

(UN)LESBARKEIT DER ERINNERUNG

Zur Gedächtnispoetik in Paul Celans Gedicht ›Wolfsbohne‹

Von Inga Bartkuvienė (Vilnius)

Der Problematik des Erinnerns und des Gedenkens widmet sich das gesamte Werk Paul Celans. Es schöpft aus der Anstrengung, die Erinnerung zu wahren und an die Leser als versprochenes Gedächtnis zu übermitteln. Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, wie die Erinnerung im Gedicht ›Wolfsbohne‹ hinsichtlich ihrer Textualität wirkt. Produktionsgeschichtlich gesehen, ist das Gedicht aus einem doppelten Trauma entstanden: – der Shoah-Erfahrung und der als verleumdend empfundenen Kritik G. Blöckers zum Band ›Sprachgitter‹. Die poetische Konstruktion des Gedichts wirft die Frage auf, wie Erinnerungsspuren textimmanent und intertextuell kommunizieren. Das Gedicht eröffnet für Celan einen Raum wachen Bewusstseins vom Geschehenen, doch zeigt sich die Erinnerung nie in Form eines vollendeten Narrativs. Die Fähigkeit der Erinnerung, immer neue Assoziationsnetze zu bauen, geht mit Vermehrdeutigungsstrategien der poetischen Sprache einher, so dass die Prozessualität der Sinnstiftung des Erinnerten und des zu Erinnernden die Leseprozesse mitbestimmt.

The whole poetry and all writings by Paul Celan are in tight connection with the problem of remembering and memory. It comes from the effort to preserve memory and to transfer remembrances to the reader. This article tries to investigate how memory and remembrances work in the poem ›Wolfsbohne‹ with regard to its own textuality. Keeping in mind the history of the events, the poem arises from a double trauma: the Shoah and a critical commentary of ›Sprachgitter‹ by G. Blöckers that Celan considered defaming. The poetical construction of the poem allows raising the question how memory traces communicate intertextually and within the text. The poem opens the space of awake consciousness of what has happened, but nevertheless, memory never appears in the form of a completed narrative. The ability of memory to build new association networks is accompanied with the duplicative ability and polysemantic nature of poetical language, so that the processuality of meaning-building within the remembered and what has to be remembered influences the processes of reading.

I.

Aus der Perspektive des Postkatastrophalen schreibend, befasst sich Paul Celan mit der Problematik des Schwindens von Sinnhaftigkeit und des Erhaltens von Sinn. Der Raum und das Medium dieser Auseinandersetzung ist die Sprache. Die Auswirkungen politischer Propaganda haben im historischen Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts den Sinn deutscher Sprache entleert. Nach Celans

Auffassung ist ihr allein in ihrer poetischen Funktion die Möglichkeit erhalten geblieben, neue „Wirklichkeit zu entwerfen“, welche die Wirklichkeit eines Individuums und die eines Textes verbände:

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, 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. In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.¹⁾

Die Formulierung „sie [...] gab keine Worte her für das was geschah“ beschreibt einen radikalen Wendepunkt in der Menschheitsgeschichte, der angesichts der verrichteten Taten selbst der Sprache den Atem raubt. Sie bestimmt zugleich die daraus resultierende dichterische Vorgehensweise mit dem Geschehenen. Sie setzt ein poetisches Programm in Gang, – das worttreue Zeugen von dem Geschehenen. Ob die Sprache spricht oder verstummt, sie hat die Fähigkeit inne, das Vergangene auch dort zu aktualisieren, wo andere Formen der Vergangenheitsbewältigung versagen würden. Erinnern und Gedenken werden zur Aufgabe und Methode des literarischen Schreibens. Gerade mittels der Fähigkeit der Poesie, das Imaginäre der Erinnerung in die Materialität des sprachlichen Zeichens zu übersetzen, wird die Vergangenheit wenigstens als Spur dem Dichtenden und dem Lesenden fassbar. Das Erinnerung-Schreiben ermöglicht ein Wirken gegen das Vergessen, das sich zweifach entfaltet, – als Erinnerungsarbeit des Schreibenden und als Gedächtnisarbeit des Lesenden. Mit Gertrud Kochs Worten sollte es heißen:

Die Dialektik von Vergessen und Erinnern impliziert, dass Erinnern ein Vorgang ist, der sich im Bereich der Imagination abspielt: Erinnert wird das Abwesende, Vergangene, das nun als Vorstellung wiederkehrt, gebannt in der ästhetischen Form. Aus diesem Verhältnis entsteht die Vorstellung, dass Kunst und Trauer untrennbar sind, jedes Kunstwerk ein Nachruf am Grab der Zeit. [...] Erinnern als ein solipsistischer Akt des Subjekts wird in seiner ästhetischen Transformation objektiviert: subjektive Erinnerung wird als Gedächtnis konstruiert, das sich nun als Objekt für Andere konstituiert.²⁾

¹⁾ PAUL CELAN, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958), in: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 3, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT unter Mitw. von ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 1986, S. 185f.

²⁾ GERTRUD KOCH, Der Engel des Vergessens und die black box der Faktizität. Zur Gedächtniskonstruktion in Claude Lanzmanns Film *Shoah*, in: Memoria – vergessen und erinnern (= Poetik und Hermeneutik XV), hrsg. von ANSELM HAVERKAMP und RENATE LACHMANN unter Mitw. von REINHART HERZOG, München 1993, S. 69.

Das im filmischen Zusammenhang gebrauchte Gedankenbild „Nachruf am Grab der Zeit“ scheint auf die Interpretation von Celans poetischer Verfahrensweise anwendbar zu sein, denn es hilft eine spezifische Beziehung zum Zeitlichen zu verstehen: Vergangenheit wird in einem Kunstwerk niemals in ihrer ursprünglichen Form vertreten und zeigt sich erst im Jetzt des Erinnerungsaktes, das seinerseits in einem dialektischen Verhältnis zum Jetzt des ästhetischen Aktes steht. Eine poetologische Begründung der auf das Jetzt fokussierten Zeit des Gedichts liefert Paul Celans Büchnerpreisrede ›Der Meridian‹. Da spricht der Dichter für die „Gegenwart und Präsenz“³⁾ des Gedichts, seine „punktuelle Gegenwart“ und über den „Akut des Heutigen“, der von ihm im Gegensatz zum „Gravis des Historischen“ und zum „Zirkumflex des Ewigen“ auf das Gedicht gesetzt werden muss⁴⁾. Das Gedicht entsteht immer in einer konkreten, einmaligen historischen Situation und lässt sich weder in die Vergangenheit noch in die Zukunft versetzen. Die „punktuelle Gegenwart des Gedichts“ soll jedoch kein eingeschränktes Jetzt bedeuten und fächert sich ständig in parallele – im Gedächtnis und im Gedicht als in der Schrift des Gedenkens – wiederkommende und neu zu bearbeitende Gegenwarten auf, was die in einem anderen Kontext gebrauchte Formulierung Celans „das Polychrome des scheinbar Aktuellen“⁵⁾ mitbezeichnen könnte. Das Vergangene an sich hat bei Celan eher Potenzial des Sinns, nicht aber der vollzogene Prozess der Sinnstiftung. Erst im Gedicht gewinnt Erinnerung und Vergessen an Form und Struktur, sodass man von sinnbeladenen dichterischen Entwürfen der vergangenen Zeit sprechen kann. Das Gedicht erhebt keinen Anspruch auf die komplexe Wiedergabe des Vergangenen. Als Chiffre für die Möglichkeit, heterogene Gestalten und Bedeutungen des Vergangenen zu reflektieren, steht bei Celan der Begriff des Datums:

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein „20. Jänner“ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?⁶⁾

„Der 20. Jänner“ gilt für Celan als Inbegriff der mehrdeutigen Daten, die verschiedene Modi der Vergangenheit gleichzeitig aktualisieren können: literarhistorische (Büchners ›Lenz‹), historische (Wannseekonferenz) und persönliche

3) PAUL CELAN, *Der Meridian, Endfassung – Vorstufen – Materialien*, hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN und HEINO SCHMULL, unter Mitarbeit von MICHAEL SCHWARZKOPF und CHRISTIANE WITKOP, Tübinger Ausgabe, hrsg. von JÜRGEN WERTHEIMER, 1. Aufl., Frankfurt/M. 1999, S. 9.

4) Ebenda, S. 4.

5) PAUL CELAN, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*, in: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3 (zit. Anm. 1), S. 167.

6) DERS., *Der Meridian* (zit. Anm. 3), S. 8.

(wiederkehrendes Motiv im eigenen Werk). Jedem Gedicht soll ein benanntes oder verschwiegenes Datum zugrunde liegen. Ähnlich wie das Datum versammeln auch Zitat, Selbstzitat und Reminiszenz mehrere Bedeutungen und Bedeutungszusammenhänge, die im Verborgenen liegen und erst durch den Prozess des aufmerksamen Lesens zum Vorschein kommen. Der Konstitution der Erinnerung und des Gedächtnisses in den Prozessen der sich immer wieder aktualisierenden Sinnstiftung, dem Hervortreten neuer Bedeutung aus vielschichtigen Textrelationen und damit auch den neuen Lesearten samt der Lesbarkeit und Unlesbarkeit gilt auch das Augenmerk des folgenden Beitrags.

Bei der Lektüre von Celans Gedichten aus der mittleren und späteren Schaffensperiode werden Tendenzen ersichtlich, die es ermöglichen, seine literarische Erinnerungsarbeit als Entwurf einer Theorie der Vergangenheitsbewältigung zu rekonstruieren. Seine Auseinandersetzung zeichnet sich dadurch aus, dass er Erinnerung als in sich kontradiktorische, geistige Tätigkeit versteht. Die erste Kontradiktion zeigt sich in der Einmaligkeit des Ereignisses der Vergangenheit und im Wiederholungszwang des wahrnehmenden und reflektierenden Subjekts. Von Seiten des erinnernden Subjekts besteht das Bewusstsein auf der Singularität der durchgemachten Erfahrung und zugleich drängt es der Zwang sie zu wiederholen. Das Subjekt steht vor der unmöglichen Aufgabe, das Nicht-Wiederholbare zu wiederholen⁷⁾. Dieser Zwang ist nicht einfach der Zwang zu verstehen, mit der Reflexion des Vergangenen kommt man niemals zur Antwort und Ruhe, die Wiederholung des Geschehenen durch Erinnern übernimmt nicht einmal die Funktion des Überwindens⁸⁾ – Reflektieren bedeutet

7) Der Analyse des Unwiederholbaren in den wiederkehrenden Daten ist die Studie von Jacques Derrida ›Schibboleth. Für Paul Celan‹ gewidmet. Das Objekt seiner philosophischen Auseinandersetzung beschreibt J. Derrida wie folgt: „Mein vordringlichstes Anliegen wird nicht sein, vom Datum im Allgemeinen zu sprechen, sondern vielmehr zuzuhören, was Paul Celan darüber sagt; besser: ihm zuzuschauen, wie er sich der Einschreibung unsichtbarer, ja vielleicht sogar unlesbarer Daten annimmt: Jahrestage, ringförmig Wiederkehrendes, Konstellationen und Wiederholungen einzigartiger, einmaliger, wie er es nennt, „unwiederholbarer“ Ereignisse.“ (JACQUES DERRIDA Schibboleth. Für Paul Celan, aus dem Französischen von WOLFGANG SEBASTIAN BAUR, hrsg. von PETER ENGELMANN, 4. durchlesene Aufl., Wien 2007, S. 13.)

8) Der Aufsatz von Jean Greisch liefert hervorragende Einsichten über Zeitlichkeit in Celans Gedichten und überzeugt durch sein Argumentieren. Doch mit der unvorsichtigen Formulierung, dass Celans Schreiben als „Wort eines Überlebenden funktioniert, der einer Katastrophe entronnen sei, die er nur überwinden kann, indem er sie zur Sprache bringt“, will ich nicht einverstanden sein. (JEAN GREISCH, Zeitgehört und Anwesen. Zur Diachronie des Gedichts, in: Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, hrsg. von CHRISTOPH JAMME und OTTO PÖGGELER, München 1993, S. 258.) – Die beschriebene, heilende Wirkung hat Celans Poesie meines Erachtens nicht. Im Gegenteil – er kann die Katastrophe nicht „überwinden“, weil Celan und sein Dichten als Dichten eines „Einzelnen“ durch sie stigmatisiert ist. Katastrophe ist keine Sache Anderer, sie durchdringt das wahrnehmende Subjekt als Selbst. Das Schreiben bedeutet für Celan ein fortwährendes,

ein sich immer wieder zwanghaft erneuerndes Erleben. Das ist kein Trauma, das einen loslässt oder das man vergessen könnte. Man wünscht sich und der Menschheit, diese Erfahrung nie gemacht zu haben, aber das Vergessen als eine, wenn auch spekulative Möglichkeit der Aussöhnung mit dem Geschehenen, wird ethisch strengst abgelehnt.

Damit wird ein weiterer Widerspruch der Erinnerungsarbeit thematisiert: das von der Tradition übernommene, janusköpfige Auftreten von Erinnern und Vergessen. Gegen die „natürliche Amnesie“ arbeitet die Poesie und setzt das Gedächtnis als Mahnung, und trotzdem bleibt das Vergessen auch bei Celan nicht ausgeschlossen – als natürliche Veranlagung der menschlichen Psyche und als unausweichliches Phänomen der Prozesse der Kultur.⁹⁾ Es ist psychologisch bedingt, dass Alles, als Ganzes, nicht erinnert werden kann. Die Erinnerung öffnet sich höchstens als „Schlittenspur des Verlorenen“¹⁰⁾ und man wird immer wieder, wenn auch unwillentlich, „ins Vergessen“ „heimgeführt“¹¹⁾. Daraus folgt, dass das Trauma wach bleibt, während die Kohärenz der Ereignisse durch das unumstößliche Vergessen gebrochen wird. Das vernichtende Wirken des Vergessens führt bei Celan zum Humanitätspessimismus, den die Verse der ›Aschenglorie‹ „Niemand | zeugt für den | Zeugen“¹²⁾ zusammenfassen. Das Problematische der Erinnerungsarbeit besteht auch darin, dass sie immer nachträglich vollzogen wird. Diese Nachträglichkeit dehnt sich vom Bereich der Zeit zu den Bereichen der Existenz und der Sprache aus.

Bei Celan gilt die literaturtheoretische Voraussetzung, dass die Erfahrung und die Erinnerung dieser Erfahrung in der Dichtung nie in ihrer ursprünglichen und reinen Gestalt vertreten sind. Wenn die Erinnerung selbst es nicht

sich immer wieder aktualisierendes Erleben der Katastrophe, ein bewusstes Beisammensein mit den Betroffenen – den Lebenden wie den Toten. Celans poetische Sprache ist alles andere als Euphemisierung, die die Gefahr entfernt, sie ist eine aktive Teilnahme an der versprachlichten Katastrophe, an den verschwiegenen Katastrophen, an dieser konkreten und jeder möglichen Katastrophe.

⁹⁾ Ulrich Plass hat das Phänomen des Vergessens in der Schrift sehr aufschlussreich behandelt, indem er das Problem des Datums und des Gedichts als Schrift des Gedenkens besprochen hat: „Paradoxerweise steht aber in gewisser Hinsicht die Niederschrift eines Datums seinem Eingedenken entgegen, indem nämlich die Schrift nicht nur das Gedächtnis potenziert, sondern auch es tendenziell auch ersetzen kann, womit Schrift gleichermaßen Erinnern und Vergessen sein kann, die Niederschrift des Datums, das derart Gesetze zugleich auch zu absorbieren, zu vergessen droht. Unausweichlich ist so mit dem Eingedenken dem Gedicht auch des Vergessen eingeschrieben. (ULRICH PLASS, „Schlüssel? Zur historisch-kritischen Celan-Ausgabe“, in: MLN, vol. 114, Nr. 3, April 1999 (German Issue), The Johns Hopkins University Press, 607, zit. nach ARNO BARNERT, Mit dem fremden Wort: poetisches Zitieren bei Paul Celan, Frankfurt/M. 2007, S. 225.

¹⁰⁾ PAUL CELAN, Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, 1. Aufl., Frankfurt/M. 2005, S. 94.

¹¹⁾ Ebenda, S. 95.

¹²⁾ Ebenda, S. 198.

vermag, zeitgerecht und inhaltlich adäquat das Vergangene zu reproduzieren, dann ist erinnernde Dichtung umso problematischer, die nicht nur erinnert, sondern gleichzeitig auch den bildhaften Teil der Erinnerung ins Sprachliche übersetzt und die Spuren der verbalen Erinnerung zu einem Text verbindet. Nicht nur Gedächtnis, sondern auch Sprache ist an sich nachträglich. Und dazu kommt noch, dass die poetische Sprache nach eigenen Gesetzen wirkt: Die Sprache des Gedichts wird nicht vom Wort „Entsprechung“¹³⁾ her abgeleitet. Die Konkrettheit des erinnerten Ereignisses verliert sich in der Mehrdeutigkeit der poetischen Sprache, andererseits verdichtet poetische Sprache mehrere Erinnerungen bzw. Konzepte des Erinnerns zu einem dichterischen Wort. Zu seinen dichterischen Vermehrdeutigungsstrategien hat sich Paul Celan in einem Gespräch wie folgt geäußert:

[W]as meine angeblichen Verschlüsselungen anlangt, ich würde eher sagen: Mehrdeutigkeit ohne Maske, so entspricht sie exakt meinem Gefühl für Begriffsüberschneidung, Überlappung der Bezüge. Sie kennen doch auch die Entscheidung der Interferenz, Einwirkung zusammentreffender kohärenter Wellen aufeinander. Sie wissen Bescheid über das dialektische Übergehen und Umschlagen – die Wandlung ins Benachbarte, ins Nächstfolgende, ja oft ins Gegenteilige. Dem entspricht meine (nur an gewissen Wendepunkten, Dreh-Achsen, auftretende) Mehrdeutigkeit. Sie trägt auch dem Umstand die Rechnung, daß wir an jedem Ding Schiffflächen beobachten, die das Ding aus mehreren Sichtwinkeln zeigen, in mehreren „Brechungen“ und „Zerlegungen“, die keineswegs nur „Schein“ sind. Ich trachte sprachlich wenigstens Ausschnitte aus der Spektralanalyse der Dinge wiederzugeben, sie gleichzeitig in mehreren Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen zu zeigen: mit nachbarlichen, nächstfolgenden, gegenteiligen. Weil ich leider außerstande bin, die Dinge allseitig zu zeigen.¹⁴⁾

II.

Eine besondere Art der Gedächtnisarbeit an der Erinnerung stellt das Gedicht ›Wolfsbohne‹ dar. Das im Zeitraum des Gedichtbandes ›Die Niemandrose‹ geschriebene Gedicht wurde aufgrund des Bedenkens, es handle zu sehr vom Privaten, nicht in den Band aufgenommen und zu Lebzeiten Celans auch anderswo nicht publiziert¹⁵⁾. Gerade die Tatsache, dass das Gedicht für eine Veröffentlichung bestimmt war und dann wieder zurückgezogen wurde, spiegelt eine ständig akute sowie unüberwindbare Diskrepanz zwischen dem innig Erlebten und dem Geschriebenen. Aber das Problem liegt hier nicht allein in

¹³⁾ CELAN, *Der Meridian* (zit. Anm. 3), S. 9.

¹⁴⁾ HUGO HUPERT, *Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan*, in: Paul Celan, hrsg. von WERNER HAMACHER und WINFRIED MENNINGHAUS, 1. Aufl., Frankfurt/M., 1988, S. 320f.

¹⁵⁾ Vgl. WIEDEMANN, *Kommentar*, in: CELAN, *Die Gedichte* (zit. Anm. 10), S. 922.

der unüberbrückbaren Differenz zwischen dem Erlebten und seinem sprachlichen Ausdruck. Denn im Wortsuchen und Wortfinden besteht die gesamte dichterische Anstrengung Celans, der den Wahrheitsanspruch zum einzigen Kriterium der Poesie erhoben hat: „Düsteres im Gedächtnis“ tragend, versucht „deutsche Lyrik“ – und insbesondere die seine – „wahr zu sein“¹⁶⁾.

Die Publikationsgeschichte von ›Wolfsbohne‹ bezeugt, dass die sich ums Auto-bio-grafische drehende Spannung in diesem Fall nicht von der Selbstzensur des Autors abhängt. Editorische Forschung hat ausreichend belegt, wie genau Celan sich überlegt hat, welche Texte im privaten Bereich bewahrt werden müssen – einen erheblichen Teil des Geschriebenen hat er überhaupt nicht publiziert. Die Tübinger Ausgabe seines Werks zeugt davon, wie präzise er mit der „Dosierung“ privater Stoffe gearbeitet hat, und wie sehr er bemüht war, poetische Aussagekraft durch einen Bekenntnischarakter der Dichtung nicht zu gefährden. Bei der ›Wolfsbohne‹ handelt es sich um einen Versuch, Erinnerung zu verschriftlichen, die privat nicht zu bewältigen war. Hinter der Entscheidung, ›Wolfsbohne‹ nicht zu publizieren, steht die Einmischung Fremder: Celan hatte vor, das Gedicht zu publizieren, nur auf ausdrückliche Bitte des Verlegers des „Fischer Almanachs“, Dr. R. Hirsch, entschied er sich dafür, das Gedicht zurückzunehmen.¹⁷⁾

Celan war bewusst, dass seine mehrfach codierten Texte mehr Zustimmung in der Öffentlichkeit gewinnen als solche, die mit direkter Anklage gegen die Verbrecher des Naziregimes vorgehen. Trotzdem wollte er die Wahrheit zumuten. So musste er mit der Tatsache leben, dass andere, sehr privat angelegte Texte veröffentlicht wurden, welche andere Bereiche des individuellen Lebens thematisierten und nicht auf die direkte und aufdringliche Art von ›Wolfsbohne‹ an historische bzw. politische Fragen herangingen. Unabhängig von dem aus der Publikationsgeschichte hervorgehenden Narrativ – es handle sich um eine zu privat (inadäquat? übersensibel? gar krankhaft?) angelegte Anklage wegen des Völkermords – wird der Text der ›Wolfsbohne‹ ganz bestimmt nicht eindeutig. Das Problem der Referenz bleibt auch in den biografisch angelegten Texten als Problem bestehen. Die im Gedicht reflektierte Textualität des Gedächtnisses schließt die Problematik der Monologizität und Dialogizität des Gedächtnisses ein. Das Erinnern erfordert individuelle Bewusstseinsarbeit des Subjektes und kommt zugleich erst durch Kontakt mit dem Anderen zustande, durch ein Gespräch – wenn auch ein imaginäres oder zeitlich entferntes

¹⁶⁾ PAUL CELAN, Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958), in: Gesammelte Werke Bd. 3 (zit. Anm. 1), S. 167.

¹⁷⁾ Vgl. AMIR ESHEL, Blumen der Geschichte, Blumen der Erinnerung: Paul Celan und der Postmoderne Diskurs, in: Die deutsch-jüdische Erfahrung. Beiträge zum kulturellen Dialog, hrsg. von FRANK STERN und MARIA GIERLINGER, Berlin 2003, S.137f.

Gespräch wie eine Art „Flaschenpost“¹⁸⁾. Als Text der Erinnerung reiht sich die ›Wolfsbohne‹ an Texte der Weltliteratur wie Marcel Prousts ›À la recherche du temps perdu‹, in denen selbst das Funktionieren menschlicher Erinnerung ersichtlich wird.

III.

WOLFSBOHNE

... °

Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird
 Untrügbarer Kristall, an dem
 Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland
 Hölderlin, Vom Abgrund nämlich ...

... wie an den Häusern der Juden (zum
 Andenken des ruinierten Jerusalem's), immer
 etwas unvollendet gelassen werden
 muß ...

Jean Paul, Das Kampaner Thal

Leg den Riegel vor: Es
 sind Rosen im Haus.
 Es sind
 sieben Rosen im Haus.
 5 Es ist
 der Siebenleuchter im Haus.
 Unser
 Kind
 weiß es und schläft.

10 (Weit, in Michailowka, in
 der Ukraine, wo
 sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
 blühte dort, was
 blüht dort? Welche
 15 Blume, Mutter,
 tat dir dort weh
 mit ihrem Namen?

Mutter, dir,
 die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
 20 Lupine. ||

¹⁸⁾ CELAN, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen (1958), in: Gesammelte Werke, Bd. 3 (zit. Anm. 1), S. 186.

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal in
25 meinem Gedicht.

Mutter.
Mutter, wessen
Hand hab ich gedrückt,
da ich mit deinen
30 Worten ging nach
Deutschland?

In Aussig, sagtest du immer, in
Aussig an
der Elbe,
35 auf
der Flucht.
Mutter, es wohnten dort
Mörder.

Mutter, ich habe
40 Briefe geschrieben.
Mutter, es kam keine Antwort.
Mutter, es kam eine Antwort.
Mutter, ich habe
Briefe geschrieben an –
45 Mutter, sie schreiben Gedichte.
Mutter, sie schrieben sie nicht,
wär das Gedicht nicht, das
ich geschrieben hab, um
deinetwillen, um
50 deines
Gottes
willen.
Gelobst, sprachst du, sei
der Ewige und
55 gepriesen, drei-
mal
Amen.

Mutter, sie schweigen.
Mutter, sie dulden es, daß
60 die Niedertracht mich verleumdet.
Mutter, keiner
fällt den Mördern ins Wort. ||

- Mutter, sie schreiben Gedichte.
 O
 65 Mutter, wieviel
 fremdster Acker trägt deine Frucht!
 Trägt sie und nährt
 die da töten!
- Mutter, ich
 70 bin verloren.
 Mutter, wir
 sind verloren.
 Mutter, mein Kind, das
 dir ähnlich sieht.)
- 75 Leg den Riegel vor: Es
 sind Rosen im Haus.
 Es sind
 sieben Rosen im Haus.
 Es ist
 80 der Siebenleuchter im Haus.
 Unser
 Kind
 weiß es und schläft.¹⁹⁾

Die Arbeit mit der Erinnerung erfolgt in der ›Wolfsbohne‹ als Arbeit mit Orten (mit Deutschland, Campan, Michailowka, Aussig an der Elbe) und Räumen (mit dem Haus), mit Gegenständen der Wahrnehmung (mit den Rosen, dem Siebenleuchter, der Wolfsbohne), mit Menschen (mit der Mutter, dem Sohn, mit dem radikal feindlichen „sie“, mit dem „Ich“), mit Worten („Wolfsbohne“, „Lupine“), mit Sprecharten („in Aussig, sagtest du immer“ V. 32; „Gelobt, sprachst du, sei | der Ewige und | gepriesen“ V. 53–55) und mit Texten (von Hölderlin, von Jean Paul, mit den Gedichten und Briefen). Selbst in die Struktur des Gedichts wird literarische Erinnerung fremder und eigener Texte eingewoben. Mit Zitaten aus Texten von Hölderlin und Jean Paul wird das Gedicht eingeleitet, es arbeitet ausdrücklich mit der Anspielung auf die eigene ›Todesfuge‹ im Kontext von Günter Blöckers Kritik am Band ›Sprachgitter²⁰⁾, aber auch

¹⁹⁾ CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 10), S. 455–457.

²⁰⁾ In vielen im Zeitraum der Blöcker-Kritik geschriebenen Briefen nennt Celan die ›Todesfuge‹ ein Grabmal für seine verstorbene Mutter: in Briefen an Klaus und Nani Demus, an Nelly Sachs, an Ingeborg Bachmann an Ralf Schoers, an Heinrich Böll. Blöckers Kritik hat ihn nicht nur wegen mangelnden Einfühlungsvermögens gekränkt, sondern auch wegen der sehr schwächlichen Kenntnissen des Kritikers in Poetik und Literaturästhetik empört: „[...] Blöcker hat ja nicht, und das ist das Entscheidende, von der ›Todesfuge‹ als von einem Gedicht geschrieben, nicht der Kritiker Blöcker hat zur Feder gegriffen [...], sondern der

Reminiszenzen anderer Texte sind lesbar, wie z. B. des Gedichts ›Engführung‹. Textuelle Bezüge gibt es zwischen der ›Wolfsbohne‹ und der nur einige Monate später verfassten Erzählung ›Gespräch im Gebirg‹. Aufschlussreich für die Interpretation des Gedichts ist die Beziehung der ›Wolfsbohne‹ zu dem aus dem Band ›Mohn und Gedächtnis‹ stammenden Gedicht ›Kristall‹: „Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot, | sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor, | sieben Rosen später rauscht der Brunnen.“²¹⁾

Mit der Strophe „Leg den Riegel vor“ beginnt der Text des Gedichts und die Wiederholung dieser Strophe bringt das Gedicht zu Ende. Sie umrahmt den zusätzlich in Klammer gesetzten Resttext, in dem es sich um ein Gespräch mit der verstorbenen Mutter handelt. Die doppelte Umklammerung der Strophen des imaginären Gesprächs markiert eine reflektierte Abgrenzung der inneren Handlung von der äußeren und sichert somit dem Ort der Erinnerung und dem des imaginären Gesprächs eine besondere Intimität. Auf diese doppelte Klammer rekurriert semantisch die Aussage „Leg den Riegel vor“ – das zugeschlossene Haus wird zum Ort des geheimen Geschehens, – der innigsten Andacht eines Rituals:

Leg den Riegel vor: Es
sind Rosen im Haus.
Es sind
sieben Rosen im Haus.
Es ist
der Siebenleuchter im Haus.
Unser
Kind
weiß es und schläft.

Dass das Haus im Gedicht zum Ort des Gedenkens gemacht wird, hängt unmittelbar mit dem angeführten Zitat Jean Pauls aus seiner Erzählung ›Das Kampaner Thal oder über die Unsterblichkeit der Seele‹ zusammen: „...wie an den Häusern der Juden (zum Andenken des ruinierten Jerusalem's), immer etwas unvollendet gelassen werden muss ...“ Drei für Celans Gedicht ausschlaggebende Stichworte lassen sich aus dem Zitat herausfiltern: „Häuser der Juden“,

Antisemit Blöcker hat ein jüdisches Grab und damit alle jüdischen Gräber, auch das Grab Kafkas geschändet. | Es ist durchaus zulässig, von der ›Todesfuge‹ zu schreiben, sie sei ein schlechtes Gedicht; das hieße ihr nachzuweisen, dass sie das, was sie zur Sprache kommen lassen versucht, mit unzureichenden (sprachlichen) Mitteln tut; es gibt zweifellos saubere Wege und Worte, um solcher Art Kritik zu üben.“ (PAUL CELAN, Briefwechsel mit den rheinischen Freunden Heinrich Böll, Paul Schallück und Rolf Schroers. Mit einzelnen Briefen von Gisèle Celan-Lestrange, Ilse Schallück und Ilse Schroers, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2011, S. 153.

²¹⁾ CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 10), S. 44.

„zum Andenken des ruinierten Jerusalem's“, „unvollendet“. Das im Gedicht Celans stehende Wort „Haus“, das ohne jegliche Attribute vorkommt, wird durch das Zitat erweitert und in semantische Nähe zu den „Häusern der Juden“ gerückt. Der historisch gemeinte Verweis Jean Pauls auf das ruinierte Jerusalem wird in Celans Text mit dem Verweis auf das durch den Völkermord ausgerotete jüdische Volk enggeführt. Das Unvollendete lässt sich bei Celan mit dem grundsätzlichen Unvollendetsein jeder Existenz, von jedem Lebensentwurf – vor allem desjenigen, der mit Gewalt unterbrochen wurde – sowie eines jeden Gesprächs und eines jeden Gedichts in Verbindung bringen. Celan verkürzt den Titel ›Kampaner Thals‹ wohl auch nicht nur aus Tradition: Die hier verschwiegene Konzeption der Jean-Paulschen „Unsterblichkeit menschlicher Seele“, die in der Poesie ihre Begründung sucht²²⁾, korrespondiert dialektisch mit dem Celanschen Begriff der „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und umsonst“²³⁾, welche im ›Meridian‹ als ein Wesenszug von Dichtung bezeichnet wird. Das Unvollendete, das Nicht-zu-Vollendende betrifft auch das sich wiederholende Willentliche sowie ein Zurückdenken, das einen plötzlich einholt.

Das Unvollendete hängt mit einer poetischen Entscheidung zusammen, das Haus mit keinem bestimmten Ort in Verbindung zu bringen: Das Haus ist das Haus im Gedicht, nicht das Haus irgendwo, es ist von allen Ortsbestimmungen befreit, aber gleichzeitig scheint es zu diversen Orten der Fremde bzw. des Exils in einer sonderbaren Beziehung zu stehen. Das Haus wird für das Ich des Gedichts zu einem Ort, in dem Erinnerungsspuren an Häuser und Orte der Vergangenheit versammelt werden können, aber keines dieser Häuser oder keiner dieser Orte wird in aller Komplexität repräsentiert. Orte kultureller und individueller Vergangenheit werden aus der Erinnerung aufgerufen, wenn es darum geht, nach einem Zuhause, nach einer verlorenen Heimat zu suchen. So fungiert Hölderlins Deutschland als Inbegriff einer dichterischen, aber nicht mehr erreichbaren, weil durch Zäsuren der Zeit für immer verlorenen Heimat. Aussig ist ein Ort, wo die Mutter des Ichs einst eine Art Zuhause im Exil suchte. Jean Pauls Bild von „Häusern der Juden“ im „ruinierten Jerusalem“ thematisiert nach einer Katastrophe menschenleer gebliebene Häuser als Nicht-Zuhause. Bei Celan kann das als Hinweis auf die befremdend dastehenden Häuser der Juden überall in der Ukraine nach der Deportation der Menschen nach Michailowka verstanden werden. Diese erinnernden Ver-Bindungen arbeiten mit der Semantik der Unheimlichkeit, des Verlusts und gar des Todes,

²²⁾ Vgl. BERNHARD BUSCHENDORF, Jean Pauls ›Kampaner Thal‹. Ein „mendelssohn-platonisches Kolloquium“ über die Unsterblichkeit der Seele, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. Bd. 38, hrsg. von THEODOR BERCHEM, VOLKER KAPP, FRANZ LINK, KURT MÜLLER, RUPRECHT WIMMER, ALOIS WOLF, Berlin 1997, S. 65.

²³⁾ CELAN, Der Meridian (zit. Anm. 3), S. 11.

deswegen bleibt Celan konsequent bei der Entscheidung, den Ort des Hauses nicht zu nennen. Wenn es um Zu-Hause-Orte geht, könnte auch das bei Celan verschwiegene Frankreich mitgedacht werden. Es korrespondiert dem Frankreich Jean Pauls und wird in Hölderlins hymnischem Entwurf ›Vom Abgrund nämlich‹ genannt. Das Verschwiegene hat hier eventuell die Funktion, anders zu verweisen.

Das Haus der ersten und letzten Strophe ist vor allem wegen der Anwesenheit des Kindes ein Zuhause, – da wird im Jetzt gelebt: „Unser | Kind | weiß es und schläft“ (V. 7–9, 81–83). Die Verbindung von Wissen und Schlaf wiederholt variierend die Differenzen einschließende Formulierung „Mohn und Gedächtnis“ in ›Corona‹²⁴) und im gleichnamigen Gedichtband. Die paradoxe Bindung zwischen Schlaf und Gedächtnis wird im späteren Gedicht ›Kolon‹ wiederaufgenommen, in dem die angesprochene „Erschlafene“ (V. 4) als „sprachwahr“ (V. 5)²⁵) bezeichnet wird, auch „der Schlaf selbst sprachwahr“ ist²⁶), und in dem das Gedächtnis als „Bett | Gedächtnis“ (V. 10f.)²⁷) fungiert, was wiederum „auf Schlaf, auf das dem Bewusstsein Entzogene“²⁸) hinweist. Die traditionelle Dichotomie von Wissen und Schlafen wird in ›Wolfsbohne‹ aufgehoben²⁹) – es handelt sich um ein wissendes Nichtwissen. Dem Sohn als dem Eigentlich-Wissenden wird der Schlaf gegönnt, er muss nicht wachen, um zu erfahren und um zu gedenken. Seine Anwesenheit reicht aus, sein schlafendes Beisammensein erfüllt diesen skurrilen Raum mit einem Hauch Menschlichkeit und Leben. Sie wirkt auf den Anderen, das Subjekt des Gedichts, lässt diesen seinerseits Fragen an Andere stellen und an das zu Gedenkende denken. Der Schlaf des Kindes lässt paradoxerweise das Haus im Unbestimmbaren zum Ort wachen Bewusstseins werden und heißt auch das Unheimliche willkommen. Eine Parallele mit einem späteren Gedicht macht sich bemerkbar, dort heißt es: „Der Schmerz schläft bei den Worten, er schläft, er schläft. | Er schläft sich Namen zu, Namen. Er schläft sich zu Tod und ins Leben.“³⁰) Der

²⁴) DERS., Die Gedichte (zit. Anm. 10), S. 39.

²⁵) Ebenda, S. 152

²⁶) BERNHARD PAHA, Die „Spur“ im Werk Paul Celans: Eine „wiederholte“ Lesung Jacques Derridas, Marburg 2001, S. 19.

²⁷) CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 10), S. 152.

²⁸) Ebenda, S. 20.

²⁹) Barbara Wiedemann weist darauf hin, dass die Zeilen „Unser Kind / weiß es und schläft“ eine Paraphrase aus dem Brief Celans an Frau Gisèle Celan–Lestrange ist. Doch im Brief heißt es „Dein Sohn ist nebenan, er schläft noch, er weiß noch nicht, mich hast du gewählt, damit er eines Tages weiß und nicht mehr schläft.“ Das Schlafen und das Nichtwissen treten in diesem Brief zusammen auf und werden dem künftigen Erfahren und Wissen entgegengesetzt. (BARBARA WIEDEMANN, Kommentar, in: CELAN, Die Gedichte, zit. Anm. 10, S. 922.)

³⁰) CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 10), S. 461.

kindliche Schlaf und das unbewusste Wissen scheinen hier zu einer Wahrheitsinstanz erhoben zu sein, während das Wachen und Gedenken des Ichs des Gedichts eher ein durch Fragen gekennzeichnetes Suchen nach Wahrheit des Geschehenen thematisiert.

Im Bewusstsein der Unmöglichkeit des Vollendetseins wird auch der Raum skizziert: „Es | sind Rosen im Haus. | Es sind | sieben Rosen im Haus. | Es ist | der Siebenleuchter im Haus“ (V. 1–6). Celan beschränkt sich in dieser Strophe auf wenige, wesentliche Gegenstände, die sich im Haus befinden. Die Wahl der Objekte bezieht sich auf das oben angeführte Hölderlin-Zitat: „... o | Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird untrügbarer Kristall, an dem | Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland...“. Die Beziehung zu Hölderlins Zitat ist von vornherein ambivalent. Das Bild der sieben Rosen und des Siebenleuchters korrespondiert mit Hölderlins Bild der „Blüten von Deutschland“ und dem Motiv des Herzens als Kristall, dem Licht zuströmt, das sich in ihm reflektiert. Rosen und Siebenleuchter treten als indirekte Wiederaufnahme von Blüten und Licht Hölderlins, als andere Worte für das einmal-schon-Gesagte, als variierte literarische Erinnerung auf. Rosen und Siebenleuchter fungieren als Figuren des kulturellen Gedächtnisses (das sind traditionsreiche Symbole und Mnemobilder, Menora mit religiös jüdischer Konnotation, die Rose mit allen möglichen Sinnschattierungen – jüdischen, christlichen, säkularen) eröffnen einen Raum für individuelle Erinnerung. Aber da es sich gleichzeitig um Mord und Massenvernichtung handelt, schlägt private Erinnerung wiederum in historische um: Eigene Erfahrung kommuniziert mit der individuellen Erfahrung vieler.³¹⁾

Die Rosen-Siebenleuchter-Beziehung wird durch variierte Wiederholungen intensiviert: Rosen – sieben Rosen – Siebenleuchter. Die Rosen und der Siebenleuchter können eigenständige Objekte sein, aber ihre Verschmelzung in der Wahrnehmung ist ebenfalls denkbar, – sieben blühende Rosen verwandeln sich durch Wiederholung der Zahl Sieben zur Vorstellung der leuchtenden Menora (selbst die Menora sollte nach dem Gebot Moses‘ mit Kelchen, Knäufen und Blumen ausgeschmückt werden). Rosen und Siebenleuchter, auch wenn an sich gewöhnlich als Hausschmuck, lassen im Kontext des Gedichts das dargestellte Haus befremdlich erscheinen, – Gedächtnisorte mit Blumen und Kerzen sind in der christlichen Tradition nämlich Tempel und Friedhöfe. Celan rückt das Haus trotz des schlafenden Kindes in ihre Nähe. Die für das Gedenken stehende Menora fasst die Intention des Gedichts zusammen, einen Ort der

³¹⁾ Die Erfahrung der Schoah ist schwer im Begriff der „kollektiven“ Erfahrung unterzubringen. Diese wie jede Erfahrung steht unter dem Zeichen der Individualität jeder Existenz, die *a priori* außerstande ist, Existenz eines Kollektivs zu sein. So ist es auch mit dem Tod, die gleiche Todesart und Ort der Ermordung machen den Tod nicht automatisch kollektiv.

Erinnerung zu stiften. In Vorstufen des Gedichts wurde es auch mit ›Menora‹ betitelt. Die Wiederaufnahme der in ›Wolfsbohne‹ verbundenen Motive von Blumen und Kerzen findet sich in dem einige Monate nach der ›Wolfsbohne‹ verfassten Erzählwerk ›Gespräch im Gebirg‹, anstelle der Rose oder auch der Wolfsbohne treten Blumen wie „Türkenbund“, „Rapunzel“, „Dianthus superbus, die Prachtnelke“ auf³²⁾ und die Bestimmung der Kerzen dort scheint mit der Funktion der Menora in ›Wolfsbohne‹ zu korrespondieren:

Auf dem Stein bin ich gelegen, damals, du weißt, auf den Steinfliesen; und neben mir, da sind sie gelegen, die andern, die wie ich waren, die andern, die anders waren als ich und genauso, die Geschwisterkinder; und sie lagen und schliefen, schliefen und schliefen nicht und sie träumten und träumten nicht, und sie liebten mich nicht und ich liebte sie nicht, denn ich war einer, und wer will Einen lieben, und sie waren viele, mehr noch als da herumlagen um mich, und wer will alle lieben können, und, ich verschweigs dir nicht, ich liebe sie nicht, sie, die mich nicht lieben konnten, ich liebe die Kerze, die da brannte, links im Winkel, ich liebe sie, weil sie herunterbrannte, nicht weil sie herunterbrannte, denn sie, das war ja seine Kerze, die Kerze, die er, der Vater unsrer Mütter, angezündet hatte, weil an jenem Tag der Tag begann, ein bestimmter, ein Tag, der der siebte war, der siebte, auf den der erste folgen sollte, der siebte und nicht der letzte, ich liebte, Geschwisterkind, nicht sie, ich liebte ihr Herunterbrennen, und, weißt du, ich habe nichts mehr geliebt seither; [...].³³⁾

Eine ähnliche Funktion wie die Rose im Gedicht ›Wolfsbohne‹ hat die Sternblume im Gedicht ›Stumme Herbstgerüche‹: „Die | Sternblume, ungeknickt, ging | zwischen Heimat und Abgrund durch | dein Gedächtnis.“³⁴⁾ Das Wort „Rose“, im Gedicht ›Wolfsbohne‹ sprachlich ökonomisch gebraucht, ragt aus dem Bereich des direkt Gesagten heraus, baut Bedeutungsnetze zu anderen Texten auf und entfaltet sich im Prozess des Lesens als Widerspruchsblume, die auch archetypische Vorstellungsbilder des Verborgenen, vor allem des sprechenden Mundes, der Wunde, aber auch des Mutterschoßes und des Grabs mit meint, jedoch sich nicht auf sie fixiert. Durch die implizite Rilke-Reminiszenz (Rilkes Grabschrift lautet: „Rose, o reiner Widerspruch, Lust, | Niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern“), Referenz zur eigenen „Nichts- und Niemandesrose“ aus dem Gedicht ›Psalm‹ („Dir zulieb wollen | wir blühen. | Dir | entgegen. || Ein Nichts | waren wir, sind wir, werden | wir bleiben, blühend: | die Nichts-, die | Niemandesrose. || Mit [...] der Krone rot | vom Purpurwort, das wir sangen | über, o über | dem Dorn.“)³⁵⁾ stehen die Rosen der ersten Strophe des Gedichts nicht notwendig mit Topoi der Zeit, des Vergehens, der Brüchigkeit und Verletzlichkeit menschlichen Lebens in Verbindung. Ihre Eigenart

³²⁾ PAUL CELAN, Gespräch im Gebirg, in: Gesammelte Werke Bd. 3 (zit. Anm. 1), S. 167.

³³⁾ Ebenda, S. 172.

³⁴⁾ CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 10), S. 131.

³⁵⁾ Ebenda, S. 132f.

besteht in der ›Wolfsbohne‹ darin, dass sie es vermögen, durch ihre sinnlich wahrnehmbare, also bildliche Gestalt, das Nichtfassbare und auch das Nichtseiende – mit Hölderlin den „Abgrund nämlich“ – zu veranschaulichen, also ein Denkbild für das Nicht-Bild zu sein³⁶). Es gibt kein literarisches Bild, das die Vergangenheit sprachlich adäquat und verständnisnah wachrufen würde. An dieser Stelle kommt sehr deutlich zu Wort, was in ›Meridian‹ als Kritik an Bildern und Tropen zum Ausdruck kam:

Und was wären dann die Bilder?

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

Toposforschung?

Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.³⁷)

Gerade die Befreiung von der Funktion des Verbildlichen ermöglicht es den „Rosen“, in eine doppelte Kommunikation zu den „Blüten“ Hölderlins und zur „Wolfsbohne“ der nächsten Strophe zu treten. Die „Rosen“ versinnbildlichen weder Vergänglichkeit noch Schmerz, sie hinterfragen ihrerseits den Topos des stechenden Dorns und erfüllen somit eher die Funktion der Übertragung von Bedeutung auf ein anderes Objekt. Als eine Präfiguration für etwas Anderes eröffnen sie im Gedächtnis den Freiraum für das Erscheinen der Wolfsbohne, die nicht als Blume, sondern als schmerzendes Wort erinnert wird.

(Weit, in Michailowka, in
der Ukraine, wo
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was
blühte dort? was
blüht dort? Welche
Blume, Mutter,
tat dir dort weh
mit ihrem Namen?

Mutter, dir,
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
Lupine.

³⁶) Anders als in dem späten Gedicht ›Aus dem Moorboden‹, das selbst im literarischen Bild des „Ohnebilds“ seine eigene Unbildlichkeit reflektiert und laut W. Hamacher „ein Bild seiner eigenen Unbildlichkeit“ und „ein Wort seiner Wortlosigkeit“ ist. (WERNER HAMACHER, HÄM. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins, in: Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Festschrift für Stéphane Mosès, hrsg. von JENS MATTERN, GABRIEL MOTZKIN und SHIMON SANDBANK, Berlin 2000, S. 178.) Die ›Wolfsbohne‹ arbeitet mit einem tradierten literarischen Bild der „Rose“ und entrückt es trotzdem der Funktion der Symbolisierung.

³⁷) CELAN, Der Meridian (zit Anm. 3), S. 10.

Die Wolfsbohne wird im Gedicht zur schmerzenden Blume: nicht der Dorn sticht, sondern das Wort³⁸). Das Wort „Lupine“, wenn auch die Bedeutung des Wolfes (lat. *Lupus*) in sich tragend, klingt als Lehnwort im Vergleich zu „Wolfsbohne“ verhüllender. Um die Aggressivität des Wortes „Wolfsbohne“ zu betonen, wird im Gedicht das Wort korrigiert: „die du Wolfsbohne sagtest, nicht | Lupine“ (V. 19f.). Im Gedicht vereint das Wort „Wolfsbohne“ positive und negative Semantik, botanisch Gegebenes (Gift) und individuell emotional Gefärbtes (Lieblingsblume der Mutter)³⁹), genauso wie die Sprache selbst, die für Celan Positives und Negatives, Gift und Gabe in sich birgt. Das Hervortreten der Blume als Sprache schließt mit ein, dass auch nach dem Boden gesucht wird, wo diese Wort-Blumen keimen. Es wird im Gedicht vermittelt: Worte verbinden auch Orte. Die „Wolfsbohne“ hat ihren Bestimmungsort – sie gehört zur damaligen Heimat, in der die Mutter das Wort ausgesprochen hat, wie auch zum Ort der Tötung, Michailowka, wo potentiell auch Wolfsbohnen blühen können, oder gerade dort blühen und blühen wörtlich, – Wolfs-Bohnen als Samen der Gewalt.

Das lyrische Ich bekennt (sehr wahrscheinlich als Dichter) mit diesem Wort – und mit anderen Worten der Mutter – nach Deutschland gegangen zu sein (V. 25–27). Die Differenz zwischen der deutschen Sprache in Deutschland und dem Deutschen als markierter Sprache einer Minderheit in der Bukowina (und darunter auch der Juden) scheint in diesem – ethisch gemeinten – Zusammenhang unüberbrückbar geworden zu sein („nicht: Lupine“ V. 20). Diese Ambivalenz ist auch im Zitieren Hölderlins am Anfang des Gedichts vertreten. Hölderlins „Blüten von Deutschland“ korrespondieren durch das „Bindeglied“ „Deutschland“ mit Celans Worten „da ich mit deinen | Worten ging nach | Deutschland“ (V. 25–27). Das Zitat als Teil des Gedichts spricht dafür, dass das Ich auch mit den Worten Hölderlins nach Deutschland gegangen ist. So entsteht eine Relation zwischen Dichter-Sprache und Mutter-Sprache. Doch dem Wort „Deutschland“ ist eine historische Zäsur eingeschrieben und das Gedicht trägt folgende Botschaft: Hölderlins Deutschland ist ein völlig anderes als das Deutschland der Zeit Celans, – die Geschichte des 20. Jahrhundert gibt dem Wort eine Konnotation, welche selbst Hölderlin sprachlos machen würde. Die Begründung dieser Differenz ist im Gedicht ›Tübingen, Jänner‹ vorzufinden, in einer Strophe mit Hölderlin-Motiven: „käme ein Mensch zur Welt, heute, mit | dem Lichtbart

³⁸) Zur Symbolik des schmerzenden Wortes und zur Übertragung siehe PETER WATERHOUSE, Un, an, Amen, atmen, Deutschland. Versuch über Paul Celans Gedicht ›Wolfsbohne‹, in: Text und Kritik, Heft 53/54 (November 2002), S. 38–47.

³⁹) Vgl. IRENE FUSSEL, ›Geschenke an Aufmerksame‹. Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans, Tübingen 2008, S. 57.

der Patriarchen: er dürfte, | spräch er von dieser Zeit, er | dürfte | nur lallen und lallen⁴⁰⁾.

Das Wort „Wolfsbohne“ situiert einen Bereich, in dem es möglich wird, mit diesem Wort aus der Sprache, konkret mit der sinnlichen Wahrnehmung und dem Schmerz in engsten Kontakt zu treten: Es taucht als das Schmerz-Wort aus dem Wortschatz der Mutter plötzlich auf und vermag doch nicht auf ein desperates, durch Enjambements durchbrochenes Fragen nach der Wurzel des Schmerzens zu antworten. Die Frage bleibt unbeantwortet, es liegt im Verborgenen, was dort blühte. Das latent im Verborgenen Schmerzende bewirkt jedoch, dass im Bewusstsein des Denkenden, Gedenkenden und Schreibenden, aber auch in dem des Lesenden eine schmerzende, aber nicht zu beantwortende Frage entsteht. Das Verborgene eröffnet Fragen, aber führt nicht zur Gewissheit einer Antwort.

Während das Haus der ersten Strophe den Ort meint, von dem aus erinnert wird, besagt der beim Namen benannte Ort „Michailowka, in der Ukraine“ (V. 10f.) den Ort, an den erinnert wird. Im Gedicht geht es im Wesentlichen um das Private – („wo | sie mir Vater und Mutter erschlugen“ V. 11f.) – doch im geografischen Namen Michailowka, der mit der historischen Zäsur (Ermordung von Tausenden Juden der Bukowina) konnotiert wird, überlappt sich die individuelle Erinnerung mit der der Anderen. Es ist offensichtlich, dass Michailowka mit der traumatischen Erfahrung in Verbindung steht, doch bei der Erinnerung selbst, die mit diesem Ortsnamen verbunden wird, mit dem, was Erinnerungsbilder an Wahrheit bewahren, ist sich das Subjekt des Gedichts nicht sicher. Deswegen bedient sich das Gedicht der Figur der Prosopopöie, die es dem Subjekt ermöglicht, seine nichtlebende und somit nichtredende und nichthörende Mutter anzusprechen. Das Subjekt wirft anamnetisch eine Frage auf, mehrmals den ostensiven Verweis „dort“ wiederholend („was | blühte dort?“ V. 12f.; „was | blüht dort?“ V. 13f.; „Welche | Blume, Mutter, | tat dir dort weh | mit ihrem Namen?“ V. 14–16⁴¹⁾). In dieser Frage geht man konsequent vom „Blühen“ zum „Wehtun“, denn das in verschiedenen Tempora wiederholte Verb „blühen“ steht in einer paronomastischen Beziehung zum Verb „bluten“. Die Paronomasie thematisiert ihrerseits das verborgene, nicht ausgedrückte Schmerzen. Durch die Wiederholung des Verweises „dort“ wird die Konkretheit des Ortes abgeschwächt, denn es handelt sich um ein Oszillieren zwischen Wissen und Nicht-Wissen: Man weiß, was geschehen ist, aber diese Erfahrung bleibt die angenommene Erfahrung anderer (der Eltern, anderer Toter), die

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 133.

⁴¹⁾ Eine ähnliche Struktur des wiederholten Fragens zeigt das zeitlich spätere Gedicht ›Huediblu‹ aus dem Band ›Die Niemandsrose‹.

man sich vorstellen, über die man trauern kann, aber an der man nicht selbst teilnehmen kann⁴²).

Eigen ist hier das trauernde Gedenken. Das Aufscheinen der Unbestimmtheit im Falle des im Text bestimmten geografischen Ortes hängt mit dem Nicht-zu-Bewältigenden zusammen sowie mit der sprachlichen Fähigkeit deiktischer Verweise, mit demselben Wort immer auf etwas Anderes zu deuten. Das „dort“ der zweiten Strophe tritt mit dem „dort“ der vierten Strophe in Verbindung („Mutter, es wohnten dort | Mörder“ V. 37f.) und führt zwei „dort“ der Mutter eng: das „dort“ der Flucht (Aussig) und das „dort“ der Ermordung (Michailowka)⁴³. Im Nachwissen des Subjekts des Gedichts entlarvt sich auch der einst gastliche Ort der Flucht und Rettung als Ort der Gewalt (auch im böhmischen Aussig fanden Novemberpogrome 1938 mit der Ermordung von Juden statt). Beide Orte sind Orte der Mutter – Aussig tritt als Ort der Erinnerungen der Mutter auf (das Subjekt erinnert sich, an was sich die Mutter erzählend erinnerte), Michailowka ist der Ort, der keine Erinnerung aufbewahrt – mit der Tötung der Eltern gehen auch all ihre Erinnerungen an einen Ort verloren. Das „dort“ kann als Hinweis auf „Deutschland“ gelesen werden. Wenn man Aussig – Worte der Verse 32–35 – als indirekte Rede der Mutter ausklammert, ergibt sich folgender Diskurs: „da ich mit deinen | Worten ging nach | Deutschland [...] Mutter, es wohnten dort | Mörder“ (V. 29–31, 37f.). Das „dort“ als Verweis auf unterschiedliche Orte und unterschiedliche Zeitspannen wird zur Figur der verschmelzenden, der ineinander übergehenden Zeiterfahrungen, in denen nicht die Logik des Lebens, sondern die Verlust- und Gewalterlebnisse semantische Relationen prägen und den Schmerz zur Erinnerungstechnik machen.

⁴²) Dieser Gedanke geht auf die Auffassung der Einmaligkeit und Subjektbezogenheit der Erfahrung des Todes von Martin Heidegger in ›Sein und Zeit‹ zurück: „*Keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen*. [...] Das Sterben muß jedes Dasein jeweilig selbst auf sich nehmen. Der Tod ist, sofern er ist, wesensmäßig je der meine.“ (MARTIN HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, S. 240.) Es wäre hier noch zu erwähnen, dass Jacques Derrida in seiner Heidegger-Interpretation den Begriff des „eigenen Todes“ hinterfragt, ihn für bloße sprachliche Formel erklärt, denn an den Grenzen des Un-Möglichen stehend, kann auch der eigene Tod als Tod eines Anderen verstanden werden. (JACQUES DERRIDA, *Aporien. Sterben. Auf die „Grenzen der Wahrheit“ gefasst sein*, München 1998, S. 45–51. – Im Gedicht kehrt der Tod eines Anderen mittels der Reflexion und des imaginären Gesprächs zurück. Diese Erfahrung, an der man selbst nie direkt teilgenommen hat, zu wiederholen, ermöglicht (aber erschwert auch) die Sprache. Wiederholte Fragen, elliptische Auslassungen legen die Annahme nahe, dass der Tod als eine Art Sprachlosigkeit in diesem Gedicht wirkt. Das Denken an den Tod eines Anderen impliziert auch das Denken an den eigenen Tod bzw. an den Tod des Anderen als einen Teil des eigenen Sterbens. Es ließe sich als eine tötende Erinnerung bezeichnen. Die Worte „[I]ch bin | verloren“ (V. 69f.) können auch in diesem Zusammenhang gelesen werden.

⁴³) Vgl. WIEDEMANNs Kommentar, in: CELAN, *Die Gedichte* (zit. Anm. 10), S. 922.

Das Denken an einen Ort mit dort „blühenden“ und schmerzenden Worten verändert eine monologe Sprechweise rapide zu einem Dialog mit einer imaginären, weil toten Person. Die Mutter tritt in der Erinnerung als verletzte, als wunde Mutter auf, aber gleichzeitig ist das Denken an die einmal verstorbene und durch böswillige Sprechakte Fremder immer wieder getötete Mutter schmerzvoll für das Subjekt des Gedichts. Sie ist im Gedicht Subjekt und Objekt des Leidens zugleich. Der Sohn-Mutter-Dialog findet als Austausch des Schmerzes statt. Es ist anzunehmen, dass die Mutter, als Gesprächspartnerin, unter der Verleumdung des Sohnes durch Niedertracht (V. 60), durch die Auswirkung „todbringender Rede“, unter seiner Verlorenheit (V. 69–74), seinem untilgbaren Schmerz ihretwegen leidet („Mutter, wieviel | fremdster Acker trägt deine Frucht!“ V. 65–68).

Gestern
kam einer von ihnen und
tötete dich
zum andern Mal
in meinem Gedicht.

Zwei Erfahrungen – die Ermordung der Mutter und die als ungerecht, böswillig und antisemitisch empfundene Kritik⁴⁴⁾ werden in diesen Zeilen verdichtet. Indem Celan ein bestimmtes Gedicht als Grabmal für seine Mutter konzipiert hat, hat er das Gedicht als solches zu einer „Institution“ des Gedächtnisses erhoben.

Wenn Personen im Gedicht genannt werden, unterscheidet es sehr streng die Nächsten („Mutter“, „unser Kind“) von den Anderen, von den Feindlichen, von den „sie“. Im imaginären Gespräch des Ich mit dem Du der Mutter werden die Dritten immer als „sie“ adressiert. Mit ihnen wird nicht gesprochen, sie werden nur als solche benannt. Dialog findet nicht statt, denn jede Zuwendung wie das Schreiben von Briefen bleibt unbeantwortet. Es gibt im Gedicht drei „Arten“ von „sie“. Erstens werden mit dem „sie“ Mörder während der Shoah gemeint. Zweitens werden (besonders mit dem „einen von ihnen“) feindliche Stimmen zeitgenössischer Kritiker Celans gemeint, ganz konkret die Person Günter Blöckers. Diese böswilligen Stimmen in der zeitgenössischen Presse hängen sehr eng mit der Claire Goll Affäre zusammen, weshalb dieses „sie“ im Gedicht in Analogie mit den Mördern gesetzt wird. Und drittens werden im Gedicht auch jene „sie“ genannt, von denen man Hilfe erwartet, die aber schweigen (V. 58–62). Mit ihrem Verweigern jeder Stellungnahme tragen sie ebenso zu der radikalen Verleumdung und Verlorenheit des Ich bei.

⁴⁴⁾ Siehe Anm. 20.

Das „Gestern“ der dritten Strophe wird zur Lücke in der Zeit, die es ermöglicht, dass das Unwiederholbare wiederholt wird. Das Einmalige (die Ermordung der Mutter) findet erneut statt. Gerade im Gedicht, also in der Schrift, will die Wunde der Zeit nicht vernarben. Selbst die Zeit zeigt sich als wund – jeder Moment, jeder Augenblick kann zu einem solchen „Gestern“ werden, in dem die kontinuierliche Folge der Zeit unerwartet bricht, und in dem Traumatisches aufscheint und schmerzt. Das „Gestern“ des Gedichts gleicht einer Pforte, welche aus der Kontinuität der Zeit (gestriger Vorfall, heutiges Schreiben) das zeitlich Unbestimmbare oder gar Unzeitliche auftreten lässt: Das Einmalige und Unwiederholbare wird zum „andern Mal“: Die Figur der Prosopopöie vermag es, die tote Mutter zum Gespräch zu erwecken, die katachrestische Wiederholung tötet sie erneut⁴⁵). Der im Gedicht wiederholte Mord geht nicht in die Maschinerie des Tötens ein, wird also nicht durch die Wiederholung abgeschwächt, sondern im Gegenteil gesteigert. Die Behauptung des wiederholten Mordes an einer Person begrenzt sich nicht auf einen rhetorischen Effekt, sondern wirkt tatsächlich und existenziell. Wie die Figur der Prosopopöie (auch in diesem Gedicht) wirkt, lässt sich nicht besser als mit einem Zitat Werner Hamachers beschreiben:

Der Tod, *wenn wir jene Unwirklichkeit so nennen wollen*, läßt sich nur festhalten, ins Angesicht schauen und umkehren, wenn er aus dem Tod in ein Totes, aus einer Unwirklichkeit durch Prosopopöie in ein Angesicht, aus der Negation des Ich in die reine Energie des Ich verwandelt worden ist. Er läßt sich erst umkehren, nachdem ihm sein Platz im Zirkel der

⁴⁵) Amir Eshel hat richtig die Brüche der zeitlichen Kontinuität durch Wiederholung erkannt. Aber die Funktion der Wiederholung wurde in seinem Aufsatz zu sehr generalisiert und auf die ästhetische Zeit des ganzen Gedichts übertragen, ohne auf sprachlich markierte Schichten der Zeit (etwa durch den Wechsel der Tempora) einzugehen. Er schreibt: „Die ästhetische Zeit des Gedichts kennt keine Unterschiede zwischen dem, was war und dem, was ist. Die Mutter lebt und stirbt erneut im Gedicht, die Giftblume blüht noch, das Morden endet nicht [. . .]. All dies tritt im Präsens, im Hier und Jetzt des Gedichts auf. Leben und Mord wiederholen sich.“ (AMIR ESHEL, *Blumen der Geschichte zit. Anm.* 17, S. 137.) – Die aus dem Zitat hervorgehende Ansicht, dass die einheitliche, angeblich auf ein immerwährendes Jetzt zielende ästhetische Zeit oppositionell zu der sich wendenden Zeit des realen Lebens steht, verlangt eine Revision. Es ist vollkommen nachvollziehbar, dass das „Gestern“ des 21. Verses Jahre später ist, als das „Nach-Deutschland-Gehen“ der Verse 27–31. Geschichtliche Folgerichtigkeit der dargestellten Ereignisse wird nicht verneint, wenn die Geschehnisse im Gedicht auch nicht datengerecht aufgezählt werden, sie unterliegen jedoch der Logik der kontinuierlichen Zeit. Es ist offensichtlich, was zum Jetzt des Erinnerungsaktes und was zum Erinnerten gehört oder wie die dargestellten Orte zeitlich zu einander stehen, z. B., dass zuerst Aussig, dann Michailowka Stationen des Lebensweges der Mutter des Ichs waren, oder dass zuerst das Aussig der Flucht gemeint wird und erst dann das Aussig der Pogrome. Erst in dieser zeitlichen Folgerichtigkeit hat die entrüstet bereuende Mitteilung des Ichs seiner Mutter gegenüber „Mutter es wohnten dort | Mörder“ (V. 37f.) einen Sinn. Wiederholung betrifft hier nicht nur private Erinnerung, sondern auch Erinnerung an Texte der Kultur. Das Zitat ist auch eine Wiederholung, aber nicht notwendig eine solche, welche die Auffassung der folgerichtigen Zeit ganzheitlich aufhebt. Es ist offensichtlich, dass sich nicht nur die historische, sondern auch die ästhetische Zeit der Gedichte Celans und der Gedichte Hölderlins unterscheiden. Ohne die Voraussetzung der kontinuierlichen Zeit blieben die Momente der Brüche im Gedicht unbestimmbar.

spekulativen Inversion bereits zugewiesen ist. Damit soll keine *petitio principii* moniert – aber diese *petitio*, diese *petitio principii* ist vielleicht *das* Problem der Philosophie, – sondern es soll deutlich gemacht werden, dass die Unwirklichkeit des Todes vom Leben des Geistes nur deshalb in gegenständliche Wirklichkeit umgekehrt werden kann, weil seine Abwesenheit bloß als die Hohlform von deren Gestalt in Betracht kommt, als ein Tod nach dem Bilde des Lebens, als ein Negatives nach dem Modell der *absoluten Position oder Setzung*, wie Kant das Sein bestimmt. Nur mit einem solchen Tod läßt sich die Bedeutung verbinden, dem die Subjektivität nach dem Muster ihrer eigenen Gestalt ein Ansehen, ein Antlitz, ein Gesicht verliehen hat.⁴⁶⁾

Das „Gestern“ der dritten Strophe ist gerade in Bezug auf die Wiederholung des Mordes zu lesen und wird selbst in seiner zeitlichen Bestimmtheit (für das Subjekt des Gedichts ein durchaus definierbares Gestern) – zur Figur der *différance*. Sie ermöglicht es den Bereichen des Seins, der Zeit und der Schrift in einander zu fließen: „Gestern kam einer [...] und tötete dich [...] in meinem Gedicht“ (V. 21–25). Es geht hier wohl nicht um die Fehlerhaftigkeit der Zeitwahrnehmung, sondern um die Erweiterung der Zeiterfahrung, welche die Schichten der Zeit offenbart und sich dem zeitlich-nicht-Wahrzunehmenden, mag sein, auch dem Unzeitlichen öffnet. Mit diesem „Gestern“ entfaltet sich eine Aktivität, welche die Erinnerung arbeiten lässt, und zwar auf eine diesem Gedicht eigene Art – in einem Dialog zwischen der freiwilligen Erinnerung, die sich durch gestellte Fragen manifestiert, und der unfreiwilligen Erinnerung, die im plötzlichen Auftauchen der Relationen (der Orte, der Redensarten) zu Wort kommt.

Mutter, ich habe
Briefe geschrieben.
Mutter, es kam keine Antwort.
Mutter, es kam eine Antwort.
Mutter, ich habe
Briefe geschrieben an –
Mutter, sie schreiben Gedichte.
Mutter, sie schrieben sie nicht,
wär das Gedicht nicht, das
ich geschrieben hab, um
deines
Gottes
willen.
Gelobt, sprachst du, sei
der Ewige und
gepriesen, drei-
mal
Amen.

⁴⁶⁾ WERNER HAMACHER, Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte, in: Paul Celan, hrsg. von HAMACHER/MENNINGHAUS (zit. Anm. 14), S. 84.

Diese Strophe scheint drei Schichten der Vergangenheit zu besprechen: die implizite Vergangenheit des Tötens (im direkten und übertragenen Sinne), die Vergangenheit des expliziten Schreibens und des expliziten Gebets. Beide sprachliche Handlungen werden hier als durchbrochen gezeigt. Das Schreiben der Briefe wird in Bezug auf die Sinnlosigkeit und Unendlichkeit des Schreibens reflektiert. Das Gebet der Mutter stockt im Gedicht durch die Enjambements und wird zusätzlich durch die Einmischung des sprechenden Ichs relativiert. „Sei“ markiert hier nicht nur die indirekte Rede, sondern dient auch dazu, das Gesagte zu bezweifeln. Zum Bereich des Sagbaren gehört das, was ist und was nicht ist. Aus den parallel zu lesenden Wiederholungen des Tötens, des Schreibens und des Gebets erschließt sich das Verstehen über die im Gedicht vermittelte Erfahrung der Zeit: Sowohl die folgerichtige Zeit der Wirklichkeit, als auch die Zeit der geisterhaften Wiederholung steht in Opposition zum Ewigkeitsdenken der Mutter. Gott taucht als eine übrig gebliebene Sprachformel auf, aus jener Zeit, wo die Welt wenigstens in den sprachlichen Handlungen des Gebets nicht ohne Gott gewesen war und wo man nicht genötigt war, an das Ende des Menschen und der Menschlichkeit zu denken. Das knüpft eine intertextuelle Beziehung zu dem Nicht-Gebet der Verstorbenen-Grabenden im Gedicht ›Es war Erde in ihnen‹: „Und sie lobten nicht Gott, | der so hörten sie, alles dies wollte | der, so hörten sie, alles dies wusste.“⁴⁷⁾ In der – postkatastrophalen – Zeit des Gedichts, in der die an sich paradoxe Wiederholung des Tötens realistischer als jede Realität erscheint, erklingt das Gebet der Mutter umso sinnloser und unterstreicht somit auch das Hoffnungslose jeder sprachlichen Handlung des Ichs: „Mutter ich habe | Briefe geschrieben. | Mutter, es kam keine Antwort“ (V. 39–41).⁴⁸⁾

Dass sprachliche Handlungen wie das Schreiben der Briefe und Gedichte als Handeln verstanden werden, erklärt auch die Auffassung der Erinnerung im Gedicht. Der Gegenstand der Erinnerung soll vom Subjekt im Gedicht und vom Subjekt außerhalb des Gedichtes verinnerlicht werden. Noch bevor sich das Gedicht an einen Leser als sein Gegenüber wendet, appelliert es an die Mitverantwortlichen, in Form einer Anschuldigung und zugleich einer Klage. Der Wille zum Erinnern beschränkt sich nicht auf eine Selbstvergewisserung,

⁴⁷⁾ CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 10), S. 125.

⁴⁸⁾ In einem der Briefe an seinen Freund Rolf Schroers, die sich mit der Blöcker-Kritik auseinandersetzen, kommt auch eine ironisch konzipierte Gestalt Gottes vor, welche die Ursprünge der Unbeholfenheit des lyrischen Ich der ›Wolfsbohne‹ besser verstehen lässt: „Hör zu, ich weiß es: der Blöcker wird jetzt noch deutlicher zeigen, dass er – der Blöcker ist, ein infamer Bursche also. | Wo ist Deutschland. | Außerhalb seiner Grenzen, in der Luft. Bei den Juden, die es gemordet hat. | Wovon sprechen wir, wenn wir sprechen? Davon. Und von dem Gott, der solches wollte. Von der Rauchsäule Gott.“ (CELAN, Briefwechsel mit den rheinischen Freunden, zit. Anm. 20, S. 152.)

sondern versucht, mit der Erwartung einer Antwort auf das Ungerechte und somit auch einer Verantwortung in Kontakt zu treten⁴⁹). Dass die Antwort als eine und keine (V. 41f.) aufgefasst wird, beruht auf dem Verständnis, dass das Geschehene und die Wiederholung des Geschehenen in neuen Formen nicht zu verantworten ist. Das auf die Mutter (und zugleich auf den Leser) gerichtete Fragen ist vielmehr Ausdruck der Sorge, das Begreifen der notwendigen Unzulänglichkeit vor der ethischen Forderung. Daraus resultiert die zwanghafte Monologizität des Gedichts. Alle Versuche zu einem Dialog erweisen sich als bloße Sprachformel, denn ein Dialog würde nach einer Einheit des Sprechens und Handelns verlangen, die hier von vornherein gebrochen ist. Das Gedicht schreibt die Verzweiflung nieder: Es kann keine Handlung der angemessenen Verantwortung geben, wenn keine sprachliche Entschuldigung („Es kam keine Antwort“ V. 41) erfolgt:

Mutter, sie schweigen.
Mutter, sie dulden es, daß
Die Niedertracht mich verleumdet.
Mutter, keiner
Fällt den Mördern ins Wort.

[..]

Mutter, ich
bin verloren.
Mutter, wir
sind verloren.
Mutter, mein Kind, das
Dir ähnlich sieht.)

Diese Verlorenheit des Subjektes resultiert aus einer Unbeholfenheit, die auch das Schreiben der Gedichte nicht tilgt, weil den Gedichten andere Redensarten entgegen und „keiner [...] den Mördern ins Wort [fällt]“ (V. 61f.). Diese unüberwindbare Verlorenheit geht aus der Verzweiflung hervor, immer wieder mit anderen Stimmen konfrontiert zu sein, die eine andere Sprache als die Sprache der Dichtung sprechen, nämlich die der Gewalt. In das Gedicht als den Text des Gedächtnisses schreiben sich fremde Sprecharten ein, die sich als maßgebliche Gefährdung der Prozesse der Erinnerung, des Gedächtnisses, aber auch selbst der Sprache des Gedichts und der (ein)geschriebenen Existenz des Subjekts verstehen.

⁴⁹) In einem Brief an Nelly Sachs schreibt Celan in Bezug auf Blöckers Kritik: „Und Niemand antwortet diesen Burschen! Auch das – das Antworten – bleibt dem Juden überlassen. Die Anderen schreiben Bücher und Gedichte darüber.“ (PAUL CELAN, NELLY SACHS, Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 1993, S. 24.)

IV.

Das Gedicht ›Wolfsbohne‹ entfaltet sich auch als Gedächtnis anderer Texte. Eine intensive Auseinandersetzung geschieht mit dem Text der ›Engführung‹. Einige Motive der ›Engführung‹, wie z. B. die Beschäftigung mit der Problematik der Atombewaffnung, bleiben in der ›Wolfsbohne‹ völlig aus. Mehr Gewicht bekommt das Erinnern der ›Engführung‹ an die Judenvernichtung. Vieles aus dem Gedicht wird wörtlich in einem Selbstzitat wieder aufgenommen. Das Gedicht wirkt als Gedächtnis der Sprache sowie als Sprache des Gedächtnisses. In der ›Wolfsbohne‹ wird indirekt danach gefragt, wie die Erinnerung als sprachliche Erscheinung funktioniert. Man muss aber betonen, dass der Text nicht nur isolierte Motive übernimmt, er arbeitet viel mehr an der Erinnerung einer Sprache, mit dem früheren sprachlichen Ausdruck.

Man kann sogar behaupten, dass die Struktur des Textes in Beziehung zum anderen Text entworfen wird. Der Text liest, wie die Analyse der ›Wolfsbohne‹ gezeigt hat, andere Texte und entwirft sich selbst in Beziehung zu ihnen. Während des Lesens anderer Texte wird Gedächtnis aktiviert, Texte, wie es in den Entwürfen des ›Meridians‹ heißt, sind „kommunizierende Gefäße“⁵⁰). Das gedenkende Schreiben ist auch eine Methode der Signifikation, gerade durch Wiederaufnahme eines anderen Textes finden sich neue Bedeutungen und neue Bedeutungsnetze. Die Wiederaufnahme des schon einmal Geschriebenen ist immer eine Art des Dialogs, in dem Neues entsteht und zum Ausdruck kommt.

Das Gedicht ›Wolfsbohne‹ spricht eine deutlichere Sprache als ›Engführung‹. Was in der ›Engführung‹ verhüllend gesagt wird, wird in der ›Wolfsbohne‹ beim Namen genannt, z. B. das Motiv der Ermordung der Eltern und anderer Juden. In der ›Engführung‹ heißt es: „Verbracht ins | Gelände | mit der untrüglichen Spur: || Gras, auseinander geschrieben.“ (V. 1–5); „Der Ort, wo sie lagen, er hat | einen Namen – er hat | keinen (V. 20–22). In der ›Wolfsbohne‹ heißt es konkret: „Weit, in Michailowka, in | der Ukraine, wo | sie mir Vater und Mutter erschlugen“ (V. 10–12).

Beide Gedichte entwickeln das Motiv des unheimlichen Zuhauses. In der ›Engführung‹ heißt es: „Geh, deine Stunde | hat keine Schwestern, du bist – | bist zuhause“ (V. 9–11). Das angesprochene „Du“ soll durch das „Gelände der untrüglichen Spur“ gehen und das wird befremdlicher Weise als ein „Zuhause“ konzipiert. Der Ort der Deportation wird paradox zum Ort des Zuhauses. Dieses Paradoxon ermöglicht erst Sprache. Dieses „Gelände der untrüglichen Spur“ ist andererseits die Schrift und die Sprache des Gedichts selbst, die man durchgehen soll, um das alles zu erinnern und zu bewältigen. Der Ort des Zuhauses ist in beiden Gedichten unbestimmt, es ist der Ort des nicht expliziten Imaginären.

⁵⁰) CELAN, Der Meridian (zit. Anm. 3), S. 143.

Beide Gedichte entfalten auf eigene Art das Motiv des Schlafes – in der ›Wolfsbohne‹ schläft das Kind, in der ›Engführung‹ dagegen – ähnlich wie im ›Gespräch im Gebirg‹ schlafen die Toten. Der Schlaf ist eine Metonymie des Tot-Seins: „Sie lagen nicht dort. Etwas | lag zwischen ihnen. Sie sahn nicht hindurch || Sahn nicht, nein, | redeten von | Worten. Keines | erwachte, der | Schlaf | kam über sie“ (V. 22–30). „Ich | bin es noch immer, ihr | schlaft ja“ (V. 38–40).

In beiden Gedichten handelt es sich um ein Suchen nach der verlorenen Heimat, nach dem verlorenen Nächsten. Der ganze Schreibakt ist zugleich ein Akt des Gedenkens. Man sucht nach den Orten, die mit Erinnerungsspuren verknüpft sind. In der ›Engführung‹ heißt es „Jahre | Jahre, Jahre, ein Finger | tastet hinab und hinan, tastet | umher“ (V. 43–46). Es handelt sich um Erfahrungen, die vor Jahren gemacht wurden und zu denen man erst jetzt in der Erinnerung gelangt, indem man Gedichte schreibt. Das Motiv des Lichtes ist in der ›Engführung‹ ebenfalls vorhanden. Da ähnelt das „leuchtende Wort“ Hölderlins „Kristall“ und dem „Siebenleuchter“ und den „Lupinen“ der ›Wolfsbohne‹: „Kam, kam. | kam ein Wort, kam, | kam durch die Nacht, | wollt Leuchten | wollt Leuchten“ (V. 54–57). Ein leuchtendes Wort kommt, wo überall nur Asche und Nacht (V. 51–61) ist. In der ›Wolfsbohne‹ entsprechen der Nacht der ›Engführung‹ die wiederholte Ermordung der Mutter sowie Verleumdung und Verlorenheit des sprechenden Subjekts.

Eine weitere Strophe der ›Engführung‹, die mit der Problematik der ›Wolfsbohne‹ korrespondiert, ist folgende: „Wir | taten ein Schweigen darüber, | giftgestillt, groß | ein | grünes | Schweigen, ein Kelchblatt, es | hing ein Gedanke an Pflanzliches dran – grün, ja | hing, ja, | unter hämischem Himmel“ (V. 81–91). Das letzte Motiv, das in der ›Engführung‹ die ›Wolfsbohne‹ vorwegnimmt, ist das Motiv des Gebets und die Thematisierung der nach all den Katastrophen immer noch vorhandenen Existenz: „Chöre, damals, die | Psalmen. Ho, ho- | sianna. || Also stehen noch Tempel. Ein | Stern | hat wohl noch Licht. Nichts, | nichts ist verloren“ (V. 155–163). In der ›Wolfsbohne‹ heißt es allerdings: „Mutter, ich | bin verloren. | Mutter, wir | sind verloren. | Mutter, mein Kind, das | dir ähnlich sieht“ (V. 69–74). Damit wird eine andere Verlorenheit thematisiert als die endgültige Auslöschung jeder Existenz durch Massenvernichtung und Kriege, die in der ›Engführung‹ im Vordergrund steht.

Die Analyse beider Texte zeigt, wie ein späterer Text einen früheren liest und somit sich selbst im breiteren Kontext reflektiert. In den Meridian-Entwürfen wird solche Beziehung der Texte als „reziproke Besetzbarkeit“⁵¹⁾ konzipiert. Die Vielschichtigkeit des Textes ist Methode der Reflexion der Sprache und des sich durch Sprache entfaltenden Gedächtnisses.

⁵¹⁾ Ebenda, S. 135.