingten Willen zur Befreiung aus den überkommenen Denk- und Lebensformen, wie sie in der surrealistischen „Theorie der ‚Surprise‘“ (ebd., 212) oder in der Verherrlichung des Bösen zum Ausdruck kommt; auf der anderen Seite ist, so Benjamin, der Surrealismus auf halbem Wege stecken geblieben, und dies, weil er versäumt habe, den Impuls der ästhetischen „Revolte an die Revolution zu binden“ (ebd.). Erst wenn der sprachlich-ästhetische Bildraum, von dem das obige Zitat spricht, den „Raum des politischen Handelns“ (ebd., 214) erschließt, wäre die emanzipatorische Mission des Surrealismus ans Ziel gelangt.

läuft, wie Celan im Brief *an Hans Bender* schreibt, „über die Mache allmählich zur Machenschaft“ (178) zu werden. Bemerkenswert ist, daß Celan keinesfalls die traditionell verbürgte Opposition bemüht, wonach der *ars* die Ingenialität des Dichtersubjekts als ein unlernbares, authentisch poetisches Vermögen gegenüberstünde und diesem überlegen wäre. Der Gegensatz zur Kunst im Sinne der *ars* ist Kunst im Sinne einer ‚gegenwörtlichen‘ Dichtung. Gegenwörtliche Kunst kann man als jene Form des Sprechens charakterisieren, die den eingeübten und disponibel gemachten Formen der Beschreibung und Bewältigung von Welt, dem Erwartbaren und Bestehenden entgegentritt. In diesem Sinne aktiviert – nach Celans Worten – Büchners *Lucile* mit ihrem *prima facie* reaktionären Ausruf „Es lebe der König!“ (M, 189) die Gegenwörtlichkeit der Dichtung. Das Gegenwort, und hier tritt ein Entscheidendes hinzu, steht überdies in inniger Verbindung zur Kategorie der „für die Gegenwart des Menschlichen zeugende(n) Majestät des Absurden.“ (M, 190)

Diese Assoziation zwischen dem Menschlichen und dem Absurden ist nun alles andere als selbstverständlich. Sie offenbart aber Bezüge zu zwei weiteren, miteinander verschränkten, aber keineswegs identischen Ebenen, auf denen die Gegenwörtlichkeit der Dichtung signifikant ist: einmal als Innovation in einem radikalen Sinne, gedeutet (wir zitierten das bereits)

als aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation. (M, 197)

Sodann als eine Dynamik der lyrische Rede, die den repräsentationalistischen Anspruch der Sprache und der Kunst aufhebt, ohne den Gedanken an eine das Menschliche meinende außersprachliche Referenz preiszugeben, anders: die den Begriff der referentiell erfüllten Darstellung unabhängig von der Idee der Wiedervergegenwärtigung eines vormals Präsenten zu denken unternimmt³¹. Deshalb

³¹ Vgl. hierzu Ph. LACQUE-LABARTHE, *Katastrophe*, in: W. Hamacher und W. Menninghaus (Hrsg.), Paul Celan, a.a.O., 31–57, insbes. 55f. Lacoue-Labarthe hat zwar mit aller Souveränität Celan als denjenigen bestimmt, an dem die *crise de la représentation* lyrisch zu Tage tritt, andererseits es aber bedauerlicherweise bei einem bloßem Hinweis belassen, aus dem die Dringlichkeit eines nicht-repräsentationalistischen Referenzbegriffes hervorgeht. Wir zitieren dennoch die einschlägige Stelle, auch weil sie die Verbindung des Entwickelten zur Metaphernfrage vorbereitet. Auf S.55 heißt es: „Aus diesem Grund (weil der dichterische Akt nach L.-L. ein katastrophischer ist, Anm. d. Verf.) ist es gerechtfertigt, die Dichtung als Unterbrechung der Kunst, das heißt, der Nachahmung (*mimesis*), zu denken. Der dichterische Akt ist Wahrnehmung, nicht Darstellung [*représentation*]. Nur ein Schon-Gegenwärtiges kann, zumindest dem ‚alten Lärm‘ zufolge, dargestellt werden. Das ‚im Erscheinen Begriffene‘ aber stellt sich nicht dar, man müßte denn den Begriff der Darstellung anders denken. In der Dichtung organisiert die Darstellung sich von dem her, was man den ontischen Vergleich (Vergleich von Schon-Gegenwärtigem mit Schon-Gegenwärtigem) nennen könnte, aus dem die Figuren und Bilder, ‚alle Tropen und Metaphern‘, alle Wendungen hervorgehen, die es erlauben, einen bestimmten Sprachgebrauch als ‚dichterisch‘ zu definieren.“

spricht Celan wiederholt und eindringlich davon, daß Wirklichkeit gesucht und suchend entworfen werden müsse, daß Wirklichkeit nicht einfach da sei.

Aus diesen beiden Postulaten, dem nicht-repräsentationalistischen, aber referentiellen Sprachkonzept auf der einen und der damit zusammenhängenden Notwendigkeit eines immer wieder zu leistenden Entwerfens der Wirklichkeit auf der anderen Seite wird verständlich, warum der Dialog zur Theorie der kritischen Stunde werden mußte: weil das Ich in und vermittels der Dichtung (vergißt und im Vergessen) freigesetzt ist (vgl. M, 193) und weil das „hier und solcherart freigesetzte und befremdete Ich“ (M, 196) allein im Raum des Gesprächs, das das Gedicht ist, entworfen und bestimmt werden kann.

Was wäre also dann „das Gedicht mit seinen Bildern und Tropen“? (M, 199), was wären dann die Bilder?

Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen. (M, 199)

Die Celan-Forschung hat längst die These zurückgewiesen, daß aus dieser Stelle ein eindeutig negativer Entscheid gegen das Metaphorische hervorgehe; allerdings sind plausible und zusammenhängende Versuche rar, denen es gelingt, die differenzierte Haltung Celans zur Metapher aus dem obigen Zitat abzuleiten und mit seiner Poetik in ein stimmiges Verhältnis zu bringen. Ad-hoc-Hypothesen sind an der Tagesordnung³². Die sicherlich genaueste und aussichtsreich-

³² So wird sich aus dem folgenden erweisen, daß das Ad-absurdum-Führen der Metaphern keineswegs, wie Janz (Engagement, a.a.O., 115) annimmt, mit einem Prozeß des Entsemantisierens oder der Transzendierens der Bedeutungsfunktion von Sprache gleichkommt. Auch schießt Ralf Zschachlitz (R. ZSCHACHLITZ, Vermittelte Unmittelbarkeit im Wort: Paul Celans kritische Poetik, Frankfurt a.M. Bern u. a. 1990, 173–182) über das Ziel hinaus, wenn er den Unterschied zwischen eigentlichem und uneigentlichem Sprechen in Richtung auf eine generelle Uneigentlichkeit der Sprache einebnet, ohne eine klare Konzept der Uneigentlichkeit anzugeben, das nicht wieder von der zurückgelassenen Unterscheidung zehren würde und so ihren begrifflichen Rahmen beibehalte. Problematisch vor allem ist die Ausgliederung der Lyrik Celans aus dem Geltungsbereich referentieller Sprache. Ähnlich unbefriedigend T. SPARR, Celans Poetik des hermetischen Gedichts, Heidelberg 1989 und DERS., Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan, in: B. Böschstein und S. Weigel (Hrsg.), Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge, Frankfurt a.M. 1997, 176–188; Sparr sieht noch immer im „Eigentlichkeitstheorem“ das „entscheidende Kriterium für die Erkennbarkeit der Metapher“ (ebd., 178). Mag dies noch hingehen, weil die Rede von der ‚Eigentlichkeit‘ nicht notwendig den repräsentationalistischen Fehlschluß impliziert, sondern noch gedeutet werden kann als ein pragmatisches Prädikat, das im Unterschied zum Uneigentlichen lediglich das Vorherrschen einer als ‚realistisch‘ eingespielten Diskursformation oder *Weise der Welterzeugung* (Goodman) anzeigt; in den Fallstricken des von Celan gerade angegriffenen Modells der Sprache verfängt sich Sparr aber dann doch, wo er für Celans Metaphorik die Qualität des A-Mimetischen geltend macht; denn im Konzept des A-Mimetischen ist die mimetische Option, mithin die ontologische Voraussetzung einer ansichseienden Wirklichkeit gar nicht preisgegeben; überdies läßt sich, worauf mit

ste Deutung der Celanschen Metaphorik stammt von Winfried Menninghaus³³. Dieser distanziert nicht nur souverän den substitutionstheoretischen Ansatz, wonach die Metapher als eine nicht-wörtliche Bezeichnung einer auch eigentlich benennbaren Sache gedacht ist, indem er die in dieser Auffassung eingeschriebenen repräsentationalistischen Prämissen einer *literal theory of meaning* enthüllt. Er präzisiert auch die Einwände gegen Gerhard Neumanns³⁴ Verständnis der *absoluten Metapher*, das negatorisch auf einen Begriff der nicht-absoluten Metapher bezogen ist und somit deren theoretischen Bestand nicht nur nicht angreift, sondern als etwas voraussetzt, in dessen Licht die absolute Metaphorik allererst begriffliche Kontur erlangt. „Soweit sich nun eine ‚absolute‘ Metapher nur durch ein ‚nicht ins Eigentliche‘ zurückholbares ‚Mehr an Aussageleistung‘ auszeichnen soll, bleiben für alle nicht als ‚absolut‘ zu bezeichnenden Metaphern noch immer ungebrochen die ‚Phantome‘ der traditionellen Metaphern-Reflexion in Kraft“³⁵.

Dabei hält Menninghaus nicht nur an der Möglichkeit einer referentiell erfüllten Metaphorik auch in ihrem absoluten Status fest und verbindet diesen Gedanken mit dem Erschließungsmodell der Sprache³⁶. Überdies setzt er eine notwendig negative Korrelation zwischen Innovation in der Sprache und der semantischen Schärfe ihrer Einheiten (von der Menninghaus mit H. Weinrich glaubt, sie wäre allein ein Produkt des Kontextes, in dem die Metapher steht): „Richtet sich die Sprecherintention (...) auf die Darstellung eines Gedankens, einer Wahrnehmung oder einer Realität, die in sich selbst (noch) konstitutiv ‚unerfüllt‘, also auch noch nicht vollends ‚gegeben ist‘“, dann kann die ‚absolute‘ Metapher „nur eine uneindeutige und in ihrer denotativen Energie ‚ungesättigte‘ Schwebe semantischer Relationen“³⁷ produzieren. Wenn Metaphern also je absolut sind, so sind sie es in dem Sinne, daß sie von dem eingespielten und institutionell verankerten Diskurs abgelöst sind und ihre erschließende Mission zwar aufnehmen, aber noch auf keinen bereits konstituierten Bedeutungsraum bezogen wären, der ihnen eine feste semantische Kontur verleihen würde.

Blick auf Celan zu insistieren ist, eine Referenz des Gedichts auf die außersprachliche Geschichte des Leidens im Modell des A-Mimetischen nicht formulieren.

³³ Menninghaus, Paul Celan. *Magie der Form*, a.a.O., 130–171.

³⁴ Menninghaus bezieht sich auf Gerhard Neumanns Aufsatz *Die ‚absolute‘ Metapher*, a.a.O.

³⁵ Menninghaus, Paul Celan. *Magie der Form*, a.a.O., 149.

³⁶ So seltsam diese These zunächst anmuten mag, so stringent ist sie aus der Poetik Celans entwickelt. Das folgende Zitat belegt dies eindrücklich. Sein Kontext macht unmißverständlich klar, daß über die Würdigung Mandelstams hinaus Celans eigene Position zum Ausdruck kommt: „Sie (die Gedichte aus Mandelstams Gedichtband *Der Stein*, Anm. d. Verf.) sind keine ‚Wortmusik‘, keine aus ‚Klangfarben‘ zusammengewobene, impressionistische ‚Stimmungspoese‘, keine das Wirkliche sinnbildlich überhöhende ‚zweite‘ Wirklichkeit. Ihre Bilder widerstehen dem Begriff der Metapher und des Emblems; sie haben phänomenalen Charakter.“ (P. CELAN, *Die Dichtung Ossip Mandelstams*, in: *Ossip Mandelstam. Im Luftgrab. Ein Lesebuch*, hrsg. v. R. Dutli, Frankfurt a.M. 1992, 69–81, 70).

³⁷ Menninghaus, Paul Celan. *Magie der Form*, a.a.O., 152f.

Auf dem Hintergrund des eben Gesagten wird deutlich, daß Celan in der Bestimmung des Gedichtes als des Orts, an dem die Metaphern *ad absurdum* geführt werden sollen, zwei Formen des Metaphernverständnisses, die sich auf wohldefinierbare Streitpunkte der Metapherntheorie im 20. Jahrhundert beziehen lassen, komprimiert und kritisch gegeneinander geführt hat. Solange die Metapher aus der Substitution „von Schon-Gegenwärtigem mit Schon-Gegenwärtigem“³⁸ ihren ästhetischen Wert bezieht, partizipiert sie an der eingespielten Sprachordnung und setzt diese voraus. Sobald sie aber durch die ihr eigene Bewegung des Transzendierens, des *metaphérein*, ihren rhetorischen Hintergrund negiert, nimmt sie aktiv die emanzipatorische Mission auf, die Celan ihr zuschreibt. Das ist der nähere Grund dafür, warum das obige Zitat das Gedicht als den Ort bestimmt, an dem die Metaphern nicht etwa schon *ad absurdum* geführt sind, sondern *ad absurdum* geführt werden, wobei der volle Akzent auf dem prozessualen bzw. aktivischen Moment liegt.

Es ist ja auch daran zu erinnern, daß der Begriff des Absurden in der *Meridian-Rede* bereits besetzt ist und dort gerade nicht für die Zerstörung von Bedeutung schlechthin steht. Im Gegenteil: einerseits verweist er im Zusammenhang mit Büchners *Lucile* auf den aktiven Austritt aus den herrschenden diskursiven Formationen, von denen die *ars* einen affirmativen Teil bildet; andererseits steht das Absurde – wie wir ausgeführt haben – in poetologischer Verbindung sowohl mit dem Verlassen des abbildlichen Diskurses als auch mit dem Innovationsverlangen eines das Menschliche weiterhin meinenden Subjekts. Die Metapher selbst wäre in dieser Hinsicht – paradox formuliert – die Bewegung der Absurdisierung ihrer eigenen repräsentationalistischen Rudimente. Oder anders, die Metaphern *ad absurdum* führen heißt dann: in ihnen die ihnen eigene Gegenwörtlichkeit zu entbinden. So wird die Metapher, soweit sie ihr substituiertes Herkommen abstößt, zum Gegenwort *par excellence*³⁹.

Die zweite Stelle, die auf den Begriff der Metapher anspielt (und welche die Rede beschließt), eignet sich besonders gut, die Poetik Celans und seine Auffassung der Metapher zu rekapitulieren. Sie lautet:

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen Meridian. (M, 202)

³⁸ Lacoue-Labarthe, *Katastrophe*, a.a.O., 55.

³⁹ In dieser paradoxen Doppelung des Metaphernverständnisses macht sich Celan eine terminologische Besonderheit zunutze, die im griechischen Etymon von *metaphérein* aufbewahrt ist. Die Metapher ist im Handbuch als Begriff der rhetorischen Stilistik inventarisiert und dem allgemeinen Gebrauch verfügbar gemacht, in ihren Verfahrensweisen ausgeleuchtet und in ihrem perlokutionären Effekt als Teil des persuasiven Unternehmens kalkuliert. Und doch ist sie trotz der Beschreibung ihrer semantischen Struktur und ihres Wirkens nicht in der Reichweite ihrer semantischen Innovationen beherrschbar. Insofern verfällt ihr Begriff dem Verdikt labiler Semantik, das er lanciert, und bleibt offen für Neueinschreibungen, wovon die Geschichte der Metaphernreflexion in endloser Zahl zeugt.

Interessanterweise ist diese Passage selten auf eine einläßliche und nicht nur paraphrasierende Weise interpretiert worden⁴⁰; gerade die Leitmetapher des *Meridians* ist in den Kommentaren seltsam dunkel geblieben. Dabei muß sie Celan – man denke wie bei der Leitmetapher des ‚Neigungswinkels‘ an ihren technischen Klang – sehr bewußt ausgewählt haben. In einem sehr allgemeinen Sinne sind – zumindest in ihrer historischen Entwicklung⁴¹ – ‚Meridiane‘ Erkundungslinien, die beides meinen: zunächst Begrenzung und orientierende Durchdringung des bislang Erschlossenen, dann aber auch Leitlinien in bisher unerschlossenes Gebiet. Den Vergleich dieses Netzes von geographischen Raumlinien mit der Sprache hat Celan selbst im Zitat angelegt. Er weist sofort auf die nicht-repräsentationalistische Deutung der Sprache, die wir bereits mehrfach betont haben. So wie die Realität nicht an sich und immer schon bestimmte signifikante Schnitte trägt, die sich dann als sprachliche Gliederung in Begriffen und ihren syntaktischen Verknüpfungen einfach abbilden ließen, so weist die Erde kein materielles Substrat für Meridiankreise auf.

Noch etwas anderes ist in der Überblendung von Sprache und Meridian mitgemeint. Das konventionelle Netz der Meridiane, das über die Welt geworfen ist mit dem Ziel, bestimmte Schnitte der Erdoberfläche auszudifferenzieren, ermöglicht, jeden Punkt nach seinen Raumkoordinaten zu bestimmen. Um nun *als* Raumpunkt im Gefüge der Meridiane gegenwärtig zu werden, bedarf es eines Bezuges dieses Raumpunktes auf die einander entgegengesetzten Pole. Der Ort ist folglich sich nicht unmittelbar und unzeitlich vertraut, sondern erst durch sein Verhältnis zu den beiden Gegenpolen kann dies gelingen. Man wird unschwer hinter dieser Skizze das Differentialitätsprinzip der Zeichenbildung und der Individuation erkennen. Es macht deutlich, daß nicht der identische Selbstbezug das ursprüngliche Selbstbewußtsein bildet, sondern erst über die Relation auf das andere des Selbst: Mitmenschen und Mitwelt vermittelt ist. Daraus folgt: Das Selbst des Selbstbewußtseins ist mit sich weder unmittelbar bekannt noch wird ihm in dieser Begegnung sein vorgängiges Selbst zurückgespiegelt: präsent ist das Selbst allein als ein durch die Begegnung mit dem anderen Gewonnenes. Übertragen auf die Poetik Celans hieße dies, daß im Gedicht nicht das Selbst des Dichters eingetragen und disponibel wäre. Das Gedicht ist die Heimkehr zu etwas, das erst noch gewonnen werden muß.

An dieser Stelle müssen wir etwas nachtragen: Celan spricht nicht von dem Netz der Meridiane (obwohl er es mitmeint), das sich gemäß einer Übereinkunft entlang der Längengrade, gebündelt in den Gegenpolen, über die Erde ausbreitet. Der Schluß der Rede spricht ja von *einem* Meridian, der von einem indi-

⁴⁰ Vgl. A. POPPENHUSEN, Durchkreuzung der Tropen. Paul Celans „Die Niemandrose“ im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion, Heidelberg 2001; hierzu auch B. WIEDEMANN, Rez. in: *Arbitrium* 21 (2003), 114–116.

⁴¹ Für Details vgl. J. B. HARLEY and D. WOODWARD (Eds.), *The History of Cartography*, Bd.1,1: *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean*, Chicago London 1987.

viduellen Punkt aus die Längsextreme der Erde erreicht. Aber wieder bleibt der Bezug des individuellen Moments auf ein Gemeinsames und Mitteilbares enthalten: es liegt in der Ausrichtung jedes individuellen Punktes auf die allen gemeinsamen Pole und in der Idee des Meridians selbst, die unter der Dringlichkeit entstanden ist, daß Menschen sich im Raum orientieren und – mit welchen Beweggründen auch immer – begegnen können.

Der Scherz, der aus der metaphorischen Verbindung von Meridian und individueller Sprache resultiert, ist nun interessanterweise zugleich ein Schulfall dessen, was eine absolute Metapher (im obigen Sinne) vermag und was sie dann von ihrem eigenen Begriff nicht gänzlich fernhalten kann: das Überschreiten der Begriffsgrenzen, unter denen sie bisher als rhetorische Substitution von Schon-Gegenwärtigem nach stilistischem Maßstab und Rechtfertigung subsumiert war. Im Referenzsystem des Geographischen meint das ‚Durchkreuzen‘ noch eindeutig ein Durchlaufen (also keineswegs eine Vermeidung, eine Auslassung oder ein Überspringen), im rhetorischen Kontext verstehen wir unter ‚Durchkreuzen‘ zunächst eine Art Vereitelung. Aber schon der Rückgang auf die gemeinsame etymologische Wurzel des geographischen und stilistischen Begriffes der Tropen macht die Situation komplizierter. Das griechische *trépein* verweist auf einen zentralen poetologischen Begriff im Denkens Celans: den der Wende. Überdies läßt die geistesgeschichtliche Dimension des geographischen Begriffes für Spekulationen freien Raum⁴². Doch auch wenn man die spekulativen Konnotationen und etymologischen Verweise übergeht, verschiebt die metaphorische Ineinanderspiegelung der Referenzsysteme den Sinngehalt des ‚Durchkreuzens‘. Es hält in seinem metaphorischen Kontext die Position zwischen Kritik und Durchgang, an dessen Ende das Kritische geleistet wäre, meint also ein Aufheben im Hegelschen Doppelsinn von Überschreiten und Bewahren. Wir erkennen nun den stringenten Bezug des ‚Scherzes‘ auf die Bewegung des *Ad-absurdum*-Führens der Metaphern im Mittelteil der Rede. Celan führt vor, wovon er gleichzeitig handelt: wie die Metapher sich der Mittel des Metaphorischen bedient, um über sich selbst bzw. über ihre substitutionstheoretischen Hintergründe hinauszugelangen: zu der „für die Gegenwart des Menschlichen zugehende(n) Majestät des Absurden.“ (M, 190)

⁴² Man denke etwa an Robert Müllers Roman *Tropen. Der Mythos der Reise. Urkunden eines deutschen Ingenieurs* [1915] (hrsg. v. G. Helmes, Stuttgart 1993), in dem die Bedeutungsvielfalt des Begriffes Tropen konstitutiv wird. Sie sind sowohl der topographische Ort der im Roman unternommenen Reise als auch der stammesgeschichtliche Urort der Menschheit, psychologisch der Ort der Regression, gnoseologisch der Ort einer durch die ratio ungebremsten, triebhaften, spontanen Welthaltigkeit, Ort des Traums und der Halluzination, der Vision. Zugleich sind die Tropen erkenntnistheoretische Metapher für die These, daß der Mensch den Tatsachen nur Sinn unter der Bedingung einer symbolischen Tätigkeit zuerkennt.