

# SPRACHKUNST

Beiträge  
zur Literaturwissenschaft  
Jahrgang LIII/2022  
1./2. Halbband



Paul Celan  
Dichtung im Übergang

Herausgegeben von  
Uta Degner und Irene Fußl

# SPRACHKUNST

Beiträge  
zur Literaturwissenschaft  
Jahrgang LIII/2022  
1./2. Halbband

Paul Celan  
Dichtung im Übergang  
Herausgegeben von  
Uta Degner und Irene Fußl



VERLAG DER  
ÖSTERREICHISCHEN  
AKADEMIE DER  
WISSENSCHAFTEN

- Herausgeber* Hans Höller, Christoph Leitgeb und Michael Rössner, im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte.
- Verantwortliche Redaktion* Federico Italiano und Christoph Leitgeb, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Bäckerstraße 13, A-1010 Wien, Österreich.  
Phone: +43-1-51581-3323 · Fax: +43-1-51581-3311 · Christoph.Leitgeb@oeaw.ac.at  
<http://www.oeaw.ac.at/sprachkunst>
- International Advisory Board*
- Prof. Dr. Christian Begemann, Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. Dr. Astrid Erll, Institut für England- & Amerikastudien, Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Prof. Dr. Monika Fludernik, Englisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. Dr. Dr. H.C./UWM em. Herbert Grabes, Department of English, Justus-Liebig-Universität Gießen.
- Prof. Dr. Christine Kanz, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Universität Gent.
- Prof. Dr. Thomas Klinkert, Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg.
- Prof. em. Dr. Werner von Koppenfels, Institut für Englische Philologie, Ludwig-Maximilians-Universität München.
- Prof. em. Dr. Renate Lachmann, Fachbereich Literaturwissenschaft, Universität Konstanz.
- Prof. Dr. Michael Meyer, Institut für Anglistik, Universität Koblenz-Landau.
- Prof. Dr. Ritchie Robertson, The Queen's College, Faculty of Modern Languages, University of Oxford.
- Prof. Dr. Monika Schmitz-Emans, Lehrstuhl für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Ruhr-Universität Bochum.
- Prof. Dr. Peter Schnyder, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Université de Neuchâtel.
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Fachbereich II, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft, Universität Trier.
- Prof. em. Dr. Gustav Siebenmann, School of Humanities and Social Sciences, Universität St. Gallen.
- Prof. Dr. Cornelia Sieber, Abteilung Spanische und Portugiesische Sprache und Kultur, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Prof. Dr. Marie Luise Wandruszka, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Als internationale wissenschaftliche peer-reviewed Zeitschrift von der ÖAW gefördert.

---

ISBN 978-3-7001-9424-8 · AU ISSN 0038-8483

© Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2023

Alle Rechte vorbehalten.

Die verwendete Papiersorte in dieser Publikation ist DIN EN ISO 9706 zertifiziert und erfüllt die Voraussetzung für eine dauerhafte Archivierung von schriftlichem Kulturgut.

Satz & Layout: Hermann Blume, Wien

Druck und Bindung: Prime Rate, Budapest

<https://www.austria.ac.at/0038-8483collection>

<https://verlag.oeaw.ac.at>

## INHALTSVERZEICHNIS

### Aufsätze

- Uta Degner/Irene Fußl 5 Paul Celan: Dichtung im Übergang.  
(Salzburg) Einleitung.
- Bernd Auerochs 9 Betreten. Zum Anfang von ›Engführung‹.  
(Kiel)
- Christoph Grube 23 Plädoyer für ein alternatives Lesen. Überlegungen  
(Chemnitz) zu den ersten beiden Gedichten aus Paul Celans  
Markus Ohlenroth Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹.  
(Augsburg)
- Christine Frank 41 Heimkehr, wieder und wieder.  
(Berlin) Kontextualisierendes Lesen.
- Irene Fußl 59 ›CELLO-EINSATZ‹ / von hinter dem Schmerz.  
(Salzburg) Versuch einer „Begegnung“ mit Paul Celans Klagelied.
- Camilla Miglio 79 Motette für eine Stimmenarche. Eine Lektüre von  
(Rom) ›Stimmen‹.
- Lydia Koelle 101 Grenzgänge „im Schatten des Wundenmals“.  
(Bonn) Paul Celan in Colmar, 25. März 1970.

### Berichte und Besprechungen

- Bernhard Judex 133 Helmut Böttiger, Wir sagen uns Dunkles. Die  
(Salzburg) Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann  
und Paul Celan.
- Camilla Miglio 139 Johann Georg Lughofer (Hrsg.), Paul Celan. In-  
(Rom) terpretationen. Kommentare. Didaktisierungen  
(= Ljurik – Internationale Lyrikstage der Germanistik  
Ljubljana; Band 9).
- Anchit Sathi 144 Paul Celan. Études réunies par Clément Fradin,  
(London) Bertrand Badiou et Werner Wögerbauer (= Les  
Cahiers de l'Herne; N° 130).
- Paul Celan Today. A Companion, ed. by Michael  
Eskin, Karen Leeder and Marko Pajević (= Compan-  
ions to Contemporary German Culture; vol. 10).



# PAUL CELAN DICHTUNG IM ÜBERGANG

## Einleitung

Mehr als fünfzig Jahre nach seinem Tod und nach zahlreichen Studien zu seinem Werk ist die Faszination an Celans Dichtung ungebrochen, aber auch die Herausforderung für die Leser\*innen. Dieser Band versteht sich als ein weiterer Versuch, den Gedichten Celans zu begegnen. Gerade die Forschung der letzten Jahre hat sich wieder intensiv mit dem dialogischen Charakter von Celans Dichtung befasst, eine Spur, die bereits Hans Georg Gadamer in den 1960er Jahren gelegt hat.<sup>1)</sup> Während Gadamer jedoch in der Idee der hermeneutischen Horizontverschmelzung von einer prinzipiellen Verstehbarkeit der Celan'schen Dichtung im Modus des Dialogs ausging, betonen neuere Studien deren radikale Offenheit und grundsätzliche Unabschließbarkeit.<sup>2)</sup>

So sehr Celan selbst seine Dichtung als dialogische begreift, die auf ein Gegenüber angewiesen ist, so zweifelhaft ist für ihn selbst das Gelingen der Kommunikation zwischen Text und Leser\*innen. In einem Brief aus dem Jahr 1958 definiert er seine Literatur als

ein Medium, das bei all seiner Unerbittlichkeit, all seinem Grau, aller Herbe des darin Geatmeten eine Möglichkeit menschlichen Zueinanders offen läßt. Es ist kein Brückenschlagen, gewiß; aber es versucht, indem es an die Abgründe herantritt, das hier noch Mögliche – möglich sein zu lassen. [...] Es spricht ins Offene, dorthin, wo Sprache auch zur Begegnung führen kann.<sup>3)</sup>

Celans Skepsis ist also groß, dass seine Dichtung auf offene Ohren stößt: sie ist „kein Brückenschlagen“, der Bereich des Möglichen ist begrenzt – und im Zuge der Goll-Affäre wird sich diese Reserve noch verstärken. „Ins Offene

---

1) HANS GEORG GADAMER, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge ›Atemkristall‹*, Frankfurt/M. 1967.

2) EVELYN DUECK und SANDRO ZANETTI (Hrsgg.), *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*, Heidelberg 2022.

3) PAUL CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“. *Briefe 1934–1970*, ausgewählt, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2019, S. 332.

sprechen‘, das heißt hier so viel wie in einen (Warte-)Raum sprechen, mit dem die Hoffnung verbunden ist, dass in der Zukunft eine Begegnung möglich wird. Es ist diese Zukünftigkeit,<sup>4)</sup> mit der sich Celans Werk an uns wendet. Auch das berühmte Bild von der Dichtung als „Flaschenpost“<sup>5)</sup>, das Celan in der Bremer Rede entwirft, geht davon aus, dass die ‚Botschaft‘ für eine Zeit, womöglich für immer, ziellos im offenen Meer treibt – nur „vielleicht“ erreicht sie „Herzland“.<sup>6)</sup> Das Betreten ihres „Raumes“<sup>7)</sup> erfordert mehr Anstrengung, ein intensiveres Sich-Einlassen und wirft daher immer wieder auch theoretische Fragestellungen auf.<sup>8)</sup>

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf einen Workshop zurück, der für das Celan-Jubiläumjahr 2020 geplant war und coronabedingt erst im Juni 2021 an der Universität Salzburg (online) stattgefunden hat. Seit 2016 existiert dort der interuniversitäre Forschungsschwerpunkt *Figurationen des Übergangs*. Die ‚Übergängigkeit‘ als zentrales Desiderat und zugleich Problem von Celans Dichtung schien uns als Leitbegriff prädestiniert für eine Befragung seiner Lyrik. Die Reflexion der Dimension von Übergängigkeit bei Celan erwies sich dabei als vielfältig: mit der Frage nach der Möglichkeitsbedingung eines Übergangs der Dichtung zu Leser\*innen und umgekehrt stellt sich auch die Frage nach dem Übergang von Kunst und Leben und dem Übergang von historischen zu aktuellen Wirklichkeiten. Einzelgedichtanalysen stehen in den Beiträgen dieses Bandes im Vordergrund. Viele davon kreuzen in das verwandte Medium der Musik und folgen Celans Kompositionsprinzip, das in seiner Suche nach Ausdrucksmöglichkeit den Ansprüchen der modernen Musik ähnelt: weg von der Harmonie, hin zur Wahrheit.

BERND AUEROCHS präsentiert eine Neulektüre von Celans wichtigem Gedicht ›Engführung‹ vor der Folie von Hölderlins Ode ›Patmos‹. In der Erörterung der Gattungstraditionen und der komplexen Bezüge Celans auf Hölderlins reflexive Ode arbeitet der Aufsatz heraus, wie ›Engführung‹ als ‚postkatastrophische‘ Aktualisierung von Hölderlins Idee eines gemeinschaftsbildenden poetischen Sprechens verstanden werden kann.

<sup>4)</sup> Vgl. SANDRO ZANETTI, Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper, Zürich 2020; SANDRO ZANETTI: „zeitoffen“. Zur Chronographie Paul Celans, München 2006.

<sup>5)</sup> PAUL CELAN, Gesammelte Werke in fünf Bänden, Bd. 3, hrsg. von BEDA ALLEMANN u. a., Frankfurt/M. 1983, S. 186.

<sup>6)</sup> Ebenda.

<sup>7)</sup> PAUL CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“ (zit. Anm. 3), S. 332.

<sup>8)</sup> Vgl. hierzu ZANETTI, Celans Lanzen (zit. Anm. 4), S. 23.

CHRISTOPH GRUBE und MARKUS OHLENROTH lesen die ersten Gedichte ›Ich hörte sagen‹ und ›Im Spätrot‹ aus dem Band ›Von Schwelle zu Schwelle‹, indem sie von allen Kontextinformationen absehen. Der Fokus liegt auf ihrem Fortschreiten – auch über die Gedichtgrenze hinaus – und innerer Kohärenzbildung. Sie arbeiten den grundlegenden Bewegungscharakter der Gedichte heraus, der bedingt, dass sie sich nicht auf Aussagen reduzieren lassen. Beide Texte artikulieren den Wunsch nach einem „Namen“, einer Ansprache, die am Ende auch gelingt.

Eine methodologisch gerade umgekehrte These – nämlich die Auffassung von einer notwendigen Kontextualisierung – vertritt CHRISTINE FRANK in ihrem Beitrag zu Celans Gedicht ›Heimkehr‹. Sie arbeitet Celans intensive Auseinandersetzung mit dem Konzept „Heimkehr“ heraus, das für die Tradition des sogenannten *abendländischen Denkens* grundlegend ist und dem der Dichter eine radikale Absage erteilt. Anhand der Entstehungsgeschichte und Rezeption des Gedichts wird ›Heimkehr‹ als „poethische“ – also Poetik und Ethik verbindende – Positionsbestimmung lesbar.

IRENE FUSSL öffnet mit ihrem Beitrag einen Denkraum zu Celans Gedicht ›Cello-Einsatz‹ und macht das Gedicht als Ort der Begegnung mit Werken u. a. von Antonín Dvořák, Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs sichtbar. Der Hermetik des Gedichts wird mit dem Aufzeigen verschiedener Lesemöglichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen des Verstehens begegnet und dabei der Versuchung widerstanden, auf einzelne Gedichtpassagen zu fokussieren. Vielmehr wird durch eine Annäherung Strophe für Strophe und Wort für Wort das gesamte Gedicht ‚erarbeitet‘.

CAMILLA MIGLIO erkundet die Verwandtschaft von Celans Gedichten mit der Musik. Seine Art der Wort-Komposition, sein Abstandnehmen von Harmonie, faszinierte zeitgenössische Komponisten. Und doch griff Celan auf musikalische und metrische Kompositionsformen zurück. Miglio veranschaulicht das in ihrem Beitrag durch eine ganz spezielle Lektüre des Zyklus ›Stimmen‹ als Partitur einer achttimmigen, polytextuellen Motette in horizontaler und vertikaler Lesung von kontrastierender Mehrstimmigkeit.

LYDIA KOELLE widmet sich in Grenzgängen „im Schatten des Wundenmals“ der Begegnung Paul Celans mit dem Isenheimer Altarbild des Gekreuzigten von Matthias Grünewald und bringt das dreizehn Jahre zuvor entstandene Gedicht ›Tenebrae‹ in Engführung mit dem Bericht dieser Erfahrung Celans durch seinen Begleiter in Colmar, Gerhard Baumann. Setzt ›Tenebrae‹ die

Shoah in Verbindung mit der Passion des Juden Jesus, so inspirierte Celans Gedicht Wolfgang Rihm zur Komposition ›Deus Passus‹, denn der Komponist konnte sich eine Passion heute nur als Leidensgeschichte des Juden Jesus vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte denken.

\*

Wir danken dem Programmbereich *Figurationen des Übergangs* vom interuniversitären Forschungsschwerpunkt *Wissenschaft und Kunst* und dem Literaturarchiv Salzburg für die Förderung der Veranstaltung, Christoph Leitgeb von der Zeitschrift ›Sprachkunst‹ danken wir für seine geduldige und sorgfältige Betreuung des Bandes, Eva Civitillo und Diana Mairhofer für ihre Unterstützung bei der formalen Einrichtung der Beiträge sowie Melanie Salvenmoser für die sorgfältige Korrektur.

Salzburg, im März 2023

Uta Degner und Irene Fußl

## BETRETEN

### Zum Anfang von ›Engführung‹

Von Bernd Auerochs (Kiel)

So far questions of genre have not been prominent in Celan criticism. The essay seeks to establish the relevance of the tradition of the Pindaric ode for Celan's long poem ›Engführung‹ (from ›Sprachgitter‹, 1959). In doing this, special emphasis is accorded to Hölderlin's late hymn ›Patmos‹ as the (perhaps decisive) pretext for ›Engführung‹.

Wie viele andere Gedichte Celans ist auch ›Engführung‹ (aus dem Band ›Sprachgitter‹ von 1959) bislang nicht unter dem Aspekt der Zugehörigkeit zu einer bestimmten lyrischen Gattung in den Blick genommen worden. Der Beitrag zeigt die Relevanz der Gattungsnormen der pindarischen Ode für ›Engführung‹ auf und erläutert sie, indem er Hölderlins späte Hymne ›Patmos‹ als Prätext für ›Engführung‹ untersucht.

ein gedicht, das man verlässt, hat man nie betreten  
(Franz Josef Czernin)

#### I.

#### *Methodologische Reflexion: Gattungsfragen*

Gattungsfragen sind bislang in der Celanforschung eher stiefmütterlich behandelt worden, aus verschiedenen Ursachen. Der hohe Rang der Individualität des Einzelgedichts, erst beim Dichter selbst, dann auch in der Forschung, mag eine Rolle gespielt haben; ebenso, dass kein Titel eines Gedichtbands von Celan einen Gattungshinweis enthält und dass sich auch innerhalb der einzelnen Gedichtbände, sei es als Zyklus oder aus sonstigen kompositorischen Erwägungen, nirgends eine Gattungsreihe bilden lässt. Die geringe Bedeutsamkeit von Gattungsfragen leidet natürlich dort Ausnahmen, wo der Verweis auf eine konkrete Gattung kaum zu übersehen ist; so etwa, wenn der Titel eines Gedichts eine Gattungsbezeichnung trägt (wie in ›Psalm‹ oder der ›Walliser Elegie‹) oder wenn eine auffällige Regelmäßigkeit des Versbaus, nicht selten einhergehend mit semantischen Eigentümlichkeiten, in die Richtung einer konkreten Gattung weist.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> So konnte man nachweisen, dass ›Esenbaum‹ (aus ›Mohn und Gedächtnis‹) und ›Selb-dritt, Selbviert‹ (aus ›Die Niemandrose‹) mit ihren zweiversigen Kurzstrophen und der

Freilich macht es selbst in diesen letztgenannten Fällen keinen Sinn, es bei der abstrakten Konstatierung des Verweises auf eine Gattungstradition zu belassen. So bezieht sich der Titel ›Walliser Elegie‹ weniger auf die gesamte Gattungstradition überhaupt von Catull, Tibull, Propertius über Gray, Goethe und Hölderlin bis in die Moderne hinein als vielmehr, und zwar gerade in der Kombination von „Wallis“ und „Elegie“, gleich konkret auf Rilke und seine ›Duineser Elegien‹, insbesondere, wie man glaubhaft machen könnte, auf die dritte.<sup>2)</sup> Das Changieren zwischen Gattungsbezug und Bezug auf einen konkreten Prätext sollte einen dabei nicht irremachen. Die Theorie der literarischen Gattung hat sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr (und vielleicht endgültig) sowohl von biologistischer Metaphorik als auch von krampfhaften Versuchen zu Wesensdefinitionen und anspruchsvollen Ausflügen in die Anthropologie verabschieden müssen und sich mit dem Gedanken befreundet, dass Gattungen in erster Linie Texttraditionen sind.<sup>3)</sup> Texttraditionen aber führen stets, mit subtiler und nachdrücklicher Wirkung, die Orientierung an Mustertexten mit sich. Statt Kellers ›Grünen Heinrich‹ und Stifters ›Nachsommer‹ Bildungsromane zu nennen und sich mit der Frage herumzuschlagen, was denn Bildung in diesen Romanen sei, mag es erhellender sein, sie, wie es Hartmut Steinecke vorschlug, als „Romane der ›Wilhelm-Meister-Nachfolge“ in den Blick zu nehmen.<sup>4)</sup> Und auch wer

---

Erwähnung einer Pflanze im ersten Vers der ersten Strophe Elemente des rumänischen Volksliedgenres *Doina* aufgreifen. Vgl. ANDREA BÁNYFI-BENEDEK, Medien der Klage. Intermediale Überlegungen zu den Gedichten ›Espanbaum‹ und ›Selbdritt, Selbviert‹, in: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 11 (2014), S. 269–281, bes. S. 273–276. – ›Eis, Eden‹ (aus ›Die Niemandrose‹) erinnert an ›Es ist ein Ros entsprungen‹ und ruft damit die lutherische Kirchenliedtradition auf. Vgl. WINFRIED MENNINGHAUS, Anti Christ. Paul Celans zitierende Revision christlicher Kirchenlieder, in: Kaspar. Zeitschrift für den Umgang mit Literatur 1 (1978), S. 13–23; sowie FRED LÖNKER, ›Eis, Eden‹, in: JÜRGEN LEHMANN (Hrsg.): Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemandrose‹, Heidelberg 1997, S. 108–111, hier: S. 108, usw.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu jüngst ERIK SCHILLING, Topoi und Topographien. Paul Celans ›Walliser Elegie‹ vor dem Hintergrund von Rilkes ›Duineser Elegien‹, in: Celan-Perspektiven 3 (2021), S. 59–68.

<sup>3)</sup> Zur ausufernden Diskussion in diesen Fragen vgl. zusammenfassend RÜDIGER ZYMNER (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart und Weimar 2010. Das Konzept „Gattungen als Texttraditionen“ wurde besonders überzeugend und auch in seinem Beispielmateriale entwickelt bei ALASTAIR FOWLER: *Kinds of Literature*, Oxford 1982. Fowlers Buch wurde im deutschsprachigen Raum wenig rezipiert.

<sup>4)</sup> Vgl. etwa HARTMUT STEINECKE, Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der „demokratischen Kunstform“ in Deutschland, München 1987, S. 53–75, bes. S. 55: „Denn wichtiger als die Auseinandersetzung über den Begriff [Bildung, B.A.] ist für unser Thema die eingangs festgehaltene Tatsache, daß ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ das wichtigste Werk für die Entwicklung der Gattung [Roman, B.A.] in Deutschland im 19. Jahrhundert war und daß es zum Vorbild für eine große Zahl von Romanen wurde. Für sie soll zunächst der deskriptiv-neutrale Begriff ‚Romane der ›Wilhelm Meister-Nachfolge‘ gebraucht werden.“

sich mit der Gattungsgeschichte des großen Versepos in der Frühen Neuzeit und dem 18. Jahrhundert befasst hat, wird kaum um die Erkenntnis herkommen, dass sich die Gattungseigenschaften dieser Texte wesentlich als Nachahmungen der ›Ilias‹, der ›Odyssee‹ und der ›Aeneis‹ (später auch noch der Musterepen von Tasso und Ariost) präsentieren.<sup>5)</sup> Die Grenze zwischen dem Bezug auf einen Prätext und dem Gattungsbezug ist mithin immer wieder fließend. Man könnte sogar sagen, dass in jedem dominanten Bezug eines Textes auf einen Prätext die Begründung einer Gattung latent angelegt ist; denn nun sind es schon zwei Texte, die sich in irgendeiner Weise durch ein zusammengehöriges und wiedererkennbares Set von Eigenschaften auszeichnen und die ihrerseits von neuen Texten als Mustertexte genommen werden können.<sup>6)</sup>

## II.

### (Präliminarien: Engführung)

Ein gewichtiges Interpretationsproblem stellt generell die mögliche Subtilität und Verstecktheit des Gattungsbezugs dar. Wie würden wir ›Psalm‹ und die ›Walliser Elegie‹ lesen, fehlte der paratextuelle Hinweis des Titels als Leselenkung? Oder, um ein anderes Beispiel zu wählen: wäre ›Tübingen, Jänner‹ kein Gedicht (auch) über Hölderlin, würden wir es wagen, ein Gedicht von der Art von ›Hälfte des Lebens‹ in ihm zu erkennen, es strukturell und semantisch mit ›Hälfte des Lebens‹ in Beziehung zu setzen, ein vierstrophiges Gedicht mit einem zweistrophigen, ohne metrische Übereinstimmung? Zumal dann, wenn das, was in ›Tübingen, Jänner‹ als konkretes Zitat von oder als konkrete Anspielung auf Hölderlin gelten kann, sich auf andere Texte richtet, auf die ›Rhein-Hymne in erster Linie, den späten Hölderlin im Turm, womöglich auch auf ›Brod und Wein‹. Und doch hat es etwas Suggestives an sich, die beiden längeren Strophen von ›Tübingen, Jänner‹ – die erste und die dritte – neben die beiden Strophen von ›Hälfte des Lebens‹ zu halten: das anschauliche Bild und dann die Klage; das Wasser, die Vögel (einmal die Schwäne, bei Celan dann

<sup>5)</sup> Ich nenne exemplarisch zwei gerade gattungstheoretisch sehr ergiebige englischsprachige Studien zum frühneuzeitlichen Versepos: BARBARA KIEFER LEWALSKI, ›Paradise Lost‹ and the Rhetoric of Literary Forms, Princeton/NJ 1985; COLIN BURROW, Epic Romance. Homer to Milton, Oxford 1993.

<sup>6)</sup> Es mag als Indiz dieses Zusammenhangs gelten, dass Gérard Genette die Gattungstheorie (unter dem Terminus Architextualität) als einen *Teil* seiner weitausgreifenden Theorie der Transtextualität (wofür wir inzwischen meist Intertextualität sagen) behandelte. Vgl. das Eingangskapitel „Fünf Typen der Transtextualität, darunter die Hypertextualität“ von GÉRARD GENETTE, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/M. 1993, S. 9–18 (zur Architextualität S. 13f.)

die Möwen, „winterliche Vögel“, wie sie Bernhard Böschenstein nannte)<sup>7)</sup>, das Tauchen, die Trunkenheit; die Jahreszeit; die Sprachlosigkeit und das Lallen. Würde nicht das Klagemoment, das in der dritten Strophe von ›Tübingen, Jänner‹ liegt, durch die untergründige Kommunikation mit ›Hälfte des Lebens‹ geschärft, peinigend gesteigert? Schwierige Fragen, zweifellos.

Die Frage eines solchen schwierig zu eruierenden und einzuschätzenden Gattungsbezugs stellt sich auch bei Celans großem Langgedicht ›Engführung‹ am Ende des Bandes ›Sprachgitter‹. ›Engführung‹ hat eine eigentümliche Interpretationsgeschichte hinter sich. Die klassisch gewordene Interpretation von Peter Szondi kam sehr früh,<sup>8)</sup> je mehr sie zum impliziten Maßstab alles dessen wurde, was über ›Engführung‹ gesagt werden konnte, desto mehr gerieten andere frühe Interpretationen des Gedichts in Vergessenheit, etwa das sehr lesenswerte Kapitel zu ›Engführung‹ in der Studie von Otto Lorenz zum Schweigen in der Dichtung.<sup>9)</sup> Doch war das meiste aus dem philologischen Quellenwissen, das die spätere Celanforschung zu ›Engführung‹ aufgetan hat, Szondi noch gar nicht bekannt; er hätte gewiss große Schwierigkeiten gehabt, es in seine Interpretation zu integrieren. Das eben war das Problem seiner Nachfolger. Je mehr Quellen sich auftaten (und diese Quellen wiesen in die verschiedensten historischen und sachlichen Zusammenhänge), desto schwieriger wurde es, Celans Satz „Engführung ist ein einziges Gedicht“<sup>10)</sup> gerecht zu werden und so etwas wie eine integrierende Perspektive auf das Gesamtgedicht aufrechtzuerhalten. Stattdessen schien das Gedicht in Bezüge auf Demokrit, Dantes Paolo und Francesca, die Atombombe, Jean Paul und Jean Cayrol und vieles weitere mehr gleichsam zu zerfallen. Exemplarisch in dieser Hinsicht wäre der Beitrag von Jürgen Lehmann zu ›Engführung‹ im Kommentarband zu ›Sprachgitter‹ zu nennen, der von großer philologischer Sorgfalt im Einzelnen und von noch größerer interpretatorischer Zurückhaltung zeugt – und den Leser insgesamt ratlos zurücklässt.<sup>11)</sup>

7) BERNHARD BÖSCHENSTEIN, ›Tübingen, Jänner‹, in: LEHMANN (Hrsg.), Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemandsrose‹ (zit. Anm. 1), S. 119–124, hier: S. 121.

8) PETER SZONDI, Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts (1971), in: DERS., Schriften II. Frankfurt/M. 1978, S. 345–389.

9) OTTO LORENZ, Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen, Göttingen 1989 (= Palaestra 284), S. 171–243.

10) PAUL CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Bearbeitet von HEINO SCHMULL. Tübinger Ausgabe, Frankfurt/M. 1996, S. 89. – Celans Satz ist um so mehr ernst zu nehmen, als er für den ersten Zyklus von ›Sprachgitter‹, ›Stimmen‹, gerade die gegenteilige Auffassung vertrat, also den Kontrast zwischen erstem und letztem Zyklus insgesamt betonen wollte: „Ich mußte also, da es sich nicht um ein Gedicht, sondern um sieben einzelne Gedichte handelt, Leerzeilen einrücken und das Anfangswort jeder ‚Stimme‘ kursiv setzen lassen.“ (Paul Celan an Joachim Moras, 15. Juli 1958. In: PAUL CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934–1970, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2019, S. 313.)

11) JÜRGEN LEHMANN, ›Engführung‹, in: DERS. (Hrsg.), Kommentar zu Paul Celans ›Sprachgitter‹. Heidelberg 2005, S. 431–480.

Ich gebe gern zu, dass ich vor ungefähr einem Jahrzehnt auch nahe daran war, an einer solchen Gesamtperspektive für ›Engführung‹ zu verzweifeln. Wobei „verzweifeln“ ein zu starkes Wort ist – schließlich gibt es Literaturtheorien genug, die einem versichern, dass die Idee einer integralen Interpretation ohnehin ein Phantasma und auch in moralischer Hinsicht ein Übel sei. Inzwischen bin ich wieder etwas hoffnungsvoller. Ich war schon lange der Überzeugung, dass die Verse „Also/ stehen noch Tempel. Ein/ Stern/ hat wohl noch Licht“ (V. 150–153) nicht nur vom Vokabular, sondern auch vom Ton her im Œuvre Celans diejenigen Verse sind, die die größte Affinität zu Hölderlin aufweisen. Eine nähere Beschäftigung mit Hölderlin hat mich dann zu der Überzeugung geführt, dass ›Engführung‹ tatsächlich auf verschiedenen Ebenen frappierende Ähnlichkeit mit dem Modell der späten Hymne Hölderlins hat – das seinerseits auf das Modell der pindarischen Ode zurückverweist. Und auch dieser Gattungsbezug enthält in seinem Kern den konkreten Bezug auf einen ganz bestimmten Mustertext, Hölderlins späte Hymne ›Patmos‹. Um die Exposition dieses Zusammenhangs soll es im Folgenden gehen. Meine einzelnen Deutungsschritte mögen dabei, je bloß für sich genommen, kühn erscheinen. Sie verweisen aber auf einander und sind dazu gedacht, sich wechselseitig zu stützen. Ich werde mich hauptsächlich auf den Anfang von ›Engführung‹ beziehen – und dementsprechend auch auf den Anfang von ›Patmos‹. Doch soll auch die Gesamtperspektive für ›Engführung‹, die sich aus diesem Deutungsansatz ergibt, zumindest angedeutet werden.

### III.

#### *(Anfangen: Verbracht werden)*

›Engführung‹ besteht aus neun Partien sehr unterschiedlicher Länge, die durch Asterisken voneinander getrennt sind. Anders als üblich, und anders als in ›Stimmen‹, dem ersten Gedicht von ›Sprachgitter‹, in dem Celan ebenfalls mit Asterisken arbeitet, steht der erste Asterisk jedoch nicht nach der ersten Strophe, sondern vor ihr. Mehr noch: für den Erstdruck hat Celan in einer Anmerkung für den Setzer darauf bestanden, dass dieser erste Asterisk erst in der Mitte der Seite zu positionieren sei, die ungefähr halbe Seite oberhalb von ihm also ausgespart, frei bleibt.<sup>12)</sup> Zwar haben sich in der Folge nicht alle weiteren Editionen an diesen typographischen Wunsch Celans gehalten; doch ändert das nichts daran, dass Celan es so haben wollte, und offenbar mit Grund, auch wenn er den Grund nicht benannte.

<sup>12)</sup> „Im Erstdruck beginnt der Text mit dem Sternchen etwa in der Mitte der Seite. In einer Anmerkung für den Setzer auf dem Umbruch AD 1.3, 27 verzeichnet Celan dies ausdrücklich und notiert: *›Engführung ist ein einziges Gedicht. Die einzelnen Partien müssen aneinander anschließen‹*“ (CELAN, Sprachgitter [zit. Anm. 10], S. 89).

Die typographische Merkwürdigkeit drängt jedenfalls den Gedanken auf, dass vor der ersten Partie von ›Engführung‹ Platz für eine weitere Partie gelassen ist, die aber fehlt. ›Engführung‹ wäre mithin einerseits ein Gedicht, das aus neun Partien besteht; andererseits aber auch und gleichzeitig ein Gedicht, das aus zehn Partien besteht, von denen eine, und zwar die allererste, fehlt. Nun ist die Zehnzahl einerseits die Zahl der Sefirot, der vollkommenen inneren Struktur der Gottheit; andererseits macht sie den Minyan aus, die Zahl der jüdischen Männer, die zusammen und anwesend sein müssen, damit ein jüdischer Gottesdienst abgehalten werden kann. Mit der fehlenden Partie wäre der Minyan erreicht, und Gebete könnten gesprochen werden. Da die Partie aber fehlt, ist der Minyan nicht erreicht, und ein Gebet kann nicht gesprochen werden. Die fehlende Partie impliziert das fehlende Gebet; und, um die nächste interpretative Kühnheit auch noch zu begehen: es ist das Gebet, das am Anfang fehlt und das mit seinem Fehlen aus einem Gedicht aus zehn Partien ein Gedicht aus nur mehr neun Partien macht.

An dieser Stelle kommt Hölderlins Gedicht ›Patmos‹ ins Spiel. ›Patmos‹ hat, wie alle späten Hymnen Hölderlins, die sich am Modell der pindarischen Ode orientieren, eine Strophenzahl, die ein Vielfaches von Drei darstellt; in diesem Falle sind es fünfzehn Strophen, also fünf Triaden (so wie Celans ›Engführung‹ bei entsprechender Zählung aus drei Triaden bestehen würde). Das Gedicht nimmt seinen Ausgangspunkt in der Gegenwart des Dichter-Ichs, von der aus es in einer weitausgreifenden Erzählung (pindarisch müsste man sagen: in einem Mythos) in die Vergangenheit zurückgeht und am Leitfaden der christlichen Heilsgeschichte die Weltgeschichte aufrollt, bis wieder in die Gegenwart des Dichters zurück, so dass das Gedicht mit Gegenwartsreflexionen schließen kann. Im Zentrum von ›Patmos‹ scheint die Qual der Parusieverzögerung zu stehen, die auch eine persönliche Qual für das Dichter-Ich ist – wie es überhaupt für ›Patmos‹ charakteristisch ist, dass das Gedicht die existentielle Betroffenheit des Dichters niemals aus den Augen verliert und doch zugleich auch ein Gedicht über alles ist.<sup>13)</sup>

Die erste Strophe von ›Patmos‹ nun ist ein Gebet. Es ist als solches schon an seiner Sprachgestalt kenntlich und wird als gesprochenes Gebet auch – in einer quasi-epischen Absage – vom Folgenden abgegrenzt: „So sprach ich,“ beginnt die zweite Strophe von ›Patmos‹.<sup>14)</sup> Dieses Gebet beginnt mit sehr berühmten

<sup>13)</sup> Vgl. BERND AUEROCHS, Offenbarung und Reflexion. Versuch über Hölderlins ›Patmos‹, in: Sprache und Literatur 40 (2009), 1. Halbjahr, S. 46–61.

<sup>14)</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, ›Patmos‹ (Erste Fassung), in: DERS., Gedichte, hrsg. von JOCHEN SCHMIDT, Frankfurt/M. 1992, S. 350, V. 16. – Zitate aus der ersten Fassung von ›Patmos‹ werden im Folgenden im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe nur unter Angabe der Verszählung nachgewiesen.

Versen, deren Umkehrung wir in Celans ›Tenebrae‹ wiederfinden können: „Nah ist/ Und schwer zu fassen der Gott“ (V. 1f.). Die Bitte aber, die ausgesprochen wird (denn es handelt sich um ein Bittgebet in der ersten Strophe von ›Patmos‹), ist eine Bitte um die Herstellung von Gemeinschaft. Die „Liebsten“ wohnen zwar nah, aber ermatten trotzdem auf „getrenntesten Bergen“ (V. 10ff.), und in ihrem Sinne und für sich und sie spricht der Dichter am Ende der Strophe seine Bitte aus: „So gib unschuldig Wasser, / O Fittige gib uns, treuesten Sinns/ Hinüberzugehen und wiederzukehren“ (V. 13ff.). Diese Bitte wird zu Beginn der zweiten Strophe auf unverhoffte Weise erfüllt: „So sprach ich, da entführte/ Mich schneller, denn ich vermutet/ Und weit, wohin ich nimmer/ Zu kommen gedacht, ein Genius mich/ Vom eigenen Haus“ (V. 16–20). Im Flug bringt der Genius den Dichter quer über Europa, in den Osten, wo der Archipel der griechischen Inseln auftaucht und die Küste Kleinasiens und schließlich Patmos, das am Ende der vierten Strophe genannt wird. Hier leitet dann die Figur des Jüngers und Sehers Johannes in die Vergangenheitserzählung über.

›Patmos‹ variiert und bewahrt damit die Grundstruktur der pindarischen Ode, die in der poetologischen Tradition des Abendlands vor Hölderlin klar konturiert war. Der anfänglichen Anrufung der Gottheit mit der Artikulation der Bitte des poetischen Sprechers folgt die *pars epica*, in der erzählend ein mythologischer Kontext entwickelt wird, der mit der Gottheit in einer wie auch immer gearteten Verbindung steht; am Ende wird die Bitte wiederholt, häufig verbunden mit einem Lob der Gottheit und ihrer Macht, die Bitte des Sprechers auch tatsächlich zu erfüllen.<sup>15)</sup> Freilich ist dieses durchaus fromme Schema, so erkennbar es bei Hölderlin noch ist, in ›Patmos‹ auch schon brüchig geworden. Denn die mythologische Erzählung von Jesus und seinen Jüngern mündet in das Entsetzen angesichts des weiteren Verlaufs der Weltgeschichte und in die fassungslose Frage „was ist dies?“ (V. 151) – bevor der Dichter sich wieder sammeln und seine letzten Reflexionen anstellen kann. Für Celans ›Engführung‹ eröffnet diese Makrostruktur die suggestive Option, die mittlere Triade des Gedichts – die vierte bis sechste Partie – als *pars epica* aufzufassen, als die Vergangenheitserzählung, nach der der Dichter mit seiner Reflexion in die Gegenwart seines Jetzt zurückkehrt. Nur wieviel pindarische Frömmigkeit ist bei Celan noch übrig? Gerhard Wolf nannte ›Patmos‹ in seiner biographischen Studie ›Der arme Hölderlin‹ „das merkwürdigste, aber auch zerstörteste unter seinen Gedichten“.<sup>16)</sup> Sollten die Zerstörungen, die Celan in seine Sprache

<sup>15)</sup> Vgl. SANDRO JUNG, Form versus Manner. The Pindaric Ode and the ‚Hymnal‘ Tradition in the Mid-Eighteenth Century, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 36 (2006), Heft 144, S. 130–145, hier: S. 134.

<sup>16)</sup> „Hölderlin widmet ihm [dem Landgrafen Friedrich Ludwig von Hessen-Homburg, B.A.] die Hymne Patmos, das merkwürdigste, aber auch zerstörteste unter seinen Gedichten,

aufnehmen musste, nicht noch ganz andere sein als jene, mit denen Hölderlin zu tun hatte?

In äußerster Verkürzung können wir die Struktur des Anfangs von Hölderlins ›Patmos‹ im Anfang von ›Engführung‹ noch wiedererkennen; freilich sind eben wegen der Verkürzung die Kontraste genauso klar markiert. Ohne das Gebet, ohne den mythologischen Apparat, ohne den „Genius“ und ohne den bei Hölderlin episch ausgemalten Flug haben wir in den ersten Versen von ›Engführung‹, nüchtern im Partizip Perfekt Passiv ausgesprochen, nichts als das nackte Resultat einer unfreiwilligen Entführung in den Osten: „VERBRACHT ins/ Gelände/ mit der untrüglichen Spur:<sup>17)</sup> Wie zu Recht in den bisherigen Interpretationen zu ›Engführung‹ immer wieder betont wurde, ist „verbracht“ im Deutschen das nichtfremdworthafte Äquivalent zu „deportiert“; ebenso auffällig ist die Subjektlosigkeit des Gesagten, welche die im Partizip Perfekt gehaltene Passiv-Konstruktion eröffnet. Wenn, wie bei Hölderlin, der Dichter sich selbst als „Verbrachten“ meint, so meint er jedenfalls jene mit, die vor ihm ins „Gelände/ mit der untrüglichen Spur“ verbracht wurden. Und so wie die Differenz zwischen ihnen und dem Ich gerade in der Möglichkeit des gemeinsamen Bezugs der Passivkonstruktion auf beide präsent ist, wird auch die Differenz zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit im „Gelände/ mit der untrüglichen Spur“ unauffällig markiert: der Dichter, der *jetzt* verbracht wurde, findet sich in dem „Gelände“, von dem *jetzt* nur noch eine Spur, die aber als untrügliche, übriggeblieben ist, wie immer diese untrügliche Spur auch aussehen mag, ob so wie in Auschwitz oder so wie in Belzec. Jedenfalls: das Gelände ist betreten. Mit einem Sarkasmus in der Selbstanrede, wieder mit einer – wegen der Alltäglichkeit der Wendung kaum kenntlichen – Anspielung auf Hölderlin, diesmal auf die dreizehnte Strophe der ›Rhein‹-Hymne, kann der Dichter konstatieren: „du bist –/ bist zuhause.“<sup>18)</sup>

---

mit schlagenden Pulsen und verhallenden Worten, er schreibt es wieder und wieder um.“ (GERHARD WOLF, *Der arme Hölderlin* [1972], in: CHRISTA WOLF/GERHARD WOLF, *Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Projektionsraum Romantik*. Frankfurt/M. und Leipzig 2008, S. 65)

<sup>17)</sup> PAUL CELAN, *Engführung*, in: DERS., *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe* in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von GISELE CELAN-LESTRANGE, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018, S. 117, V. 1–3. – Zitate aus ›Engführung‹ werden im Folgenden im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe nur unter Angabe der Verszählung nachgewiesen.

<sup>18)</sup> Ebenda, V. 9f. – „Die Liebenden aber/ Sind, was sie waren, sie sind/ Zu Hause.“ (FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Der Rhein*, in: DERS.: *Gedichte* [zit. Anm. 14], S. 333, V. 186ff.) Es sei auch daran erinnert, dass, einige Jahre nach ›Engführung‹, Peter Weiss Auschwitz „meine Ortschaft“ nannte: „Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam. Ich habe selbst nichts in dieser Ortschaft erfahren. Ich habe keine andere Beziehung zu ihr, als daß mein Name auf den Listen derer stand, die dorthin für immer übersiedelt werden sollten. Zwanzig Jahre danach habe ich diese Ortschaft gesehen. Sie ist unveränderlich. Ihre

## IV.

*(Vergangenheitserzählung: Wort und Gas)*

Da der Titel ›Engführung‹ als *terminus technicus* der Theorie der Fuge jedenfalls eine Anspielung auf Celans eigenes älteres berühmtes Gedicht enthält, sollte man erwarten, dass die Beziehung der beiden Gedichte zueinander ein Hauptproblem der Interpretation darstellt. In der Interpretationsgeschichte von ›Engführung‹ wird auf ›Todesfuge‹ jedoch meist nur anhand zweier konkreter Anspielungen verwiesen, beide verbunden mit Motiven des älteren Textes und beide formal Negationen. Ich meine aus der ersten Partie die Worte „die Nacht/ braucht keine Sterne“ (V. 13f.) sowie den Abschluss der siebenten Partie „keine/ Rauchseele steigt und spielt mit“ (V. 132f.). Und meist wird in diesem Zusammenhang, und gewiss zurecht, auf die größere Nüchternheit und die „grauere Sprache“ verwiesen, die alles romantische Erbe (das ja auch schon in ›Todesfuge‹ nur zitathaft und im Grunde als Attribut des ästhetizistischen „Mannes“ im „Haus“ mitgeführt wurde) nun definitiv tilgt. Folgt man meinen bisherigen Ausführungen, so ergibt sich ein womöglich entscheidenderer und grundsätzlicherer Unterschied zwischen beiden Gedichten, der ihre Anlage im Ganzen und insbesondere ihre Sprecherpositionen betrifft. ›Todesfuge‹ ist vom Anfang bis zum Ende vom Sprechen eines kollektiven Wir geprägt, von dem sich ein Dichter-Ich nicht unterscheiden lässt. Auch der einzige Vers, der zumindest auf der grammatischen Ebene von einem einzelnen Individuum spricht bzw. zu sprechen scheint („er trifft dich mit bleierner Kugel, er trifft dich genau“<sup>19)</sup>), meint den Getroffenen eben als Teil dieses Wir, im Grunde jeden aus dem kollektiven Wir, der so getroffen werden kann. Und so wie das Wir von Anfang an bis zum Ende spricht, sind wir auch von vornherein in der Lagerwelt, wir müssen nicht erst in sie hineingelangen.

Es ist diese fraglose Identität, die ›Engführung‹ nicht mehr in Anspruch nimmt. Mehr als zwölf Jahre nach ›Todesfuge‹ ist der Ausgangspunkt die Differenz zwischen dem Dichter-Ich und den Toten, ebenso wie zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, die am Anfang der vierten Partie (also, pindarisch gesprochen, zu Beginn der zweiten Triade, als die eigentliche Vergangenheitserzählung beginnt) unmissverständlich benannt wird: „Jahre./ Jahre, Jahre, [...]“ (V. 39f.). Damit ist ›Todesfuge‹ gewiss nicht weniger Reflexionspoesie als ›Engführung‹, aber ›Engführung‹ bezieht einen anderen Reflexionsstandpunkt, den des von seinen Toten getrennten Überlebenden, der den Kontakt erst herstellen muss. Eine Distanz muss überwunden werden. Nicht umsonst

---

Bauwerke lassen sich mit keinen anderen Bauwerken verwechseln.“ (PETER WEISS, *Meine Ortschaft* [1965], in: DERS., *Rapporte*, Frankfurt/M. 1968, S. 113–124, hier: S. 114)

<sup>19)</sup> PAUL CELAN, *Todesfuge*, in: DERS., *Die Gedichte* (zit. Anm. 17), S. 47, V. 31.

befasst sich die erste Triade ganz vornehmlich mit diesem Problem der Kontaktaufnahme, von dem ernüchternden „nirgends/ fragt es nach dir“ (das das vieldeutige und für den weiteren Verlauf des Gedichts eminent wichtige Pronomen „es“ erstmals einführt) bis hin zum immer noch beachtlich zweideutigen „ich/ bin es noch immer, ihr/ schlaft ja“ (V. 14f.; V. 35ff.). Ich würde auch gerne darauf hinweisen, dass dies nochmals ein Argument für die Relevanz der ersten Strophe von ›Patmos‹ für ›Engführung‹ ist, wo es ja auch um die Überwindung der Trennung derer geht, die auf getrenntesten Bergen ermatten: „O Fittige gib uns, treuesten Sinns/ Hinüberzugehen und wiederzukehren“ (V. 14f.).

Mit der Verringerung von Distanz haben es auch die berühmten Imperative der ersten Partie von ›Engführung‹ zu tun: „Lies nicht mehr – schau!/ Schau nicht mehr – geh!“ (V. 6f.) Das Schauen steht zwischen dem Lesen und dem Gehen und vermittelt zwischen Abwesenheit und Anwesenheit. Lesen vollzieht sich üblicherweise in Abwesenheit von dem, wovon das Gelesene spricht. Aber es kann (und soll manchmal) Bilder und Vorstellungen hervorrufen und so zum Schauen überleiten – was in der rhetorischen und poetologischen Tradition Anschaulichkeit, *evidentia*, *enargeia* heißt und dem Distanzmodus Lesen in der Imagination größere Unmittelbarkeit schenken soll. Anders bei Anwesenheit, vor Ort: dort ist gerade das Sehen der Distanzmodus, der in der Betrachtung das Gesehene, das man doch unmittelbar vor Augen hat, noch immer irgendwie auf Distanz hält. Dass das Gehen in dieser Reihe eine weitere Annäherung darstellen soll, nochmal ein Schwinden von Distanz, liegt in deren suggestiver rhetorischer Logik. Dann kann aber nicht einfach eine Begehung des „Geländes/ mit der untrüglichen Spur“ gemeint sein; dann muss es darum gehen, den Gang selbst anzutreten, den die zuvor „Verbrachten“ auch angetreten haben. „Schau nicht mehr – geh!“

Den Gang selbst anzutreten – diese Formulierung ist suggestiv im Hinblick auf das, was sich in der zweiten Triade von ›Engführung‹ und insbesondere in der langen sechsten Partie ereignet, mit dem unsichtbaren „Flicken“ an der „letzten Membran“ (V. 115f.) als Kulminationspunkt des Erstickens. Und doch ist die Formulierung auch missverständlich. Denn es geht nicht darum, dass sich der überlebende Dichter die Erfahrung der ins Gas Gegangenen anmaßt. Indem er imaginativ und in stockender, immer wieder zu Wiederholungen greifender Sprache in der zweiten Triade den Gang ins Gas nachvollzieht, bleibt er der überlebende Dichter, der im Nachhinein zu verstehen sucht, was eben dies bedeutet. Was mich, als ich es zum ersten Mal zu verstehen glaubte, frappte, ja, vor den Kopf stieß, und was womöglich die größte poetische Kühnheit von ›Engführung‹ ist: dass Celan, vermittelt über die Zweideutigkeit des kleinen Pronomens „es“, das sich auf das Neutrum „Wort“ ebenso beziehen kann wie auf das Neutrum „Gas“, das Sterben im

Gas und die Entstehung der Poesie in der sechsten Partie zusammenführt – engführt.<sup>20)</sup> Dass am Ende dieser Partie die „Welt“ als „Tausendkristall“ (V. 118f.) anschießt, schließt die Zerstörung des Lebens ebenso in sich wie die Welthaltigkeit der Poesie, die von dieser Zerstörung spricht. Gerade dort, wo der Schein der unmittelbaren Erfahrung am größten ist, macht der Dichter uns darauf aufmerksam, dass er nur das Wort hat, dass wir eine Dichtung vor uns haben, von deren Moment der Entstehung wir beim Lesen Zeugen werden.

Aber ich bin vom Anfang des Gedichts abgekommen. Halten wir vielleicht nur soviel fest: dass das Betreten des Geländes, das in der ersten Partie von ›Engführung‹ mit soviel Nachdruck vollzogen wird, die Forderung in sich schließt, seine erste Stummheit („Gras, auseinandergeschrieben“ – „nirgends/ fragt es nach dir“) nicht zu dulden, sondern den Kontakt mit den Toten (die ehemals lebendig waren) zu suchen, von denen dieses „Gelände“ Zeugnis ablegt.

## V.

(*Enden: Bitten, Sprechen*)

Und das Gebet, die Bitte? Es mag ein weiteres Argument für das Fehlen des Gebets vor der ersten Partie von ›Engführung‹ darstellen, dass die Bitte in den Abschlussreflexionen der letzten Triade, bevor das Gedicht in seinen Anfang zurückkehrt und sich zyklisch rundet, doch noch ausgesprochen wird. In der achten Partie kommt es zu einem kurzen Bittgebet, das aus einem einzigen, wenngleich morphologisch sehr zusammengesetzten Wort besteht, einem Bittgebet in seiner elementarsten, einfachsten und zugleich flehentlichsten Gestalt: „Ho-/sianna“ (V. 156f.). *Hilf doch* – „na“ ist eine Intensitätspartikel im Hebräischen.

<sup>20)</sup> Der Schlüsselvers ist zweifellos V. 112: „es kam“ – mit demselben Verbum, das sich in V. 50 auf das „Wort“ bezieht. Die Strophe, mit der dieses „es kam“ schließt („Wir/ ließen nicht locker, standen/ inmitten, ein/ Porenbau, und/ es kam.“), lässt das Wir als eine Versammlung menschlicher Körper sehen, die dem Kommen des Gases ausgesetzt ist, eben weil der menschliche Körper ein dem unsichtbaren, in der Luft sich verteilenden Gift zugänglicher, verletzlicher „Porenbau“ ist. Darüber hinaus ist allerdings „es“ ein Schlüsselwort des gesamten Gedichts und die Ambivalenz zwischen „Wort“ und „Gas“ als referentieller Bezugspunkt des Pronomens nur ein Aspekt der Verwendung von „es“. An den meisten weiteren Stellen, an denen das Pronomen im Gedicht vorkommt, ist nicht eine *Ambivalenz*, sondern eine (interpretationsbedürftige) *Unbestimmtheit* auffällig: „ich bins“ (V. 31) – „ich/ bin es noch immer“ (V. 35f.). – Zum Kommen des Gases in der sechsten Partie des Gedichts vgl. auch RUVEN KARR, „wir stehn hier/ im Geruch/ der Heiligkeit“. Die Gaskammer in Paul Celans Dichtung, in: DERS. (Hrsg.), *Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung*, 2. Aufl., Hannover 2018, S. 31–53, bes. S. 41–50.

Diese achte Partie richtet die reflexive Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, mit der ›Engführung‹ eingesetzt hatte, nach dem Durchgang durch die zweite Triade wieder auf. Sie kennzeichnet sich gleich zu Beginn als nachträglich und spät (die „Eulenflucht“ in V. 136 ist die Abenddämmerung), auf die Vergangenheit wird mit „damals“ (V. 147) Bezug genommen. Zugleich ist der Reflexionshorizont deutlich erweitert, insofern als nun die Shoah – und soweit ich sehe, erstmals in diesem Gedicht – explizit in den Kontext der jüdischen Tradition gestellt wird: „in/ der jüngsten Verwerfung“, heißt es (V. 139f.). Neben dem – zum „Gelände“ passenden – geologischen Sinn des Terminus wird man gewiss auch an seinen theologischen Sinn denken müssen. Die älteren „Verwerfungen“ vor der Shoah wären dann die beiden Zerstörungen des Jerusalemer Tempels, die mit dem neunten Av – die Neun als Zahl der Trauer und Klage – in den jüdischen Festkalender eingegangen sind.<sup>21)</sup> In diesem Zusammenhang lässt es natürlich aufhorchen, wenn nach der erneuten Evokation eines ruinösen Geländes (diesmal mit menschengemachten Objekten: verschütteter Mauer, Kugelfang, Rillen, die von Fingern im Todeskampf gegraben wurden) und geradezu als Konsequenz aus ihm („also“) das weitere Bestehen von Tempeln behauptet wird: „Also/ stehen noch Tempel.“ (V. 150f.).<sup>22)</sup>

Der Schauplatz, das Gelände, ist das des Todes. Aber so wie die Klagemauer in Jerusalem auch noch „steht“, bilden die verbliebenen Reste und Spuren einen Ort, an dem ein Bittgebet gesprochen werden kann, leise und zurückhaltend, ohne Ausrufezeichen: „Ho, ho-/ sianna.“ (V. 148f.). Das am Sprechen fast verzweifelnde Stammeln und Stottern kommt über den Hohn und Spott, dem es in der Hemmung des eigenen Sprechens zunächst zu verfallen scheint (Hoho!), hinaus und artikuliert die Bitte: „Ho-/ sianna.“ (V. 156f.).<sup>23)</sup> Nach der Artikulation der Hoffnung („Also/ stehen noch Tempel“), in der Wiederholung, gelingt die Aussprache der Bitte ohne Hohn und Spott, in Reinheit, freilich immer noch, mitten im Wort, am Versende, stockend. Die Bitte war vergeblich,

<sup>21)</sup> Die „Chöre“ und die „Psalmen“ („die// Chöre, damals, die/ Psalmen“, V. 146ff.) lassen in diesem Zusammenhang natürlich auch an das länger vergangene Tempelritual denken. Insofern öffnet sich hier – spätestens hier – auch so etwas wie ein gesamtgeschichtlicher Horizont für das Gedicht.

<sup>22)</sup> An dieser Stelle, auf deren Hölderlinton ich schon eingangs aufmerksam gemacht habe, ist die Parallele zu ›Patmos‹ – zur vorletzten Strophe von ›Patmos‹ – ziemlich exakt: „Denn noch lebt Christus.“ (›Patmos‹, V. 205) Hier die christliche, da die jüdische Hoffnungsperspektive.

<sup>23)</sup> Der antisemitische Skandal, der sich Ende 1958 bei Celans Lesung von ›Engführung‹ an der Universität Bonn ereignete, zeigt – über den Bericht, den ein Kölner Student von Wilhelm Emrich Celan zukommen ließ – immerhin, dass das „Ho-/ sianna“ mit eindringlichem Pathos gelesen werden sollte: „Vor allem fiel man über Ihr ‚Pathos‘ an der Hosiannah-Stelle her.“ (PAUL CELAN an RUDOLF HIRSCH, 4. Dezember 1958, in: CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“ [zit. Anm. 10], S. 339.)

aber sie kann gesprochen werden – so wie nun auch, anders als am Anfang und hinzutretend zu ihm, die Gespräche der Grundwasserspuren murmeln. Es gibt zwar nicht, wie in ›Patmos‹, in postrevolutionärer Ernüchterung, den Gehorsam der Selbstbescheidung des „deutschen Gesangs“ (V. 226), aber die nichtmenschlichen Zeugen des Geschehens bilden in postkatastrophischer Ernüchterung eine Art Gemeinschaft und sprechen miteinander. Das Zu-Wort-Kommen, das in so mancherlei Hinsicht dieses Gedicht strukturiert, hat sich am Ende ein weiteres Mal ereignet.



# PLÄDOYER FÜR EIN ALTERNATIVES LESEN

## Überlegungen zu den ersten beiden Gedichten aus Paul Celans Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹

Von Christoph Grube (Chemnitz) und  
Markus Ohlenroth (Augsburg)

Is it possible to understand Celan's poems on their own, without the secondary literature or his biography and the Shoa? This article considers the first two poems – ›Ich hörte sagen‹ and ›Im Spätrot‹ from the volume ›Von Schwelle zu Schwelle‹. By analyzing the formal aesthetics of the compositions and by exposing the motifs used in their relationship to one another, one can discern a plot and thus provide a reading that includes the whole poem and is not limited – as is often the case in secondary literature – to the isolated interpretation of single motifs.

Ist es möglich, Gedichte Celans aus sich heraus zu verstehen, ohne die Sekundärliteratur heranzuziehen und ohne auf Celans Biographie und die Shoa zurückzugreifen? Der Artikel erprobt an den ersten beiden Gedichten ›Ich hörte sagen‹ und ›Im Spätrot‹ aus dem Band ›Von Schwelle zu Schwelle‹ eine solche Lektüre. Über die Analyse von bei der Komposition eingesetzten formalästhetischen Mitteln, durch Herausarbeitung der verwendeten Motive in ihren Beziehungen zueinander wird ein Handlungsablauf erkennbar und damit eine Deutung möglich, die das ganze Gedicht einbezieht und sich nicht nur – wie häufig in der Sekundärliteratur – auf die Interpretation einzelner Motive beschränkt.

### I.

#### *Vorüberlegungen*

Die Frage nach Art und Umfang des Wissens, das ein Verstehen Celan'scher Texte ermöglichen soll, ist keineswegs neu. In seiner 1972 posthum veröffentlichten Interpretation zu Celans spätem Gedicht ›Eden‹ konstatierte Szondi, nachdem er dessen (lokal-)historische Referenzen freigelegt hatte, dass die „Kenntnis der Realien, der realen Erfahrungen [...] noch keine Interpretation des Gedichts aus[mache]“ und bestätigte damit Adornos These vom Doppelcharakter des Kunstwerks.<sup>1)</sup> Gadamer griff sie auf und kam hinsichtlich

<sup>1)</sup> PETER SZONDI, ›Eden‹, in: DERS., Schriften II, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1996, S. 390–397, 391f. (Erstdruck: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 481, Fernausgabe Nr. 283, 15. Oktober 1972). – THEODOR W. ADORNO, Gesammelte Schriften. Band 7: ›Ästhetische Theorie‹

biographischer Daten zu dem Schluss: „Man muß nichts Privates und Ephemereres wissen. Man muß sogar, wenn man es weiß, von ihm wegdenken und nur das denken, was das Gedicht weiß.“<sup>2)</sup> Am Beispiel von ›Blume‹ zeigte er, dass man „biographisch lokalisierte Motive“<sup>3)</sup> keineswegs „zu wissen [braucht]“. Vielmehr gehöre zur „Folge der Transpositionsebenen dieses Gedichts [...], daß am Ende das bestimmte Einzelne des Anlasses in das bestimmte Allgemeine übergegangen ist, das ganz und gar und für jedermann in diesen Zeilen steht“.<sup>4)</sup>

Bilanziert man vor diesem Hintergrund die Publikationen zu Celan, so überrascht das Übergewicht von Leben und Person. Dieses Übergewicht bestimmt meist auch den Diskurs innerhalb der Forschungsliteratur. Kaum eine Interpretation,<sup>5)</sup> kaum ein Kommentar,<sup>6)</sup> der ohne einen Bezug zum Äußeren auskommt. So ist zusammen mit dem historischen Abstand der Eindruck gewachsen, Celans Werk ließe sich kaum anders als unter Berufung auf seine Biographie verstehen. Daneben sind es intertextuelle Verweise, die zur Aufschlüsselung der Texte herangezogen werden. Dabei handelt es sich entweder um Fremdtex-Referenzen, welche die Interpreten nachzuweisen glauben und mitunter aufgrund von Lektürespuren in der Nachlassbibliothek Celans auch tatsächlich nachweisen, oder um Bezüge Celans auf das eigene Werk. Auch hierbei wird eine umfangreiche Kenntnis vorausgesetzt.

Doch erschließen sich die Gedichte Celans wirklich besser unter Zuhilfenahme der genannten Hintergründe? Kommt man der Celan'schen Lyrik tatsächlich nur über ein derartiges, immer umfangreicheres Wissens-Kompendium näher? Und wenn ja, scheitern damit alle Versuche, ein Gedicht Celans aus sich selbst heraus zu verstehen? Eine solche Ansicht würde bedeuten, dass die meisten Zeitgenossen Celans wohl kaum in der Lage waren, auch nur eines der Gedichte ansatzweise zu verstehen. Konterkariert aber eine solche Interpretationspraxis nicht die Intention Celans, der ausdrücklich betonte, dass „das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen [sei],

---

[1970], hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 2003, S. 16: Doppelcharakter des modernen Kunstwerks: „autonom“ und „fait social“.

2) Ebenda, S. 130.

3) HANS-GEORG GADAMER, Was muss der Leser wissen? Aus Anlass von Peter Szondis ›Zu einem Gedicht Paul Celans‹, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 517, November 1972, S. 53, zit. nach HANS-GEORG GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du. Kommentar zu Celans ›Atemkristall‹, revidierte und ergänzte Ausgabe, Frankfurt/M. 1986, S. 119.

4) Ebenda, S. 117.

5) Vgl. etwa die Beiträge im Band ›Gedichte‹ von Paul Celan, hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Stuttgart 2002 oder den Beitrag THOMAS SPARRS zum Celan-Jubiläum 2020: Todesfuge – Biographie eines Gedichts: Paul Celan 1920–1970, Stuttgart 2020.

6) Vgl. PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2020, aber auch: Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemandrose‹, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN, Heidelberg 2003 sowie Kommentar zu Paul Celans ›Sprachgitter‹, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN, Heidelberg 2005.

das außerhalb des Gedichtes steht“, weil es eine „Vorwegnahme dessen [wäre], was im Gedicht selbst Gegenstand einer – in keiner Weise süffisanten – Suche ist“<sup>7)</sup>? Auch das dialogische Prinzip der Poetik, wie Celan es beispielsweise in seiner sogenannten ›Bremer Rede‹ im bekannt gewordenen Bild der an das „Herzland“ anspülenden „Flaschenpost“ propagierte (GW III, 186), scheint im Nachhinein ebenso unterlaufen, wie der bekannte Ratschlag an den Leser seiner Gedichte: „Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst“<sup>8)</sup> – selbstverständlich nur sofern man ihn nicht als eine von oben herab-lächelnde Ironie des Dichters versteht.<sup>9)</sup>

Natürlich ist es verführerisch zu glauben, Lyrik und insbesondere eine Lyrik wie die Celans, die aus der „Dunkelheit des Dichterischen“<sup>10)</sup> hervorgegangen ist, ließe sich durch Verweise auf Außergedichtliches erschließen, ihr Rätsel ließe sich durch den Vorgang der Substitution, ein Quidproquo entziffern. So legitim und notwendig einerseits ein solches Vorgehen auch bei der Deutung von Kunst (vor allem moderner Kunst) oft erscheint, so wenig geht andererseits das Künstlerische vollends darin auf. Birgt es doch die Gefahr, sich vom Besonderen und Unverständlichen abzuwenden, anstatt Irritationen hinzunehmen und sie auszuhalten. Umgekehrt ist zu fragen, ob das „Eingeständnis des Nichtverstehens“, wie Gadamer behauptet, tatsächlich „ein Gebot wissenschaftlicher Redlichkeit“<sup>11)</sup> sein kann.

Anhand der beiden Auftaktgedichte zu Celans Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹ soll diesen Fragen im Folgenden weiter nachgegangen werden. Es sollen dazu beide Interpretationsansätze – sowohl der emanente als auch der immanente – herausgearbeitet werden. Welcher der beiden sich als geeigneter erweist, das Gedichtverstehen in Gang zu setzen, wird sich dabei zeigen.

## II.

### *Forschungsbeiträge zu ›Ich hörte sagen‹*

›Von Schwelle zu Schwelle‹ ist nach ›Mohn und Gedächtnis‹ (zählt man den vom Autor selbst zurückgezogenen Band ‚Der Sand aus den Urnen‘ nicht mit), Celans zweiter Gedichtband, zugleich aber der erste, dem von Anfang an

7) PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“, Die Prosa aus dem Nachlass, Frankfurt/M. 2005, S. 194.

8) ISRAEL CHALFEN, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt/M. 1979, S. 7.

9) Der Aufsatz Barbara Wiedemanns unter dieser Überschrift legt eine solche Ironie nahe, da Wiedemann tatsächlich auf Celans private Lektüren Bezug nimmt (vgl. BARBARA WIEDEMANN, „Lesen Sie! Immerzu nur Lesen“: Celan-Lektüren und Celans Lektüren, in: *Poetica* 36 [2004], S. 169–191).

10) CELAN, ›Mikrolithen sinds, Steinchen‹ (zit. Anm. 7), S. 130.

11) Ebenda, S. 132f.

eine rein kompositorische Anlage zugrunde lag.<sup>12)</sup> Seine Publikation erfolgte 1955 in der *Deutschen Verlags-Anstalt* Stuttgart. Celan gliederte den Band in drei Zyklen, von denen der zweite und dritte die als Alternativtitel zum Band erwogenen und auch als Titel einzelner Gedichte vorhandenen Überschriften ›Mit wechselndem Schlüssel‹ bzw. ›Inselhin‹ tragen. Der erste Zyklus ist mit ›Sieben Rosen später‹ überschrieben und zitiert damit eine Wendung aus dem in ›Mohn und Gedächtnis‹ veröffentlichten Gedicht ›Kristall‹ (GW I, 52).<sup>13)</sup> Die Forschung hat sich bislang vor allem mit dem zweiten und dritten Zyklus dieses Bandes beschäftigt. Dabei wurden einzelne Gedichte in den Fokus gerückt.<sup>14)</sup> Aus dem ersten Zyklus zog vor allem das Eröffnungsgedicht ›Ich hörte sagen‹ größere Aufmerksamkeit auf sich. Sein Entstehungsdatum ist nicht bekannt. Mögliche Datierungen auf den Herbst 1952 sind uneindeutig. Als Terminus ante quem darf der Juli 1953 angenommen werden, als Celan es seinem Verleger zukommen ließ. Bereits ein Jahr vor der Publikation im Gedichtband erschien das Gedicht in der Zeitschrift ›Jahresringe‹ zusammen mit ›In Gestalt eines Ebers‹. Es lautet wie folgt:

ICH HÖRTE SAGEN

Ich hörte sagen, es sei  
im Wasser ein Stein und ein Kreis  
und über dem Wasser ein Wort,  
das den Kreis um den Stein legt.

- 5 Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser,  
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,  
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn.

- Ich eilt ihr nicht nach,  
ich las nur vom Boden auf jene Krume,  
10 die deines Auges Gestalt hat und Adel,  
ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals  
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume nun lag.

Und sah meine Pappel nicht mehr.

John Felstiner sah in diesem Gedicht „eine *engagé*“ Celans, „hartnäckig die Erinnerung an die zerstörte Heimat festzuhalten.“<sup>15)</sup> Er machte dies insbesondere

<sup>12)</sup> JOACHIM SENG, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis ›Sprachgitter‹*, Heidelberg 1998, S. 142ff.

<sup>13)</sup> CELAN, *Die Gedichte* (zit. Anm. 6), S. 705f., sowie MARKUS MAY, ›Von Schwelle zu Schwelle‹, in: *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von DEMS., PETER GOSENS und JÜRGEN LEHMANN, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 63f.

<sup>14)</sup> Vgl. etwa ERIK SCHILLING, *Auf der Grenze zum Anderen. Paul Celans ›Von Schwelle zu Schwelle‹*, in: *Celan-Perspektiven 1* (2019), S. 73–83, hier: S. 73.

<sup>15)</sup> PAUL FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, München 2000, S. 99.

am Motiv der Pappel fest, das er im früheren Gedicht ›Landschaft‹ präfiguriert fand.<sup>16)</sup> Die erste Zeile lautet dort: „Ihr hohen Pappeln – Menschen dieser Erde“ (GW I, 74). Felstiner verwies dabei auf den „Gleichklang von ‚Pappel‘ mit dem lateinischen *populus*“ und somit auf die Verbindung des „Baum[s] mit einem Volk“.<sup>17)</sup> Den gleichen Rückbezug des Motivs nahm auch Markus May vor, erweiterte ihn um den Querverweis auf das Gedicht ›Unstetes Herz‹ (GW I, 71) und kam ebenfalls zu dem Ergebnis, dass die Pappel „mit der Erinnerung an C.s östliche Heimat und die dort vernichteten Menschen verbunden“ sei.<sup>18)</sup> Weiter führte May aus: „Das Nicht-Folgen und Aus-den-Augen-Verlieren der Pappel („meine Pappel“) kann so als ein Abwenden von (dem Ort) der Vergangenheit gedeutet werden, als ein Neuanfang.“<sup>19)</sup> Dieser Neuanfang ist aus Mays Sicht vor allem vor dem Hintergrund des „tief empfundene[n] Konflikt[s] zwischen der Treueverpflichtung den jüdischen Toten gegenüber und seiner [scil. Celans] neuen Verbindung zu einer Vertreterin des französischen katholischen Adels“ zu verstehen.<sup>20)</sup> Gemeint ist damit Celans Eheschließung mit Gisèle Lestrangé, der Celan seinen Gedichtband widmete.<sup>21)</sup> Trotz dieser neuen Verbindung, so May, werde

das Entscheidende, der mütterliche Erinnerungsauftrag, bewahrt, denn die vom Boden aufgelesene „Krume“ verweist auf das Gedicht ›Der Reisekamerad‹ aus ›Mohn und Gedächtnis‹, wo es hieß: „Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts“ (GW I, 66).

Indem die „Krume“ nun in ›Ich hörte sagen‹ als die bezeichnet ist, „die deines Auges Gestalt hat und Adel“, wird dadurch quasi der Auftrag des „Mündels“ der Mutter fortgesetzt und das Du bandübergreifend in diesen so metonymisch fortgeschriebenen Kontext integriert.<sup>22)</sup>

In ähnlicher Weise deutet (auch mit Bezug auf May) Erik Schilling das Gedicht. Schilling erklärt, dass sich auch für die in der ersten Strophe zu findende „Verbindung von Wasser, Stein und Kreis“ bereits eine Motivvorprägung in Gedichten aus ›Mohn und Gedächtnis‹ fände.<sup>23)</sup> Einerseits der Stein, der als „Stein, der ‚sich zu blühen bequemt““ schon im Gedicht ›Corona‹ zu finden sei. Andererseits in der „Analogie der Form“ mit dem Auge bzw. der „Träne – als Wasser – im Auge der neuen Geliebten“ im Gedicht ›In Ägypten‹ (GW I, 46). Beides sei nach Ansicht Schillings „Zeichen für die lebendige Erinnerung

<sup>16)</sup> Ebenda.

<sup>17)</sup> Ebenda.

<sup>18)</sup> MAY, „Von Schwelle zu Schwelle“ (zit. Anm. 13), S. 66.

<sup>19)</sup> Ebenda.

<sup>20)</sup> Ebenda, S. 65.

<sup>21)</sup> Ebenda.

<sup>22)</sup> Ebenda, S. 66.

<sup>23)</sup> SCHILLING, Auf der Grenze zum Anderen (zit. Anm. 14), S. 73–83.

an die getöteten Juden“ und verhandelte in der jeweiligen Erscheinung „die Frage, inwieweit eine Hinwendung zur [...] Gegenwart möglich ist, wenn das Grauen der Shoah erst wenige Jahre zurückliegt und das Andenken an die Juden im Vordergrund stehen könnte oder sollte.“<sup>24)</sup> Während in ›Mohn und Gedächtnis‹ aber insgesamt noch von „einer Koexistenz von Vergangenheit und Gegenwart, von Erinnerung und Vergessen“ ausgegangen werde, geschehe hier in der ersten Strophe durch die Fremdzuschreibung der Rede im Hörensagen eine Distanzierung von dieser früheren Position. Die intertextuelle Referenz auf ›Landschaft‹ und die Gleichsetzung der Pappel „mit (jüdischen) Menschen“ sowie das sich ab der zweiten Strophe vollziehende Geschehen innerhalb des Gedichts zeige, dass nunmehr „kein Kontakt zwischen den Menschen der Gegenwart und den Pappeln möglich“ sei. Schilling führt dazu genauer aus:

Hieß es in ›Landschaft‹ noch „Ich sah dich, Schwester, stehn in diesem Glanze“ war also eine direkte Verbindung entworfen, lässt der Sprecher von ›Ich hörte sagen‹ die Pappel alleine zum Wasser gehen: „Ich eilt ihr nicht nach“ (V. 8). [...] In der letzten Zeile, die isoliert den letzten Abschnitt des Gedichts bildet, reißt die Verbindung völlig ab: „Und sah meine Pappel nicht mehr.“<sup>25)</sup>

Bezüglich einer „biographischen Lesart“ des Gedichts bedeute dies (ebenfalls analog zu May) nichts anderes, als dass durch die Eheschließung Celans

die Hinwendung zur Gegenwart so absolut [erfolgt sei], dass die Vergangenheit vollständig zurückzutreten drohe und der Sprecher von der liminalen Phase der Ko-existenz von Erinnerung und Gegenwart in eine neue Gegenwart eingetreten [sei]: in die postliminale Phase neuer Gewissheiten.<sup>26)</sup>

Im Zuge einer „wandelnden Poetik“, die ausgehend von seiner „Erfahrung einer radikalen sprachlichen Entwurzelung und des Verlusts aller herkömmlichen Bindungen und Verbindlichkeiten“ bis auf „die Bande, die ihn mit den Toten vereinen und für die er eine eigene, oft hermetische Sprache ‚am Rande des Schweigens‘“ entwickelt, deutet Vivian Liska (auch im Rückgriff auf früher von ihr Geäußertes)<sup>27)</sup> das Gedicht.<sup>28)</sup> Sie liest es „paradigmatisch als Selbstreflexion über den Bezug dieser Poetik zur Frage der Gemeinschaft“. Auch für sie

<sup>24)</sup> Ebenda, S. 77.

<sup>25)</sup> Ebenda, S. 78.

<sup>26)</sup> Ebenda.

<sup>27)</sup> Vgl. VIVIAN LISKA, Wurzelgeträum, blutunterwaschen. Zu einem Motiv im Werk Paul Celans, in: Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945, hrsg. von DIETER LAMPING, Berlin 2003, S. 104–115, hier: S. 110.

<sup>28)</sup> Vgl. VIVIAN LISKA, Gemeinschaftskonzepte in der deutsch-jüdischen Literatur nach 1945, in: Handbuch Literatur & Transnationalität, hrsg. von DÖRTE BISCHOFF et. al., Berlin und Boston 2019, S. 431–442, hier: S. 437.

bildet die Pappel über ihre Etymologie eine „Chiffre für das jüdische Volk“.<sup>29)</sup> Das Flehen der entwurzelten Pappel deutet sie als ein Beten des „Volk[s] des Dichters [...] zum Himmel [...] um Ruhe“, während die „Verweigerung des Ich“, der Pappel nachzueilen und „die Geste seiner Pappel nachzuvollziehen“ eine „Verweigerung dieser Beruhigung“ darstelle. Liska erklärt:

Es genügt nicht, die Verwurzelungsmetapher umzudrehen, um Entwurzelung zu vermitteln. Zwar stecken die Wurzeln der Pappel nicht mehr im Boden, sondern strecken sich „gen Himmel“, doch der Glaube an ein Bündnis, eine vertikale Verbindung zwischen Gott und Mensch, ist damit noch nicht aufgehoben. Auch gehören „Tiefe“ und „Himmel“, aber auch „Wurzel“ und „Nacht“ noch einer deutsch-romantischen Sprachwelt an, die sich auf den göttlichen Ursprung des dichterischen Worts beruft. Die Pappel vollzieht weiterhin die weit ausholende, metaphysische Bewegung: Sie ruft nichts Geringeres an als die Tiefe des Wassers und die Höhe des Himmels. „Ich eilt ihr nicht nach“: Demgegenüber vollzieht Celan, wie das Ich des Gedichts, die ‚kleine Geste‘: Es liest – „nur“, betont es – die Krume, den Restbestand erlittener Geschichte, den kleinsten Rest einstiger Nahrung, vom Boden auf und legt sie bewahrend auf den Tisch.<sup>30)</sup>

Die „Krume“ deutet Liska als „Rest eines Brotes“ und das darin „beschworene Du“ in „deines Auges Gestalt“ als ein „Eingedenken[]“ und „Gespräch[]“. Sie erklärt: „Der Gedenkende maßt sich nicht an, die Leidenserfahrung anderer zu vertreten.“ Er umgehe vielmehr „die Instrumentalisierung der Erinnerung und die Ausbeutung der Trauer“.<sup>31)</sup> Die „Krume auf dem Tisch“ sei „der kümmerliche Überrest einer zerstörten Geschichte“, angesichts derer „das göttliche Wort als ‚Kette der Sprüche‘“ erscheine, als „überlieferte[] Wahrheiten“, die „einstmals Schmuck und Zierde der Menschheit [...] ihre Glaubwürdigkeit verloren“ hätten und „für die Versprachlichung der Erinnerung nur noch Fessel und Last“ seien. Das Abnehmen der Kette vom Hals sieht Liska entsprechend als „Befreiungsakt des dichterischen vom überlieferten Wort“ und damit von der „ungültig gewordenen Phrase“.<sup>32)</sup> Somit werde am Ende, durch den letzten Vers des Gedichts („Und sah meine Pappel nicht mehr“), endgültig „die Trennung des Ich von seiner Gemeinschaft“ bekundet und mit einer „dreifache[n] Verweigerung des Gedichts“, einer „religiös[en], national[en] und sprachlich[en]“, der „gemeinschafts- und identitätsstiftenden Funktion kollektiver Trauer eine radikale Absage“ erteilt.<sup>33)</sup>

Soweit zunächst Stimmen aus der bisherigen Forschung zu diesem Gedicht. Deutlich zeigt sich hier noch einmal das eingangs Gesagte: Das Gedicht wird

<sup>29)</sup> Ebenda.

<sup>30)</sup> Ebenda.

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 438.

<sup>32)</sup> Ebenda.

<sup>33)</sup> Ebenda.

vor allem vor dem biographischen Hintergrund des Dichters gelesen und gedeutet: der Sohn der jüdischen Mutter, die ihm als Opfer des Nationalsozialismus einen Erinnerungsauftrag hinterlassen hätte; die eheliche Verbindung mit einer Französin; ein daraus abgeleiteter Neuanfang auch in Bezug auf das eigene Erleben und die Erinnerung sowie das poetische Sprechen. Belegt wird dies alles mit Rückbezug auf den ersten Gedichtband, in dem sich die Motive angeblich alle präfiguriert fänden und nun in ihrer veränderten Erscheinungsform Auskunft über die neue Lebenssituation gäben. Um dies zu erhärten, scheint selbsterklärend, dass das „Du“ der Texte dabei keineswegs einheitlich verstanden wird, dass beispielsweise die „Schwester im Glanz“ wie selbstverständlich mit der „Pappel im Wasser“ und die „Krumme Lichts“ mit der aufgelesenen bzw. auf den Tisch gelegten „Krumme“ gleichgesetzt wird, ja, dass die Motive metaphorisch in die Argumentation eingebettet werden (wie etwa das Motiv der ‚Entwurzelung‘).

Angesichts dieser Befunde gilt es, nochmals die Frage aufzuwerfen: Kann das Gedicht wirklich nur in solcher Weise und nur unter Einbeziehung dieser Bezüge verstanden werden? – Es gilt, die Gegenprobe zu machen und – wie Gadamer – eine „Realinterpretation“<sup>34)</sup> zu wagen, in der versucht wird, „jedes Wort erst einmal in der genauen Konkretion seiner Bedeutung in der Rede [zu erfassen]“<sup>35)</sup> bevor man den Sprung zu außerhalb des Gedichts Stehendem wagt.

### III.

#### *›Ich hörte sagen‹ – im Close-Reading*

Schon bei der ersten Lektüre fällt die Dominanz des Wortes „Ich“ auf. Das Pronomen findet sich nicht nur als erstes Wort im Titel, sondern auch zu Beginn jeder Strophe, die aus jeweils einem Satz besteht (V. 1, 5, 8). Anaphorisch wiederholt es sich auch am Anfang aller Verszeilen der zweiten Strophe (V. 5–7) und in drei der dritten (V. 8, 9, 11).

Als Prädikate knüpfen sich an dieses Ich bzw. das Subjekt zunächst Verben der Wahrnehmung: „hören“ (V. 1), „sehen“ (V. 5–7), die ab der dritten Strophe von Verben der Handlung („eilen“ [V. 8], „auflesen“ [V. 9], „nehmen“ [V. 11], „säumen“ [V. 12]) abgelöst werden. Davon abgesetzt (obwohl durch ein „und“ verknüpft) ist der (auch typographisch abgesetzte) Schlussvers des Gedichtes: „Und sah meine Pappel nicht mehr“ (V. 13). Diese Schlusszeile nimmt auch

<sup>34)</sup> GADAMER, *Wer bin Ich* (zit. Anm. 3), S. 112.

<sup>35)</sup> Ebenda, S. 115.

deshalb eine Sonderstellung ein, weil das „ich“ am Anfang der Strophe entfällt und wie in V. 12 (jedoch durch einen Punkt getrennt) durch die Konjunktion „und“ ersetzt wird. Die Negation des ‚nicht *mehr* Sehens‘ (im Vergleich zum vorherigen ‚Sehen‘ [V. 5–7]) markiert einen deutlichen Kontrast zum bisherigen Gedichtverlauf. Das vorangestellte „und“ signalisiert zudem etwas Unwiederbringliches, erhält einen beinahe fatalistischen Charakter. Es suggeriert zwar einerseits eine gewisse Unverbindlichkeit des Aneinandergereihten, andererseits erscheint die Schlusszeile als Envoi wie eine Einsicht bzw. ein Abschluss des Geschehenen. Das Ich erkennt, dass seine Handlungen und Bemühungen nicht frei von Konsequenzen sind und ihren Preis gekostet, wenn nicht gar zu einem Verlust geführt haben.

Wendet man sich der bildlichen Ebene zu, so fällt sofort die Ähnlichkeit der evozierten Bilder der ersten und der dritten Strophe auf: Zeigt die erste Strophe einen „Stein“, einen „Kreis“ (V. 2) und „über dem Stein ein Wort/ das den Kreis um den Stein legt“ (V. 3–4), so kehrt dieses Bild als Variation in der dritten Strophe wieder. Dort ist es ein „Tisch“, in dessen Mitte eine „Krumme“ liegt, gesäumt von einer „Kette der Sprüche“ (V. 11–12). Durch die Parallelisierung wird der Leser gefordert, diese Verwandtschaft der Bilder, Formen und Verhältnisse zu deuten. Dabei stellt sich die Frage: Sind die „Sprüche“ ein Surrogat für das „Wort“, das über dem „Wasser“ schwebt? Wird das zunächst vom Ich nur Gehörte (selbst nicht Erlebte) am Ende womöglichlich aktiv nachgebildet? Wie gestaltet sich das Verhältnis der beiden Bilder genau? Was darf aus dieser Analogie geschlossen werden?

Hierzu gibt das Gedicht keine Antwort. Trotzdem scheinen die Bilder nicht beliebig gewählt, sondern in Form und Bestandteilen aufeinander abgestimmt und verweisend. Auffällig ist, dass bereits das erste Bild trotz seiner konkreten Bestandteile kein realistisch nachvollziehbares ist:

Ich hörte sagen, es sei  
im Wasser ein Stein und ein Kreis  
und über dem Wasser ein Wort,  
das den Kreis um den Stein legt. (V. 1–4)

Das „Wort“ ist nicht wie der „Kreis“ und der „Stein“ Bestandteil der Welt der Dinge. Es wirkt gleichsam als metaphysische Kraft „über dem Wasser“, die „im Wasser“ den „Kreis“ um den „Stein“ legt. Die Anordnung dieser Dinge – durch das Wort energetisch, ja magisch aufgeladen – korrespondiert der Anordnung der Objekte in der vorletzten Strophe, denen dadurch ein quasi kultischer, religiöser Charakter zu eigen wird:

ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals  
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krumme nun lag. (V. 11–12)

Das Bild dieser Verse trägt somit seine Bedeutung nicht in sich allein, sondern konturiert sich erst durch das Bild der ersten Strophe schärfer, indem ihm durch diesen motivischen Spiegel weitere Tiefe und Vielschichtigkeit zuteilwird.

Während die erste Strophe nur vom Hörensagen spricht, berichtet das lyrische Ich in der zweiten von Selbsterlebtem bzw. Selbstgesehenem: Das „Ich“ sah eine „Pappel“ „zum Wasser“ hinabgehen, sah ihren Arm in die Tiefe greifen und „ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn“ (V. 5–7). Die Pappel wird durch ein Possessivpronomen genauer bezeichnet, nämlich als „meine Pappel“. Zudem ist sie in ihren Handlungen anthropomorphisiert, weist also deutliche Merkmale des Menschlichen auf: in ihrem ‚Hinabgehen‘ (V. 5), ihrem ‚Hinuntergreifen‘ (V. 6), dem ‚Flehen‘ (V. 7). Ähnlich wie in den antiken ›Metamorphosen‹ Ovids verschmelzen Pflanze und Mensch miteinander.<sup>36)</sup>

Über das Motiv des „Wassers“ treten die erste und die zweite Strophe in Korrespondenz (vgl. V 3, 5). Dadurch gerät der „Stein“ in Analogie zu etwas, das in der Tiefe liegt, wonach hinuntergegriffen wird und das „Wort“ zu etwas, das über dem Wasser schwebt und angefleht wird. Das lyrische Ich, so kann aus dem Beginn der dritten Strophe gefolgert werden, hatte die Möglichkeit, der vermenschlichten Pappel (ins Wasser) nachzugehen. Genau das aber tut es nicht („ich eilt ihr nicht nach“, V. 8). Stattdessen liest es „vom Boden“ eine „Krumé“ auf und vollzieht am Tisch die oben beschriebene (rituelle) Handlung. Während bei der Krumé zunächst an eine Erdkrume aus den Wurzeln zu denken ist, erinnert der Ritus eher an eine Brotkrume.

Eine echte Handlung des lyrischen Ich vollzieht sich folglich erst in der dritten Strophe: die erste beschreibt ein Hörensagen, die zweite ein mehr oder minder passives Sehen, die dritte Strophe beginnt mit der absichtsvollen Entscheidung der Feststellung „Ich eilt ihr nicht nach“, gefolgt von der rituellen (Ersatz-)Handlung. In dieser dritten Strophe taucht auch zum ersten Mal ein als „Du“ angesprochenes (zunächst) abwesendes Gegenüber auf, das von der „Krumé“, „die deines Auges Gestalt hat und Adel“ (V. 10), in der danach begangenen rituellen Handlung vertreten wird. Die ‚Krumé‘ selbst wiederum steht aber möglicherweise auch stellvertretend für die Pappel (s.o.), woraus jedoch nicht zwingend folgt, dass „Du“ und „Pappel“ identisch sind.

Die abschließende Zeile „Und sah meine Pappel nicht mehr“ (V. 13) ist durch die Konjunktion und damit die Parallelität zu V. 12 („und säumte“ – „und sah“) an die dritte Strophe, durch das Verb „sehen“ an die zweite Strophe zurückgebunden. Die Frage, die sich durch diesen abschließenden und

<sup>36)</sup> Selbstverständlich wird hiermit nicht behauptet, dass es sich dabei um einen Intertext handelt.

abgesetzten Vers stellt, lautet: Wurde die zuvor begangene Handlung mit der Absicht begangen, die Pappel nicht mehr sehen zu müssen, und erreichte sie nun ihren Zweck? Oder stellt das lyrische Ich enttäuscht fest, dass die (Ersatz-) Handlung dazu geführt hat, dass es die Pappel nun nicht mehr sehen kann? Schließt das Gedicht also mit einer Gewissheit oder einem Verlust? Die Frage muss offenbleiben.

#### IV.

##### *Die Interpretationsansätze im Vergleich*

Vergleicht man die beiden Gedichtanalysen miteinander, so zeigen sie zumindest zwei Übereinstimmungen: beide Lesarten betonen die Zeitstruktur eines Früher und Später und stellen deutlich die Abkehr von etwas bzw. die Hinwendung zu etwas anderem heraus. Doch während insbesondere die letztgenannte Bewegung sich im Close-Reading innerhalb der nachgezeichneten Gedicht-handlung vollzieht, wird das Narrativ in den referierten Interpretationen nach außen verlegt. Das Gedicht erscheint dort als Ergebnis einer Handlung, die der Dichter selbst vollzogen hat, bevor er ihm eine lyrische Ausdrucksform gab – sei es durch seine Ehe, durch seine bewusste Abgrenzung zum eigenen früheren Schaffen oder die Absage an überkommene Traditionen (angesichts und eingedenk der Shoah). Dadurch erhält das Gedicht eine gewisse Statik, die besonders stark auf der weiteren Rezeption lastet: Nur wer weiß, dass Celan geheiratet hat, nur wer im Echo der früheren Motive den Neuanfang erkennt oder innerhalb des Gedichts Motive einer früheren Tradition unterscheiden kann bzw. in allen Fällen die unumgängliche Kenntnis hat, dass die Pappel mit dem jüdischen Volk gleichzusetzen ist, wird das Gedicht verstehen. Niemand sonst. Durch die intertextuelle Fixierung der Motive verbietet sich eine unvoreingenommene (intratextuelle) Erschließung innerhalb des Gedichts bzw. innerhalb des Zyklus und des Bandes. Auch wird das lyrische Ich hier eindeutig mit der Person Celans identifiziert (allenfalls noch mit einer Personifikation seines lyrischen Sprechens). Ähnliches geschieht auch mit dem „Du“, das wahlweise als Ehefrau, als Mutter, wahlweise auch als Selbstansprache aufgefasst werden kann.

Im Close-Reading hingegen erfolgt eine solche Vorwegnahme bezüglich der Motive nicht. Der Handlungsverlauf wird Schritt für Schritt aus dem Gesagten erschlossen und entsprechend nachgezeichnet und auf seine Kohärenz hin befragt. Brüche führen zu weiteren Überlegungen, und womöglich war es dabei gerade die Unvoreingenommenheit, die eine Verwandtschaft zwischen der ersten und der zweiten Strophe bzgl. des Wassers, des Worts und der Tiefe zu Tage förderte sowie die Analogie zwischen dem in der ersten Strophe Gehörten

und der in der dritten Strophe nachvollzogenen Handlung und den geometrischen Formen offenlegte.

Ein entscheidender Unterschied zwischen beiden Lektüren liegt in der Auffassung der Schlusszeile. Die bisherigen Interpreten treffen hier eine eindeutige Entscheidung: sie sehen darin eine klare Absage bzw. ein endgültiges Kappen aller früheren Verbindungen, während im Close-Reading keine Entscheidung getroffen wird. Hier stellt sich am Ende vielmehr die Frage nach dem Gelingen oder dem Verlust durch die in der dritten Strophe begangene Handlung. Eine eindeutige Antwort muss also offengelassen werden, was insofern leichtfällt, als es sich um das Auftaktgedicht des Zyklus handelt. Es steht zu vermuten, dass diese Frage sich im späteren Verlauf des Bandes beantworten wird.

## V.

### *Celan und die Autonomie des Kunstwerks*

Natürlich kann die aus dem Close-Reading hervorgegangene Analyse des Gedichts nicht mit den gleichen selbstbewussten Ergebnissen aufwarten wie die zitierten Lektüren. Was dort eine eindeutige Zuordnung und Erklärung erhält, muss hier zum Teil im Ungefähren und in der Vermutung verbleiben. Es gilt in diesem Fall erst einmal „zu sagen [...], wie man versteht“ – mit dem von Gadamer beschriebenen „Risiko, daß man mißversteht und manchmal in der Vagheit von Impressionen steckenbleibt, die einen desavouieren“<sup>37)</sup>. Aber nur so ergibt sich „die Chance [...], daß andere davon Gewinn haben“, auch wenn ein „solcher Gewinn [...] nicht so sehr darin [besteht], daß die Einseitigkeit des eigenen Versuchs eine Gegeneinseitigkeit provoziert, als vielmehr darin, daß der Resonanzraum des Textes sich im ganzen erweitert und bereichert.“<sup>38)</sup> Das entspricht ganz der Poetik Celans: das Gedicht ist und bleibt „unterwegs“ (GW III, 198), während es sich im anderen Fall gar nicht erst auf den Weg macht. Abgesehen davon, dass Celan selbst notierte: „[e]chte Dichtung“ sei „antibiographisch“<sup>39)</sup> nannte er als Bedingung der Lektüre, „das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen, das außerhalb des Gedichts steht“, da für ihn „an ein Gedicht mit unverrückbaren Vorstellungen herangehen, [...] eine Vorwegnahme dessen [bedeutete], was im Gedicht selbst Gegenstand einer [...] Suche ist“<sup>40)</sup>

<sup>37)</sup> Ebenda, S. 133.

<sup>38)</sup> Ebenda.

<sup>39)</sup> PAUL CELAN, Prosa II. Materialien zu Bd. 15: Prosa im Nachlass. Historisch-kritische Ausgabe, 16. Band, Frankfurt/M. 2017, S. 471.

<sup>40)</sup> PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“ (zit. Anm. 7), S. 194.

Die Unabgeschlossenheit des Gedichtes ist daher auch kein Mangel, sie hält das Gedicht zugänglich für ein immer neues Lesen – selbstverständlich ohne deshalb in eine Beliebigkeit der Deutung abzugleiten. Im Gegenteil: der Blick auf die innere Komposition wird geschärft. Statt das Verfahren der Substitution anzuwenden, das dazu führt, dass das Einzelne und Besondere isoliert – aus dem Zusammenhang des Gedichtes gerissen – und damit zum austauschbaren Beleg eines allgemein Begrifflichen abgewertet wird,<sup>41)</sup> werden hier wie in einer musikalischen Komposition zunächst einzelne Motive unterschieden und in ihrer harmonischen Verwandtschaft zueinander bzw. in ihrer Verschränktheit erkannt. Tatsächlich hat man beim Gedicht ›Ich hörte sagen‹ den Eindruck, dass es einem musikalischen Kompositionsprinzip mit einem Hauptthema, einem Seitenthema, einer Durchführung und einer Reprise gleicht. Mit jedem Lesen erschließen sich die inneren Zusammenhänge weiter und bringen die unverwechselbare Einzigartigkeit des Gedichts zum Vorschein.

Nur so wird dem Gedicht auch der Stellenwert als autonomes Kunstwerk zuerkannt, das sich seine Gesetzmäßigkeiten selbst gibt, die entsprechend auch nur aus ihm heraus erschlossen werden können.

## VI.

### ›Im Spätrot‹

In diesem Sinne wäre die Lektüre des Gedichtbandes fortzusetzen. Dies soll mit dem zweiten Gedicht ›Im Spätrot‹ geschehen – auch um zu sehen, ob sich Korrespondenzen zum ersten Gedicht zeigen, Linien erweitern lassen und Texteeindrücke vertiefen oder Aussagen revidiert werden müssen.

In der Forschung hat das Gedicht bislang kaum eine ausführliche Behandlung gefunden. Es wurde eher als Motivsteinbruch verwendet, aus dem man sich bediente, um Motivketten nachzuweisen und andere Stellen des Werks näher zu beleuchten.<sup>42)</sup> Die historisch-kritischen Werkausgaben verweisen wie auch die Erläuterungen in der kommentierten Gesamtausgabe auf die

<sup>41)</sup> Walther Killy bemerkte im Zusammenhang mit der Lyrik Trakls, dass das Gedicht „keine höhere Form der Scharade“ sei (WALTHER KILLY, Über Georg Trakl, 3. erweiterte Auflage, Göttingen 1967, S. 45).

<sup>42)</sup> Vgl. etwa: WINFRIED MENNINGHAUS, Paul Celan. Magie der Form, Frankfurt 1980, S. 9f., 59, 93, EVELYN HÜNNECKE, Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans, in: Celan Jahrbuch 8 (2001/2002), S. 131–152, hier: S. 133; PETRA LEUTER: Wege durch die Zeichen-Zone: Stéphane Mallarmé und Paul Celan, Stuttgart und Weimar 2016, S. 169.

Datierung im Handexemplar „Vallauris, 1953“. Wiedemann erklärt: „Auf ihrer Hochzeitsreise in die Provence von Ende Dezember 1952 bis Anfang Januar 1953 hielten sich PC und GCL zum Schluß in Vallauris auf, einem durch Pablo Picasso geförderten Zentrum für Keramik“. <sup>43)</sup> Von außen betrachtet unterstützt dieser Hinweis noch einmal die These Markus Mays von dem in den Gedichten thematisierten neuen Ehestand Celans (s. o.). Angeblich stellt auch das Titelwort „Spätrot“ erneut eine Rückbindung an ›Mohn und Gedächtnis‹ dar und erhielt seine Motivvorprägung in der Gedichtzeile: „Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot“ aus dem Gedicht ›Kristall‹ (GWI, 52). <sup>44)</sup> Doch wie bei ›Ich hörte sagen‹ schließen diese biographischen und intertextuellen Bezüge das Gedicht nicht weiter auf.

Vollständig lautet es:

#### IM SPÄTROT

Im Spätrot schlafen die Namen:  
 Einen  
 weckt deine Nacht  
 und führt ihn, mit weißen Stäben entlang –  
 5 tastend am Südwall des Herzens,  
 unter die Pinien:  
 eine, von menschlichem Wuchs,  
 schreitet zur Töpferstadt hin,  
 wo der Regen einkehrt als Freund  
 10 einer Meeresstunde.  
 Im Blau  
 spricht sie ein schattenverheißendes Baumwort,  
 und deiner Liebe Namen  
 zählt seine Silben hinzu.

Bereits die erste Verszeile stellt den Leser vor eine Herausforderung. Weder können Namen schlafen, noch existiert im Deutschen das Wort „Spätrot“ als gängiger Begriff. <sup>45)</sup> In einer metaphorischen Lesart würde man daher vermutlich zunächst die „Namen“ als Synekdoche für Personen einsetzen und das „Spätrot“ durch den Begriff „Abendröte“ substituieren (oder allgemeiner: durch

<sup>43)</sup> PAUL CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 6), S. 707.

<sup>44)</sup> Ebenda, aber auch: IRENE FUSSL: „Geschenke an Aufmerksame“. Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans, Tübingen 2008, S. 88.

<sup>45)</sup> Natürlich gibt es hier Belege im Grimmschen Wörterbuch (Bd. 16, Sp. 2002) etwa aus Gedichten Rückerts oder Geibels, vgl. Deutsches Wörterbuch von JACOB GRIMM und WILHELM GRIMM, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>> [08.02.2022].

einen Zeitpunkt, in dem etwas endet, in dem – dann wiederum metaphorisch betrachtet – das Licht und dessen Kraft zur Helligkeit bereits abgenommen hat und nur noch rötlich scheint). Es besteht aber auch hier die Gefahr, sich durch eine solche metaphorische Lesart gleich wieder vom Gedicht zu entfernen. In einem von Celan verfassten Brief an einen Schüler, der ihm mitteilte „Die rollende Perle vergleichen wir mit der Abschiedsträne!“ widersprach Celan derartigen Lesarten: „nein: die rollende Perle ist die rollende Perle, sie ‚rollt‘ an diesem (und keinem anderen) Ort des Gedichts“<sup>46</sup>) schrieb er. Anstatt den Bestandteilen des Gedichts andere Bedeutung(en) zuzuweisen, muss daher auch hier gelten, möglichst lange im textlich gegebenen Bildbereich zu verbleiben und sich die innere Logik der Bilder zu erschließen, und das bedeutet auch, der Handlung des Gedichts zu folgen.

Auch hier ist zunächst wieder eine Bewegung zu beobachten. Diese Bewegung geht von etwas zu etwas anderem hin.<sup>47</sup> Es zeigen sich folgende Handlungsmomente: zu Beginn schlafen die Namen. „Einen“ davon „weckt deine Nacht“ (V. 2–3). Sie, die Nacht, führt ihn, diesen Namen, mit Hilfe „weiße[r] Stäbe“ (V. 4) an den „Südwall des Herzens/ unter die Pinien“ (V. 5–6). Eine der Pinien mit „menschlichem Wuchs“ (V. 7) schreitet von dort zu einer „Töpferstadt hin“ (V. 8), spricht hier ein „Baumwort“ (V. 12) und der „Name“ zählt „seine Silben hinzu“ (V. 13–14). Indem der Name erst am Ende des Gedichts wiederauftaucht, nachdem er zwischenzeitlich keine Erwähnung mehr fand, wird dem Leser klar: Die Pinie hat den von der Nacht geweckten und geführten Namen mit in die Töpferstadt gebracht.

Von der Bildwelt her gliedert sich das Gedicht in zwei Bereiche: der erste Bereich wird bestimmt von Begriffen der „Nacht“, der Blindheit („weiße Stäbe“, V. 4), dem fehlenden Sehen (stattdessen ein ‚Tasten‘), dem Inwendigen („Südwall des Herzens“), während der zweite Bereich implizit vom Tag spricht („Im Blau“, V. 11), implizit vom Licht („schattenverheißend“, V. 12) und implizit von Hitze und Trockenheit („Regen“ und „Freund/ einer Meeresstunde“, V. 9–10). In beiden Bereichen findet sich ein Ort: Der Ausgangsort im oberen Gedichtteil könnte (explizit durch die Benennung „Südwall des Herzens“, V. 5) das Herz selbst sein, der Ort im unteren Teil des Gedichts, das Ziel, „die Töpferstadt“ (V. 8). Dieser Töpferstadt mangelt es offensichtlich an Wasser, an Schatten und damit an Kühle. Durch „Regen“ (V. 9) und ‚Schatten‘ (vgl. V. 12) kann dieser Mangel behoben werden. Auffällig ist, dass hier die Begriffe der Gastlichkeit (‚Einkehr‘, V. 9), der Freundschaft („Regen [...] als Freund“, V. 9) und sogar der ‚Verheißung‘ (vgl. V. 12) eingesetzt werden und damit

<sup>46</sup>) PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“ (zit. Anm. 7), S. 194.

<sup>47</sup>) Der Rekurs auf den Titel des Gedichtbandes ›Von Schwelle zu Schwelle‹ ist deutlich.

das physische Bedürfnis nach Schatten und Wasser in menschlich-seelische Bedürfnisse transformieren. Erkennt man dies, so fügt es sich ein, dass die Pinie menschliche Gestalt besitzt.

Die letzten beiden Verszeilen schaffen eine Verbindung zwischen den beiden genannten Bereichen. Hier erfährt man, dass es sich um keinen beliebigen Namen handelt, sondern um den Namen „deiner Liebe“. Dieser Name wird als einziger unter den schlafenden Namen von ‚deiner Nacht‘, der Nacht des handelnden Du, auserwählt und in gleichsam geheimer Mission ‚blind‘ an den „Südwall des Herzens“ (V. 5) geführt. Er zählt am Ende dem „Baumwort“ (V. 12), das der „Töpferstadt“ (V. 8) den Schatten verheißt, die Silben hinzu – wodurch wiederum etwas gelungen zu sein scheint: Der schlafende Name konnte in den Tag der Töpferstadt gebracht werden, um dort Schatten zu spenden. Wer ist dann der Name „deiner Liebe“? Es ist nicht abwegig, das lyrische Ich darin zu vermuten. Damit wäre es das lyrische Ich – bzw. dessen Name –, das hier den Schatten spendet. Das lyrische Ich, von dem im gesamten Gedicht nicht die Rede war, das verborgen war, im Unterschied zu seiner Dominanz im ersten Gedicht. Diesem gelingt es, den Schatten zu spenden.

Keht man von hier aus noch einmal zurück zu ›Ich hörte sagen‹, so zeigen sich sowohl in der Motivwahl als auch in der Ereignisfolge Gemeinsamkeiten: Gemeinsam sind „Nacht“, „Wasser“, vermenschlichter Baum, die Ebene von Wort/ Namen/ Gesprochenem und das „Du“. Der Nacht kommt in beiden Gedichten eine ähnliche Rolle zu: während sie im ersten noch angefleht wird, ist sie im zweiten Gedicht bereits hereingebrochen und verhilft dem Namen, den Weg in die Töpferstadt zu gehen. Der Ausgang des ersten Gedichts ist offen, am Ende des zweiten Gedichts hingegen scheint etwas gelungen zu sein: Die Botschaft, der Name kommt an und spendet darüber hinaus noch den lebensnotwendigen Schatten.

Überdies zeigt sich in beiden Gedichten die Kraft, die dem Wort (bzw. dem Namen) innewohnt. Im ersten Gedicht legt das „Wort“ einen „Kreis“ um den „Stein“, so wie am Ende die „Kette der Sprüche“ um die „Krumme“ gelegt wird. Das Ich kennt diese Kraft des Wortes jedoch nur vom Hörensagen. Es bleibt am Ende fraglich, ob es ihm gelingt, sie durch die Nachbildung in der eigenen Handlung zu erwecken. Im zweiten Gedicht hingegen wirkt die positive Macht des Wortes bzw. des Namens ganz offensichtlich. Am Ende spenden „Baumwort“ und „Name“ den Schatten. Zu beachten sind dabei auch die unterschiedlichen Tempora der beiden Gedichte: im ersten verbleibt alles im Präteritum, was dem Geschehen einen in sich abgeschlossenen Charakter verleiht und in der Feststellung „Und sah meine Pappel nicht mehr“ sogar Endgültiges anklingen lässt (s. o.). Im zweiten Gedicht hingegen ereignet sich etwas in der Gegenwart und gelingt.

Von hier aus gälte es in der beschriebenen Form die Spuren der Motive im Verlauf der weiteren Gedichte, der Zyklen sowie des Bandes nachzuzeichnen. Erst dadurch wird sich die Bildwelt Celans allmählich erschließen. Das wird die Aufgabe künftiger Analysen sein.



# HEIMKEHR, WIEDER UND WIEDER

## Kontextualisierendes Lesen

Von Christine Frank (Berlin)

Celan's poem ›Heimkehr‹ from the volume ›Sprachgitter‹ (1959) was in all likelihood reprinted without his knowledge twice, in 1963 and 1968, in ›Westermanns Monatshefte‹ in contexts that, from today's perspective, virtually subvert what is said in the poem. Using this example, contextualizing reading is discussed as a way to read the poem not only in the „life contexts“ in which it was written, but also to decipher the records of its reception.

Celans Gedicht ›Heimkehr‹ aus dem Band ›Sprachgitter‹ (1959) wurde aller Wahrscheinlichkeit nach ohne sein Wissen zweimal, 1963 und 1968, in ›Westermanns Monatsheften‹ wieder abgedruckt in Kontexten, die das im Gedicht Gesagte aus heutiger Sicht geradezu subvertieren. Anhand dieses Beispiels wird kontextualisierendes Lesen als Möglichkeit diskutiert, das Gedicht nicht allein in den „Lebenszusammenhängen“ zu lesen, denen es seine Entstehung verdankt, sondern auch die Zeugnisse seiner Rezeption zu entziffern.

### I.

In seiner BÜchner-Preis-Rede (1960), die der Tradition entsprechend eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Werk Georg BÜchners formuliert, beschreibt Celan eine Kreisbewegung, die er am Ende der Rede als „Meridian“ bezeichnet. Der Meridian, oder auch die „Mittagslinie“ genannt, verbindet all die Punkte auf der Erdkugel, an denen die Sonne jeweils am höchsten steht; in der Geographie entspricht der Begriff den Längengraden, in der Astronomie wird er zur Bezeichnung jenes Großkreises verwendet, auf dem Zenit, Nadir, Himmelsnordpol und Himmelssüdpol liegen. In Celans Verständnis verbinden Meridiane Geistes- oder Schicksalsverwandte; sie führen zur Begegnung. In diesem Sinne hatte bereits Nelly Sachs den Begriff gebraucht, als sie in einem Brief an Celan am 28. Oktober 1959 schrieb: „Zwischen Paris und Stockholm läuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes“. Die Wege, die „man mit Gedichten [geht]“, versteht Celan im Sinne solcher Meridiane; es sind

Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sich-voraussschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.<sup>1)</sup>

Das vorsichtig ausgesprochene Wort „Heimkehr“ bildet eine Art Höhe- aber auch Wendepunkt in Celans Büchner-Preis-Rede. Fünf Abschnitte zuvor hatte er gesagt: „Es ist Zeit, umzukehren.// Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wieder am Anfang.“<sup>2)</sup> Und unmittelbar nach der zitierten Stelle, an der Celan von „eine[r] Art Heimkehr“ spricht, fasst er zusammen: „Meine Damen und Herren, ich komme zum Schluß –.“<sup>3)</sup> Das dann von ihm in einer fast dramatischen Inszenierung Gefundene, „das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende“, der „Meridian“,<sup>4)</sup> bezeichnet keinen Ort, keine Heimat, nichts wohin man heimkehren oder sich sammeln, sich versammeln kann. Der ›Meridian‹ ist, wie wir mit Celan lernen, nichts als die *Figur* von etwas „Kreisförmige[m], über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrende[m]“, das Celan im Gang seiner Rede, „mit Georg Büchner und dem Land Hessen“, an diesem Ort, in der Auseinandersetzung mit der Dichtung Büchners, und in diesem einmaligen Moment zu „berühren geglaubt“ hat.<sup>5)</sup> Der explizite *Durchgang* durch das „Unheimliche“ umschreibt genau jenen Weg, den nach Celan dann die Dichtung zu gehen hat: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg [...] um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht [...] gelingt es ihr hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden [...]“<sup>6)</sup>

Von Heimkehr an einen „heimischen“ oder gar „heimeligen“ Ort, von Rückkehr oder Ankunft und Wieder-Aufnahme, von Re-Integration im Sinne eines christlich verstandenen Liebesgebots, wie es die neutestamentliche Legende vom Verlorenen Sohn illustrieren will, kann hier keine Rede sein.<sup>7)</sup> Wenige Jahre später, im Schlussgedicht seines 1963 erschienenen vierten Gedichtbands ›Die Niemandsrose‹ (1963), spricht Celan dann die Unmöglichkeit eines solchen Konzepts von *versöhnender* Heimkehr noch weitaus deutlicher an, wenn er in dem Gedicht ›In der Luft‹ von dem „Verbannten“ sagt: „Mit ihm/ wandern die Meridiane“. „Heimgekehrt“, heißt es weiter, sei „der Verbannte“ „in/ den

1) PAUL CELAN, Gesammelte Werke in 5 Bänden. Bd. 3: Gedichte III. Prosa. Reden, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT, Frankfurt/M. 1983, S. 201.

2) Ebenda, S. 200.

3) Ebenda, S. 201.

4) Ebenda, S. 202.

5) Ebenda.

6) Ebenda, S. 195f.

7) Vgl. dazu CHRISTINE IVANOVIC, Celans Poetik der Begegnung und die Wiederkehr des Unheimlichen. Von Mandelstam zu Heidegger, in: EVELYN DUECK und SANDRO ZANETTI (Hrsgg.), Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute, Heidelberg 2022, S. 37–55.

unheimlichen Bannstrahl,/ der die Verstreuten versammelt“.<sup>8)</sup> Die Verschiebung vom „Meridian“ der Büchner-Preis-Rede als etwas Verbindendem, zur Begegnung Führendem, und damit vom Durchgang durch das Unheimliche und einer mit und in der Dichtung vollzogenen Heimkehr(e), die Unterscheidung ermöglicht, zu den ‚wandernden Meridianen‘ im Schlussgedicht der ›Niemandrose‹ stellt klar: Es gibt für ‚den Verbannten‘ keine Möglichkeit einer Heimkehr an den Ort der Herkunft, nur eine Heimkehr in diesen und auf diesem Weg des Unheimlichen. Die Ausweitung des Phänomens durch die gewählten Pluralformen („die Meridiane“, „die Verstreuten“; Celan denkt hier auch an die ‚vergeudeteten Dichter‘ Sowjetrusslands) unterstreicht, dass es sich nicht um ein Einzelschicksal handelt.

Die Entwicklung von Celans Poetik von ihren Anfängen bis zur Büchner-Preis-Rede und darüber hinaus bis zur ersten Hospitalisierung in einer Nervenheilanstalt zu Beginn des Jahres 1963, in dem vermutlich das Schlussgedicht der ›Niemandrose‹ entstanden ist, lässt sich beschreiben als radikale Absage an eine Tradition des sogenannten *abendländischen* Denkens, die mindestens seit Aristoteles<sup>9)</sup> belegt ist. „Heimkehr“ im Sinne einer Versöhnung steht nicht allein als ethisch und sozial argumentierbares Postulat im Raum. Es geht um eine Tradition, in der „Heimkehr“ als tragendes Konzept für eine Denkbewegung gilt, die im Ausgang aus sich selbst, im Durchgang durch das Andere, und in der Anreicherung durch das Andere schließlich im Sinne einer Vollendung des Eigenen wieder zu sich selbst, zum eigenen Ursprung zurückkehrt – Celan findet eben dafür um 1960 die Figur und den Namen „Meridian“. Ich zitiere aus einer jüngeren Darstellung dieser „Denktradition“:

Für Aristoteles nämlich ist die Kreisbewegung als ‚vollkommenste Bewegung in der Sphäre des Bewegteins‘ [so Wolfgang Iser] die nächstliegende Möglichkeit des materiellen Seienden, die Vollkommenheit des Göttlichen [...] nachzubilden. In der Rückkehr in seinen punktförmigen Anfang nach dem linearen Hinausgehen in den Raum findet das Seiende in der Form des Kreises zu sich zurück und schließt sich mit sich – gemäß der ewigen Harmonie der Gleichheit des Abstandes seiner Bewegung zum Zentrum des Kreises – zusammen. Es kehrt heim zu sich in seinen Anfang, um damit einerseits die Zeit seiner Abwesenheit aufzuheben und den Umlauf wieder zu beginnen, sodass ihm derart die Ewigkeit aufzugehen scheint. Andererseits jedoch gelangt es als Anderes zu sich wieder bei sich an, d.h. es hat das Anderssein des Umlaufs in sich aufgenommen. Es verharrt somit trotz der Aufhebung seiner Bewegung in der Heimkehr nicht bewegungslos auf der Stelle, sondern reichert im Umlauf sein Sein mit der Veränderung der Bewegung an, von der es geprägt bleibt. Erst durch diese fällt ihm schließlich das Eigene des Ursprungs in vollständiger

<sup>8)</sup> PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von GISELE CELAN-LESTRANGE, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018 (= NKG), S. 170f.

<sup>9)</sup> ARISTOTELES, Physik VIII, 8; *Metaphysik* X, 1; XII, 6.7.

Weise zu: Wieder bei sich sein, das heißt genau den eigenen Anfang in Besitz zu nehmen, der sich nur dem Heimkehrenden in wahrhafter Weise zur Verfügung gibt. Die symbolische Logik der Kreisbewegung verbindet damit die höchsten Ideen von Ewigkeit und Zeitlichkeit, Kontinuität und Weiterentwicklung, Identität und Andersheit. Man könnte gar mutmaßen, dass jede konkrete Heimkehr an dem metaphysischen Glücksversprechen partizipiert, das nach Aristoteles dem Begehren alles Seienden innewohnt, welches in der Kreisbewegung dem Göttlichen sich gleichzumachen sucht.<sup>10)</sup>

So fasst Jan Urbich in seiner 2020 erschienenen „Kurze[n] Problemgeschichte“ mit dem Titel ›Heimwärts kam ich spät gezogen. Das Subjekt der Heimkehr in Dichtung und Philosophie der Moderne‹ die für das abendländische Denken so grundlegende Figur der Heimkehr zusammen. Ohne dass Urbich an dieser Stelle auf Celans ›Meridian‹ eingeht, erscheint die Parallele in seiner Beschreibung des auf Aristoteles zurückgeführten Modells frappierend. Ebenso auffällig erscheint die Differenz zwischen der von Urbich beschriebenen Heimkehr als Bedingung der Möglichkeit „das Eigene des Ursprungs“, „den eigenen Anfang [in vollständiger Weise] in Besitz zu nehmen“ und Celans dem ›Meridian‹ *zwingend* eingeschriebenen Gedanken der Berührung und Begegnung als Bedingung von Sprache – Sprache im Sinne eines *Sprechens* –, und damit als *conditio sine qua non* des Gedichts als einer Gestalt des Menschlichen, als einer Gestalt dessen, der spricht. Celans ›Heimkehr‹ ist selbst und gerade da, wo er deutlich macht, dass sie nicht mehr an einen Ausgangspunkt zurückführt, sondern zum wesentlichen Bestimmungselement der (Bewegung der) Dichtung geworden ist, von diesem *poethischen* Konzept von Sprache nicht zu trennen.

Ein Gedicht Celans, das explizit den Titel ›Heimkehr‹<sup>11)</sup> trägt, ist noch vor Abfassung der Büchner-Preis-Rede entstanden und 1959 im Band ›Sprachgitter veröffentlicht worden. Unzweifelhaft beschreibt auch dieses Gedicht einen jener ›Wege, die man mit Gedichten geht‹, „Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, [...] auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.“<sup>12)</sup> Nicht immer jedoch sind Celans Gedichte im Sinne seiner Büchner-Preis-Rede gelesen worden. Im Folgenden möchte ich verschiedene Konstellationen rekapitulieren, in denen dieses Gedicht nach 1960 gelesen wurde. Diese Konstellationen stellen das Gedicht in durchaus unerwartete, mit der Poetik des Autors inkompatible Kontexte, die das zeitgenössische Verständnis, das ihnen entgegengebracht wurde, zugleich dokumentieren und lenken. Zuweilen sind es Kontexte, die dem *emphatischen* Begriff von Heimkehr diametral entgegenstehen, wie ihn Celan in der Büchner-Preis-Rede explizit gemacht hatte und

<sup>10)</sup> JAN URBICH, „Heimwärts kam ich spät gezogen“. Das Subjekt der Heimkehr in Dichtung und Philosophie der Moderne. Eine kurze Problemgeschichte, Göttingen 2020.

<sup>11)</sup> NKG, S. 98.

<sup>12)</sup> CELAN, Gesammelte Werke in 5 Bänden, Bd. 3 (zit. Anm. 1), S. 201.

wie er im Laufe der 1960er Jahre in der Praxis der politischen Öffentlichkeit immer mehr usurpiert wurde.<sup>13)</sup> An diesen geradezu extrem wirkenden Beispielen lässt sich zeigen, so mein Argument, wie weit selbst ein gebildetes Lesepublikum davon entfernt war, Celans Poetik zu folgen. Dennoch konnte selbst die krasse Miss-Kontextualisierung die poetische Ausdruckskraft von Celans Gedicht nicht in Frage stellen.

Celan selbst hatte schon früh auf die entscheidende Bedeutung der Kontexte, in denen Gedichte erscheinen, hingewiesen:

Sehen Sie, es fällt mir schwer, die Gedichte aus ihren Zusammenhängen – es sind Lebenszusammenhänge – zu lösen; die Zeit ordnet, gliedert und wählt besser als der beste Geschmack; am liebsten sind mir die Gedichte in ihrer ursprünglichen Nachbarschaft, mit ihren ursprünglichen Pausen und Zäsuren.

Dies schreibt Celan am 20. Dezember 1964 an einen Mitarbeiter des S. Fischer Verlages.<sup>14)</sup> Wenig später kehrt er dem Verlag verärgert den Rücken. Einer der Gründe, die dafür angeführt werden, ist die unautorisierte Verwendung von, so Celan, „willkürlich herausgebrochenen“ Versen aus einem seiner Gedichte als Motto für eine im Verlag 1965 erschienene Anthologie.<sup>15)</sup> Das Gedicht habe „mit dem von Hans Rauschnig herausgegebenen Band nichts, aber auch gar nichts gemein.“ Celan sieht in solcher Praxis „nicht zuletzt auch eine Irreführung des Lesers“.<sup>16)</sup> Das Beispiel ist kein Einzelfall: Zusammenhänge, in denen Celans Gedichte stehen, respektive die Kontexte, in die sie gestellt werden, werfen unweigerlich ein Licht auch auf sie und konditionieren die Art, in der sie rezipiert werden. Mit Recht wehrte sich Celan gegen einen missbräuchlichen Umgang mit seinen Gedichten. Können Kontexte ausdrucksstarke Texte wie das Gedicht ›Heimkehr‹ usurpieren, oder sind sie nicht eher Marker für das Verständnis, das ihnen jeweils entgegengebracht wird?

Das vermutlich bereits im Dezember 1955 entstandene ›Heimkehr‹ ist ein

<sup>13)</sup> Dies betrifft im engeren Sinn vor allem die Umstände und Folgen der gegen ihn gerichteten Plagiatsvorwürfe der Witwe Goll. Vgl. dazu Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹. Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2000.

<sup>14)</sup> Brief an ERNST-PETER WIECKENBERG, 20. Dezember 1964. NKG, 846; wieder in PAUL CELAN, „Etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934–1970. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2019 (= PCB), S. 683.

<sup>15)</sup> Es handelt sich um die von HANS RAUSCHNIG herausgegebene Anthologie: 1945. Ein Jahr in Dichtung und Bericht, Frankfurt/M. 1965. Die Verse aus dem Gedicht ›Mit allen Gedanken‹ (NKG, S. 134): „Wer/ sagt, dass uns alles erstarb,/ da uns das Aug brach?/ Alles erwachte, alles hob an.“ wurden, wie Celan im Schreiben vom 29.4.1965 an den Geschäftsführer der Verlags, Janko von Musulin, moniert, in einer redaktionellen Notiz fälschlicherweise dem Gedicht ›Zwölf Jahre‹ (ebenda) zugeordnet. Vgl. PCB, S. 706f. Gut ein Jahr später teilt Celan dann in seinem letzten Brief an Gottfried Bermann Fischer seine Absicht mit, sich vom Verlag zu trennen (ebenda, S. 741).

<sup>16)</sup> Ebenda, S. 707.

Gedicht von starker Emotion. Es spricht explizit vom Gefühl, von einem Gefühl „vom Eiswind herübergeweht“ beim Blick über eine von Schnee und Eis bedeckte Landschaft.<sup>17)</sup> Das Gedicht beschreibt diese Landschaft, zugleich spricht es davon, „was den Augen so weh tut“. Was den Augen so weh tut, wird wahrnehmbar *angesichts* der Hügel, die unter dem Schnee hervortreten. Was jeder der Hügel birgt bleibt jedoch „unsichtbar“. Im betrachtenden Abtasten wird die zunächst abstrakt und „endlos“ wirkende Schneelandschaft mit der „Schlittenspur des Verlorenen“ konkretisiert: „Hügel um Hügel“ kann etwas „heimgeholt“ werden: „ein ins Stumme entglittenes Ich“.<sup>18)</sup> Heimgeholt ins Hier und Heute aber wird *jedes* dieser darunter liegenden Ichs, „Hügel um Hügel“, und doch ist es immer nur eines, ein ganz bei sich selbst bleibendes, „ins Stumme entglittene“, der Ansprache und der Antwort nicht mehr zugängliche „Ich“. Der empathische Blick verwandelt das Verlorene, ermöglicht dem, was nur noch als Hauch wahrgenommen werden kann, schließlich in der letzten Strophe eine Verankerung, zum Signum der Sym-pathie, der Begegnung, und zugleich – in der Befestigung des Fahnentuchs – zum Bekenntnis zu werden. „Verloren war Unverloren, / das Herz ein befestigter Ort“ wird Celan Jahre später in einem Gedicht der ›Niemandrose‹ schreiben.<sup>19)</sup> Es ist dasselbe Ereignis hier, wenn auch nicht an einem hellen Augustnachmittag, sondern im Winter. Es ist eine Epiphanie, derselbe Moment einer intensiv *gefühlten* Präsenz der Toten. Es ist ein Akt der Sym-pathie, die diejenigen, die nicht mehr heimkehren können, heimholt in der Bewegung des Gedichts: eine Begegnung mit den Toten an einem Ort, wo keine Sprache mehr möglich ist, die zur Bergung der Toten im Sprechen des Gedichts wird: ›Heimkehr‹ im Gedicht.

Das Gedicht wurde von Celan selbst mehrfach sorgfältig kontextuali-

<sup>17)</sup> Der Begriff „Gefühl“ erscheint nicht allzu oft in Celans Gedichten, weist aber eine erstaunliche Konsistenz in seinen Bildkontexten auf, vgl. „Wandergestalt des Gefühls.“ (›Dunkles Aug im September‹, NKG, S. 39); „Ein schöner Kahn ist der Sarg, geschnitzt im Gehölz der / Gefühle.“ (›Nachtstrahl‹, NKG, S. 42); „Im Namen der Drei, / die einander befehlen, bis / der Himmel hinabtaucht ins Grab der Gefühle,“ (›Vor einer Kerze‹, NKG, S. 77); „Gefühl, das des Wegs kam. Andere, viele, / ortlos und schwer aus sich selbst: erblickt und umgangen“; „Und einmal (wann? auch dies ist vergessen): / den Widerhaken gefühlt, / wo der Puls den Gegentakt wagte.“ (›Allerseelen‹, NKG, S. 111); „Weissgrau / aus- / geschachteten steilen / Gefühls.“ (›Weißgrau‹, NKG, S. 181); „Das ausgeschachtete Herz, / darin sie Gefühl installieren“ (›Das ausgeschachtete Herz‹, NKG, S. 240); „Gefühle, frost- / gespindelt,“ (›Schaltjahrhunderte‹, NKG, S. 307); „Die Abgründe streunen: / Summkies –: / dem kommst du bei / mit Taubheitsgefühlen / und Unschlaf“ (›Die Abgründe streunen‹, NKG, S. 501).

<sup>18)</sup> Ich lese „heimgeholt“ hier als Ergebnis eines Schauens, das das Gedicht vollführt. Dieses Geschehen erscheint analog zur Formulierung in Celans Gedicht ›Ein Auge, offen: vom Sommer 1958 (publiziert ebenfalls im Band ›Sprachgitter‹): „Die Träne, halb, / die schärfere Linse, beweglich, / holt dir die Bilder.“ (NKG, S. 113). Vgl. auch das dritte nach ›Heimkehr‹ an das Ende des zweiten Binnenzyklus von ›Sprachgitter‹ gesetzte Gedicht ›Schliere‹: „Schliere im Aug: / von den Blicken auf halbem / Weg erschautes Verloren“ (NKG, S. 100).

<sup>19)</sup> NKG, S. 154.

siert, zunächst im Zuge der Niederschrift: Eine frühe Fassung, so Barbara Wiedemann in ihrem Kommentar zur Gesamtausgabe, „befindet sich auf einem Weihnachtsgruß“, den er von dem befreundeten Ehepaar Hanne und Hermann Lenz erhalten hatte, „zusammen mit einem Entwurf zu[m später von Celan nicht veröffentlichten Gedicht] *Auch wir wollen sein*“.<sup>20)</sup> Dem Ehepaar Lenz übergab er „vermutlich im September 1956“<sup>21)</sup> einen weiteren Entwurf von ›Heimkehr‹, bevor er das Gedicht neben ›Mit Brief und Uhr‹ und ›Unter ein Bild von Vincent van Gogh in der Zeitschrift ›Akzente‹ veröffentlichte,<sup>22)</sup> auch damit einen eigenen Kontext stiftend. Die drei Gedichte waren Celans Beitrag zu einem der nach Kriegsende veranstalteten deutsch-französischen Schriftstellertreffen gewesen, das vom 28. April bis 2. Mai 1956 in Vézelay stattfand.<sup>23)</sup> Weil es dabei auch zu einem antisemitischen Zwischenfall kam, ist das Treffen für die Werkgeschichte Celans in mehrfacher Hinsicht von schwerwiegender Bedeutung.<sup>24)</sup> Das Thema des Treffens, „Dichtung und Realismus. Der Schriftsteller vor der Wirklichkeit“, wurde von den Teilnehmern – Kritikern und Autoren aus Deutschland und Frankreich –, unterschiedlich aufgefasst. Einen Teil der Stellungnahmen veröffentlichte wenige Monate später die Zeitschrift ›Akzente‹. Ilse Aichinger und Paul Celan waren mit Gedichten vertreten.<sup>25)</sup> ›Heimkehr‹ wird damit *nach* seiner Entstehung, nun aber in einem weiteren

<sup>20)</sup> PAUL CELAN – HANNE und HERMANN LENZ, Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN in Verbindung mit HANNE LENZ, Frankfurt/M. 2001 (= PC/HHL), S. 62f.; NKG, S. 744.

<sup>21)</sup> Ebenda.

<sup>22)</sup> Akzente H. 3 (1956), S. 300–302.

<sup>23)</sup> Zur Geschichte und Organisation der Treffen vgl. MARTIN STRICKMANN, Deutsch-französische Schriftstellertreffen, in: NICOLE COLIN, CORINE DEFRANCE, ULRICH PFEIL und JOACHIM UMLAUF (Hrsgg.), Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen 2015, S. 196–198.

<sup>24)</sup> Die Äußerung, sie könne Juden nicht riechen, hatte Rosemarie Laubach, die Frau eines der Organisatoren, vor dem Treffen gemacht, und sich später dafür entschuldigt. Der Vorfall veranlasste Celan nicht nur, an künftigen Treffen nicht mehr teilzunehmen. Er belastete auch sein Verhältnis zu anderen Teilnehmern, u. a. zu Paul Schallück, von dem er sich damals nicht genügend unterstützt sah. Vgl. dazu u. a. 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. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2011, Dossier S. 374ff., sowie die Briefwechsel PC/HHL, S. 49f.; Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. von BERTRAND BADIOU und ERIC CELAN. Übersetzt von EUGEN HELMLÉ und BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2001, Bd. 2, S. 95. Vgl. dazu BARBARA WIEDEMANN, „Dichtungen an Stelle von theoretischen Äußerungen“? Ilse Aichinger, Paul Celan und die Wirklichkeit des deutsch-französischen Schriftstellertreffens in Vézelay, in: CHRISTINE FRANK und SUGI SHINDO (Hrsgg.): Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger, Wien 2023 [in Vorbereitung].

<sup>25)</sup> Vgl. die redaktionelle Notiz: „Ilse Aichinger und Paul Celan sandten uns Dichtungen an Stelle von rhetorischen Äußerungen.“ Akzente H. 3 (1956), S. 303. Celans Gedichte wurden ganz vorne im Heft, noch vor diese Notiz platziert, Aichingers Gedicht folgte auf die Stellungnahme ihres Mannes Günter Eich: ›Einige Bemerkungen zum Thema Literatur und

„Lebenszusammenhang“ stehend, Teil von Celans poetischer Positionsbestimmung in Bezug auf das in Vézelay diskutierte Thema „Der Schriftsteller vor der Realität“, wie es die ›Akzente‹, einer Formulierung Günter Eichs folgend, später überlieferten.<sup>26)</sup> Dass das Gedicht ›Heimkehr‹, wie seine anderen Gedichte auch, eine Bezugnahme auf genau die Realität artikuliert, mit der sich Celan konfrontiert sah, erscheint evident.

Im Band ›Sprachgitter‹ stellte Celan ›Heimkehr‹ dann achronisch in Bezug auf die Entstehungsdaten zwischen die Gedichte ›Unter ein Bild‹ (entstanden am 29. Juli 1955) und ›Unten‹ (entstanden am 21. Oktober 1955), genau in die Mitte des zweiten Binnenzyklus. Auch die beiden darauf folgenden Gedichte ›Heute und morgen‹ (6. März 1955) und ›Schliere‹ (30. August 1955) waren bereits vor ›Heimkehr‹ entstanden.<sup>27)</sup> Das Gedicht ›Auch wir wollen sein‹ hingegen, das ›Heimkehr‹ zu Anfang begleitet hatte, wurde später nicht in ›Sprachgitter‹ aufgenommen. Celan hatte es zusammen mit einer Radierung seiner Frau an das Ehepaar Lenz versandt; ein anderer Abzug war an Gotthold Müller von der Deutschen Verlagsanstalt (seinem damaligen Verlag) gegangen, der Gedicht und Radierung später zu Werbezwecken benutzte. In einem Brief vom 10. August 1958 an Müller verwarft sich Celan gegen eine solche Nutzung und betont, es handle sich um ein „nicht für die Veröffentlichung bestimmtes Gedicht – bitte entreißen Sie es der Werbung“.<sup>28)</sup>

## II.

Die unautorisierte Verwertung künstlerischer Produkte wird heutzutage zweifellos strenger verfolgt als zu Lebzeiten Celans. Wenn die Autoren ihre Rechte an den Verlag abgetreten hatten, war durchaus mit dem vom Verlag geneh-

---

Wirklichkeit, S. 313–315. Weitere kritische und literarische Beiträge des umfangreichen Hefts kamen u.a. von Roland Barthes (›Probleme des literarischen Realismus‹, S. 303–307), Luc Estang (›Streitgespräch um einen Goldfisch‹, S. 310–313), Alain Robbe-Grillet (›Für einen Realismus des Hierseins‹, S. 316–318), Walter Höllerer (›Mauerschau‹, S. 320–323), Hans Bender (›Worte, Bilder, Menschen‹, S. 325–327). Von Cyrus Atabay wurde das zweiteilige Gedicht ›Heimkehr‹ gedruckt (S. 339f.), das sich im Genre der ›Heimkehrer‹-Literatur am Ende des ersten Teils auf „Ithaka“, am Ende des zweiten Teils auf „weiße Rosen“ beruft.

<sup>26)</sup> In seiner ›Ansprache zur Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen‹ formulierte Celan zwei Jahre später eine historisch begründete poetologische Stellungnahme zum Thema des Treffens von Vézelay. Vgl. PAUL CELAN, Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von ANDREAS LOHR und HEINO SCHMULL, Bd. 15.1, Frankfurt/M. 2014, S. 23–25.

<sup>27)</sup> Alle Angaben nach NKG, S. 743–746.

<sup>28)</sup> NKG, S. 1068. Das Gedicht lautet: „Auch wir wollen sein,/ wo die Zeit das Schwellenwort spricht,/ das Tausendjahr aus dem Schnee steigt,/ das wandernde Aug/ ausruht im eignen Erstaunen/ und Hütte und Stern/ nachbarlich stehn in der Bläue,/ als wäre der Weg schon durchmessen.“ NKG, S. 412.

migten Wiederabdruck an anderen Orten zu rechnen – offensichtlich auch ohne die Autoren davon in Kenntnis zu setzen. Das Gedicht ›Heimkehr‹ liefert dafür ein kurioses Beispiel. Im Verlauf der sechziger Jahre, also noch zu Lebzeiten Celans, erscheint es zweimal in der renommierten Zeitschrift ›Westermanns Monatshefte‹, einmal in der Novemberausgabe des Jahres 1963, und einmal in der Dezemberausgabe des Jahres 1968.<sup>29)</sup> Die Kontexte sind jeweils unterschiedlich. In beiden Fällen wird das Gedicht an das Ende der Seite gerückt. Es wirkt wie ein Lückenfüller, weil es jeweils auf halber Seite unter dem Schlussabsatz eines fortlaufenden Textes zu stehen kommt. Zweifellos soll das Gedicht diesem Text thematisch korrespondieren, dennoch steht es für sich. Im ersten Abdruck erscheint das Gedicht auf der linken Druckseite. Der auf der rechten Seite folgende nächste Beitrag der Zeitschrift ist eine Erzählung von Jorge Luis Borges: ›Der Tote‹, die nur dem Titel nach das vorausgegangene Thema fortführt.<sup>30)</sup> Beim zweiten Abdruck von ›Heimkehr‹ in dieser Zeitschrift endet der vorausgehende Artikel auf der rechten Seite. Celans Gedicht versiegelt ihn gleichsam. In beiden Fällen erscheinen das Gedicht und der Text, den das Gedicht abschließt, jeweils auf einer Doppelseite ohne Abbildungen. Dies fällt deshalb besonders auf, weil die illustrierte Zeitschrift so betont Wert auf die hohe künstlerische und technische Qualität ihrer Abbildungen legt. Jedem Heft sind neben Fotos in Schwarzweiß und in Multicolor jeweils acht Farbtafeln und weitere farbige Abbildungen von Kunstwerken in Kunstdruckqualität beigelegt.<sup>31)</sup>

Das Cover des Novemberhefts von ›Westermanns Monatsheften‹ des Jahres 1963 ziert eine englische Jagdszene aus dem 19. Jahrhundert, ein Motiv aus der Serie von acht beigehefteten Farbtafeln ›To the Crack Riders of England‹, das ein Wasserhindernisrennen an der Themse vom Februar 1834 zeigt.<sup>32)</sup> Das Heft eröffnet mit der Erzählung ›Der Erfolglose‹ von Paul Schallück,<sup>33)</sup> gefolgt von der Satire ›Abonniert auf fette Jahre‹ des Wirtschaftsjournalisten, Feuilletonis-

<sup>29)</sup> Westermanns Monatshefte, 104. Jahrgang, H. 11 (November 1963), S. 78; Westermanns Monatshefte, 109. Jahrgang, H. 12 (Dezember 1968), S. 73.

<sup>30)</sup> Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 79. Es geht um die Geschichte eines argentinischen Bandenführers und seines Herausforderers, welcher schon lange von den anderen als „tot“ angesehen wird, bevor er am Ende erschossen wird.

<sup>31)</sup> Westermanns Monatshefte, die mit dem Februarheft 1987 ihr Erscheinen einstellten, war eine gut etablierte deutsche Kulturzeitschrift nach englischem Vorbild, die seit Oktober 1856 monatlich erschien (mit Ausnahme der Jahre 1944–1948). Sie begleitete die bürgerliche Phase der deutschsprachigen Kultur nahezu kontinuierlich und bietet einen eindrucksvollen Spiegel des kulturellen Selbstverständnisses der jeweiligen Zeit. Eine kritische Evaluierung der Nachkriegsphase in der über 130 Jahre umfassenden Geschichte dieser Zeitschrift steht noch aus.

<sup>32)</sup> Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 69f.

<sup>33)</sup> Ebenda, S. 5–11. Zur Beziehung Celans zu Schallück vgl. CELAN, Briefwechsel mit den rheinischen Freunden (zit. Anm. 24).

ten und Erfolgsautors Hellmut Holthaus.<sup>34)</sup> Der während des Dritten Reichs von Holthaus gemeinsam mit Wilhelm Utermann herausgegebene Band: ›Das Reich Adolf Hitlers‹ – ein Bildbuch vom Werden Großdeutschlands 1933–1940 (Franz Eher Verlag, München 1940) wurde nach Kriegsende auf die Liste der auszusondernden Bücher gesetzt.<sup>35)</sup> Neben weiteren literaturbezogenen Beiträgen liefert das Heft unter anderem noch aktuelle Reportagen aus Warschau<sup>36)</sup> und Berlin.<sup>37)</sup>

Von Redakteur Michael Neumann stammt der Beitrag ›Versöhnung über den Gräbern‹, an dessen Schluss dann Celans Gedicht ›Heimkehr‹ platziert ist.<sup>38)</sup> Anlässlich einer vom Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge für Journalisten organisierten Besichtigungstour deutscher Kriegsgräber in Belgien und den Niederlanden berichtet Neumann über die Schwierigkeiten, die Gräber der Millionen im Zweiten Weltkrieg gefallenen Soldaten zu ermitteln, zu pflegen und in allgemein zugängliche Soldatenfriedhöfe zu verwandeln. Achtzehn Jahre nach Kriegsende sei dies an den meisten jenseits des Eisernen Vorhangs gelegenen Standorten bereits weitgehend gelungen, oft unter Beteiligung jugendlicher Freiwilliger, während die Gräber in den Staaten des Ostblocks allen verfügbaren Informationen nach kaum betreut würden und den Verbliebenen in der Regel unzugänglich seien. Der Artikel wird illustriert unter anderem mit einer ganzseitigen Karte von Europa und dem Mittelmeerraum in Schwarzweiß, in der durch unterschiedlich große Kreuze die Anzahl der deutschen Kriegstoten symbolisiert und so plastisch vor Augen geführt wird.<sup>39)</sup> Im Artikel selbst heißt es dazu:

Noch heute kann niemand sagen, wie viele Deutsche dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind, und mit Sicherheit wird man auch niemals eine genaue Zahl erfahren. Jüngste Schätzungen sprechen von 4 300 000 Toten und Vermissten der ehemaligen deutschen Wehrmacht. Zu dieser wahrhaft grauenvollen Zahl müssen aber auch noch die Opfer der Zivilbevölkerung gerechnet werden. In den Bombenangriffen auf die deutschen Städte, auf den großen Fluchttrecks, in der Verschleppung und als Opfer politischer, rassischer und religiöser Verfolgung starben nicht weniger als 3 500 000 Deutsche. [...] Und auf der anderen Seite: nach sechs Kriegsjahren beklagten die westlichen Alliierten

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 11f.

<sup>35)</sup> Vgl. <[https://de.wikipedia.org/wiki/Hellmut\\_Holthaus](https://de.wikipedia.org/wiki/Hellmut_Holthaus)> [27.04.2023].

<sup>36)</sup> HANSJAKOB STEHLE, Warschau – europäische Metropole im Osten, in: Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 15–25. Es handelt sich um einen ausgewogenen, positiven Bericht über die aktuelle Situation in Warschau vom langjährigen FAZ-Korrespondenten in der Stadt, der „zu den publizistischen Wegbereitern der Versöhnungspolitik Willy Brandts“ gehört haben soll (so der Nachruf in: Die Zeit vom 12. Februar 2015, S. 2).

<sup>37)</sup> HORST VON SCHLICHTING, „Berlin zieht an“, eine Reportage über die Modeindustrie „in der ehemaligen Reichshauptstadt“, in: Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 54–63.

<sup>38)</sup> Ebenda, S. 67–78. Die Genehmigung des S. Fischer Verlages wird auf S. 145 nachgewiesen.

<sup>39)</sup> Ebenda, S. 71.

1 300 000 Opfer, Polen 5 900 000, die Sowjetunion über zwanzig Millionen.<sup>40)</sup>

Dass Neumann in der Karte noch einmal das ganze Ausmaß des deutschen Eroberungskriegs vor Augen führt, wird nicht kommentiert. Bemerkenswert an seiner Auflistung der Kriegstoten erscheint unter anderem, dass er hier die jüdischen Opfer von den Kriegstoten nicht trennt, und dass er sie innerhalb der Gruppe der „Opfer politischer, rassischer und religiöser Verfolgung“ erst an letzter Stelle nach den Opfern der Bombenangriffe, der Flucht und der Verschleppung nennt. Zur Illustration begleiten den Artikel Fotos in Schwarzweiß und in Farbe (zwei Doppelseiten), die die verschiedenen Modi der Soldatenfriedhöfe respektive des Gefallenengedenkens in unterschiedlichen Staaten veranschaulichen. Sie werden kombiniert mit melancholischen Landschaftsbildern, mit anrührenden Trauerszenen, sowie mit Bildern von Jugendlichen, die im Sommer Freiwilligenarbeit bei der Kriegsgräberfürsorge im Dienst der Völkerverständigung leisten. Neumann endet seinen Beitrag mit dem eindringlichen Ausdruck des Bedauerns darüber, dass die Zugänglichkeit deutscher Kriegsgräber im Osten noch immer nicht gewährleistet sei. Von der Unmöglichkeit, den in den Konzentrationslagern Umgekommenen oder in offenem Gelände Erschossenen ein Grab zu richten, spricht der Artikel nicht.<sup>41)</sup> Das Wort „jüdisch“ kommt im ganzen Heft nicht vor, auch nicht in der redaktionellen Notiz zum Autor des Gedichts, dessen Existenz hier wohl unfreiwillig in die Vergangenheit gerückt wird.<sup>42)</sup> Ein groteskerer Kontext für Celans Gedicht ›Heimkehr‹ lässt sich kaum denken. Dass Celan dem Wiederabdruck seines Gedichts in diesem Kontext – gleichsam als Unterschrift unter die Anliegen deutscher Kriegsgräberfürsorge, die der jüdischen Toten so explizit nicht gedenkt – zugestimmt hätte, erscheint ausgeschlossen. Die Publikation an diesem Ort und in diesem Kontext bezeugt nicht allein, wie Celans Lyrik in der Bundesrepublik von einem gebildeten Publikum geschätzt und zugleich verkannt wurde. Gerade ein Gedicht Celans hier abzudrucken, lässt sich, liest man die von der Redaktion gestaltete Textumgebung inklusive der Angaben zum Autor genau, als ein Akt bewusster Verdrängung deuten.

<sup>40)</sup> Ebenda, S. 73f.

<sup>41)</sup> Ebenda, S. 78.

<sup>42)</sup> Vgl. die nicht ganz korrekte Darstellung: „PAUL CELAN (›Heimkehr‹), Lyriker, 1920 in Czernowitz/Bukowina geboren, studierte 1938 Medizin in Paris, dann in Bukarest, floh 1947 nach Wien, übersiedelte 1948 nach Paris, wo er vor allem als Sprachlehrer und Übersetzer – aus dem Russischen und Französischen – tätig war; er veröffentlichte die Gedichtbände ›Der Sand aus den Urnen‹, ›Mohn und Gedächtnis‹, ›Von Schwelle zu Schwelle‹ und ›Sprachgitter‹.“ Das Epitheton ‚deutsch‘ für den Lyriker fehlt hier ebenso wie der Hinweis auf den Büchner-Preis (1960) und den gerade (im Oktober 1963) erschienenen Gedichtband ›Die Niemandsrose‹. Im Vergleich dazu wird im Anschluss an diese Notiz Jorge Luis Borges als „bedeutendster argentinischer Schriftsteller der Gegenwart“ vorgestellt (ebenda, S. 144).

## III.

1968 holt die Redaktion von ›Westermanns Monatshefte‹ dasselbe Gedicht noch einmal aus der Schublade. Nur fünf Jahre später sieht die Situation in der Bundesrepublik anders aus. Im Oktober 1963 war die Adenauer-Ära durch den Rücktritt des Bundeskanzlers zu Ende gegangen. Im Dezember 1963 begann der erste Auschwitz-Prozess, dessen Urteile im August 1965 gesprochen wurden. Seit der Erschießung Benno Ohnesorgs am 2. Juni 1967 hatten in Deutschland die sogenannten Studentenunruhen begonnen; das Jahr 1968 gilt als Inbegriff internationaler Revolte, die auch durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus und den Verantwortlichen des Zweiten Weltkriegs motiviert war. Währenddessen bereitete die 1967 gegründete „Sozialdemokratische Wählerinitiative“, zu der u.a. Günter Grass, Siegfried Lenz, Ingeborg Bachmann und Paul Schallück beitrugen, durch ihre intensive öffentliche Unterstützung Willy Brandts die sozialdemokratische Wende in der Bundestagswahl 1969 vor.

Nichts davon spiegelt sich im Dezemberheft von ›Westermanns Monatshefte‹, dessen goldunterlegtes Titelbild ›Die heilige Geburt‹ in einer Darstellung von Botticelli zielt. Die dem Heft regelmäßig beigegebenen acht Farbtafeln widmen sich dieses Mal dem Isenheimer Altar, der laut Redaktionsnotiz „in Europa als der Inbegriff des ‚Deutschen‘ gilt.“<sup>43)</sup> Schon an der glanzvollen Aufmachung ist dem Heft der unterdessen vollzogene ökonomische Wandel anzusehen: Das Bruttoinlandsprodukt der Bundesrepublik ist 1968 gegenüber dem Wert von 1963 um knapp fünfzig Prozent gestiegen.<sup>44)</sup> Im Kontext der sich etablierenden Wohlstandsgesellschaft verwundert nicht, wenn Hans Eckart Rübesamen unter der Überschrift: ›Wedeln erst im nächsten Winter eine Reportage über die neue Massenmode der Skiferien liefert.‹<sup>45)</sup> Es ist dieser Beitrag, dem Celans Gedicht ›Heimkehr‹ nun angehängt wird.<sup>46)</sup> Rübesams ›Vorwort zum Skiurlaub‹, wie es im Untertitel heißt, ist anschaulich geschrieben und wendet sich mit sehr konkreten Informationen über alpine Skiorte und zu erwartende Kosten an ein mittelständisches Publikum, das für die Freuden des Skiurlaubs gewonnen werden will. Den nur knapp drei Druckseiten um-

<sup>43)</sup> Westermanns Monatshefte, Dezember 1968, S. 3.

<sup>44)</sup> Von 195,4 auf 272,66 Milliarden Euro. Der Vergleichswert für Gesamtdeutschland 2018: 3.344 Milliarden Euro. <<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/4878/umfrage/bruttoinlandsprodukt-von-deutschland-seit-dem-jahr-1950/>> [27.04.2023].

<sup>45)</sup> Westermanns Monatshefte, Dezember 1968, S. 67–73. Hans Eckart Rübesamen (geb. 1927) machte sich einen Namen als Verleger und Autor von Büchern über den Alpentourismus.

<sup>46)</sup> Dieses Mal wird neben der Referenz auf den Band ›Sprachgitter‹ als Quelle des Gedichts über Celan folgendes mitgeteilt: „PAUL CELAN (›Heimkehr‹), 1920 in Czernowitz/Bukowina geboren, studierte zunächst Medizin, dann Germanistik und Sprachwissenschaft. Heute gehört er zu den namhaftesten deutschen Lyrikern. 1960 erhielt er den Büchner-Preis. Zu seinem Werk gehören auch Übersetzungen französischer und russischer Lyrik“ (ebenda, S. 150).

fassenden Text begleiten neben einem ganzseitigen Aufmacher in Schwarzweiß farbige Abbildungen auf zwei Doppelseiten, die ausruhende Skifahrer beim Sonnenbad auf der hochalpinen Terrasse nebst spektakulären Bergansichten und begehbaren Skipisten präsentieren. Glanz und Freude, die diese Bilder ausstrahlen, verführen dazu, in Celans Gedicht ›Heimkehr‹ vor allem „Schneefall“, „Weithin gelagertes Weiß“, „Schlittenspur“, „Hügel“, „Pflock“, „Eiswind“ und „Fahnentuch“ wahrzunehmen, den vielleicht etwas melancholischen Ton möglicherweise zu überhören und an das gemütliche Zuhause zu denken, in das man nach einem anstrengenden und durchfrorenen Skitag wieder einkehrt.

Ist es das, wovon das Gedicht Celans spricht? Zweifellos sagt die zweimalige Publikation desselben Gedichts in ›Westermanns Monatsheften‹ etwas aus über den Stand der öffentlichen Wahrnehmung der Dichtung Celans in den sechziger Jahren in der Bundesrepublik – in eben jenen Jahren, in denen er auch unter dem Eindruck der öffentlichen Diffamierung seiner Person und seiner Dichtung mehrfach psychische Zusammenbrüche erlitt und immer wieder über Monate hinweg klinisch behandelt werden musste. Kontextualisierendes Lesen ermöglicht hier, wo die Publikation eines Gedichts in einem konkret datierbaren und von Vertretern des Kulturbetriebs bewusst gestalteten Kontext erfolgt, Aussagen über den Warenwert kultureller Produkte zu diesem Zeitpunkt und an diesem Ort zu machen. Auch die Gedichte Celans waren nicht dagegen gefeit, in einer Weise vermarktet zu werden, die Horkheimer und Adorno bereits zwei Jahrzehnte zuvor unter dem Schlagwort „Kulturindustrie“ entlarvt hatten.<sup>47)</sup> Die theoretische Auseinandersetzung mit Celans Gedichten (wie Celan sie sich gerade von Adorno erhofft hatte) steht durchaus im Gegensatz zum öffentlichen Gebrauch, der von ihnen gemacht wurde und wird.

Kontexte, „Lebenszusammenhänge“, aus denen heraus seine Gedichte entstehen, und in denen sie stehen, waren Celan wichtig. Ist ‚richtige‘ Kontextualisierung daher eine Forderung, der zumindest die Forschung entsprechen muss? Und was wäre darunter zu verstehen? – Im Kontext des Gedichtbands ›Sprachgitter‹ bildet das Gedicht ›Heimkehr‹ genau die Mitte des zweiten Zyklus, der auf das einleitende Langgedicht ›Stimmen‹ folgt. In diesem Zyklus wird das Motiv der Augen und des Sehens „im Gespräch“ mit dem vorher gestalteten Auftreten der „Stimmen“ weiterentwickelt. Mit Recht hat Joachim Seng in seiner einfühlsamen Analyse der zyklischen Komposition vor allem dieses Gedichtbands auf die wesentliche Rolle hingewiesen, die die Platzierung der Gedichte im Gedichtband und auf der Buchseite spielte.<sup>48)</sup> Celan habe ge-

<sup>47)</sup> Vgl. Kulturindustrie als Massenbetrug, in: MAX HORKHEIMER und THEODOR W. ADORNO, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 2006, S. 128–176.

<sup>48)</sup> JOACHIM SENG, Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis ›Sprachgitter‹, Heidelberg 1998.

nauestens beachtet, welche Gedichte im Buch in unmittelbarer Nachbarschaft nebeneinander zu stehen oder übereinander zu liegen kommen. Auch am Beispiel von ›Heimkehr‹ und ›Unten‹ hat Seng überzeugend herausgearbeitet, inwiefern dies poetologisch von Bedeutung sein kann.<sup>49)</sup> Kaum zu übersehen, korrespondiert das erste Wort von ›Unten‹, „Heimgeführt“, ganz offensichtlich dem vorausgehenden Gedicht ›Heimkehr‹, ohne dass man (entstehungsgeschichtlich betrachtet) sagen könnte, es nehme dieses wieder auf. Vielmehr setzt die Platzierung der beiden Gedichte nebeneinander eigene Akzente. Und wenn die Präpositionen „unter“ bzw. „unten“ im Titel der beiden flankierenden Gedichte erscheinen, wird der Hinweis „Darunter“ am Eingang der dritten Strophe von ›Heimkehr‹ vermutlich deutlicher wahrgenommen werden. Auch der konstitutive Zusammenhang von „Bild“ (Vision) und dem Sprechen des Gedichts lässt sich aus dem Kontext, in dem ›Heimkehr‹ im Band ›Sprachgitter‹ erscheint, deutlicher wahrnehmen.

#### IV.

Eine weitergehende Kontextualisierung des einen Gedichts innerhalb des Gesamtwerks des Autors wird auch den Vergleich mit den beiden anderen Gedichten desselben Titels aus seinem Nachlass einschließen, die Celan nicht selbst publiziert hat,<sup>50)</sup> sowie eine Überprüfung weiterer Texte, in denen von „Heimkehr“ die Rede ist. In einem umfangreichen Beitrag von 2003 hat Leonard Olschner nicht nur gezeigt, inwiefern dieses Verfahren über die oft diskreditierte „Parallelstellenmethode“ hinausreichen kann. Er hat vor allem ausgeführt, warum „Heimkehr“ bei Celan weder Motiv noch Thema sein konnte. Olschner weist statt dessen eine für Celans Poetik spezifische „Heimkehr-Figur“ nach, die sich als konstitutives Strukturelement in seiner Dichtung auch dort finde, wo das Wort „Heimkehr“ nicht explizit genannt ist.<sup>51)</sup> Diese Figur der Heimkehr(e) als ebenso existentielle wie poetologische Grundlage seiner Dichtung hat Celan in seiner Büchner-Preis-Rede deutlich herausgearbeitet. In diesem Sinne argumentiert auch Georg-Michael Schulz, „Heimkehr“ sei für

<sup>49)</sup> Ebenda, S. 201f.

<sup>50)</sup> Wie Wiedemann anmerkt, hat sich aus dem Jahr 1939 ein wohl im Kontext der Rückkehr von Frankreich nach Czernowitz entstandenes Gedicht mit dem Titel ›Heimkehr‹ erhalten (NKG, S. 357f.); ein weiteres Gedicht desselben Titels (zunächst ›Heimwärts‹) befindet sich in den Konvoluten aus dem Entstehungszeitraum von ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (NKG, S. 408).

<sup>51)</sup> Olschner formuliert dezidiert (mit explizitem Verweis auf Szondi): „Celan konnte keineswegs an der üblichen Heimkehr-Motivik teilhaben, zumal Heimkehr aus historischen Gründen kein ‚Thema‘ sein konnte (wie auch ‚Auschwitz‘ kein ‚Thema‘ war).“ LEONARD OLSCHNER, Paul Celans Poetik der Heimkehr, in: Celan-Jahrbuch 8 (2001/2002), S. 75–113.

Celan „der utopische Begriff schlechthin“.<sup>52)</sup> Der hier zum Ausdruck kommende ‚common sense‘ der in den ersten Jahrzehnten nach Celans Tod betriebenen Forschung, die sich in ihren besten Arbeiten an dem noch von Peter Szondi geprägten, auf philologische Erkenntnis gerichteten Lektüreverfahren orientierte, scheint in jüngerer Zeit wieder einem etwas weiter gefassten Verständnis im Umgang mit Celans Texten zu weichen. Für das Gedicht ›Heimkehr‹ sehe ich mehrere unterschiedliche Ansätze kontextualisierenden Lesens, das über die Zuordnung des Gedichts in die ‚Lebenszusammenhänge‘ und Werkkontexte Celans hinausführen kann:

1) Zunächst fällt die enorme philologische Anstrengung auf, mit der die Gedichte in weit ausgreifenden intertextuellen Bezugssystemen verortet werden. Im vorliegenden Fall reicht dies bereits bei Olschner von der ›Heimkehr des Odysseus‹ (in der Fassung Schadewaldts),<sup>53)</sup> über Jean Améry's Essay ›Wieviel Heimat braucht der Mensch?‹ (1966),<sup>54)</sup> oder Emily Dickinson's Gedicht ›To the bright east she flies‹ (1882),<sup>55)</sup> bis zu Heideggers Vortrag ›Sprache und Heimat‹ (1960),<sup>56)</sup> und zu den von Celan übersetzten russischen Dichtern.<sup>57)</sup> Markus May geht im Zuge seiner Untersuchung rekontextualisierender Schreibweisen bei Celan noch einen Schritt weiter: das Gedicht ›Heimkehr‹ erscheint ihm „fast als eine Überschreibung“ des Kafka'schen Fragments „Ich bin zurückgekehrt“ (1920; von Max Brod erstmals 1936 unter dem Titel ›Heimkehr‹ publiziert). Und in umgekehrter Richtung liest er Celans eigene spätere Übersetzung des Gedichts ›Stopping By Woods on A Snowy Evening‹ von Robert Frost „fast wie eine Replik auf den eigenen Text“, i. e. das Gedicht ›Heimkehr‹.<sup>58)</sup>

2) Wie viele andere Gedichte oder Gedichtzitate Celans wird auch das Gedicht ›Heimkehr‹ in der Bearbeitung durch andere Künstler kreativ in neue Kontexte eingebracht. Beispielhaft ist hier lediglich zu verweisen auf die dreisprachige Komposition ›Voiceless Voice in Hiroshima‹ für Soli, Erzähler, Chor, Tonband (ad.lib.) und Orchester (1989/2001) des japanischen Komponisten Toshio Hosokawa. Hosokawa wurde zehn Jahre nach dem Atombombenabwurf in Hiroshima geboren. Erst nach der Rückkehr von seinem in Deutschland absolvierten Musikstudium erfuhr er vom ganzen Ausmaß der damaligen

<sup>52)</sup> GEORG-MICHAEL SCHULZ, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977, S. 44.

<sup>53)</sup> OLSCHNER, *Paul Celans Poetik der Heimkehr* (zit. Anm. 51), S. 78.

<sup>54)</sup> Ebenda, S. 85.

<sup>55)</sup> Ebenda.

<sup>56)</sup> Ebenda, S. 93.

<sup>57)</sup> Ebenda, S. 95f.

<sup>58)</sup> Vgl. dazu u. a. MARKUS MAY: „Ein Klaffen, das mich sichtbar macht“. *Untersuchungen zu Paul Celans Übersetzungen amerikanischer Lyrik*, Heidelberg 2004, S. 241f., sowie die darauf bezogene Kritik von CHARLOTTE RYLAND, *Paul Celan's Encounters with Surrealism: Trauma, Translation and Shared Poetic Space*, New York 2010, S. 291–292.

Zerstörung Hiroshimas. Sein Stück versteht sich als Requiem, das explizit auf das Schweigen fokussiert, welches bis heute den Umgang mit dieser Kriegskatastrophe kennzeichnet. Trotz oder in dieser Fokussierung auf das Schweigen integriert Hosokawas Requiem Texte unterschiedlicher Provenienz: Gedichte des japanischen Dichters Matsuo Bashō (1644–1694), dem berühmtesten Haiku-Dichter der Edo-Zeit; Ausschnitte aus dem japanischen Dokudrama ›Gembaku no Ko‹ (›Die Kinder der Atombombe‹, 1952) von Kaneto Shindō, und schließlich Celans Gedicht ›Heimkehr‹, das im dritten Satz des Stückes von einem Chor gesungen wird.<sup>59)</sup>

3) „Bringing Home the Holocaust“ überschreibt Jean Boase-Beier ihre vergleichende Untersuchung zu Celans Gedicht ›Heimkehr‹ auf Deutsch und auf Englisch.<sup>60)</sup> In zunehmendem Maße wird heute das Übersetzen nicht mehr allein als pragmatisches Verfahren des Text- oder Kulturtransfers angesehen, dessen Ergebnisse evaluiert werden. Vielmehr wird das Lesen derselben Texte in anderen sprachlichen Kontexten als eigenwertig erkannt.<sup>61)</sup> Übersetzen ist zuallererst eine Praxis vergleichenden Lesens, in dem das sprachliche Potential der Texte eine Revalorisierung erfährt. Im Abtasten und Ausspielen des Bedeutungsraums der einzelnen Worte und Wendungen, die das Gedicht konstituieren, kann Boase-Beier Ambiguität und Ambivalenzen des Gedichts ›Heimkehr‹ aufdecken, die sich einer monolingualen philologischen Analyse eher weniger ergeben. Inwiefern das Lesen der Gedichte Celans durch das Prisma einer anderen Sprache Celans Gedichte keineswegs missverstehen muss, sondern ihnen andere Dimensionen abgewinnen kann, hat die auf Japanisch und auf Deutsch schreibende Autorin Yoko Tawada bereits mehrfach dargestellt.<sup>62)</sup>

4) Eine geistesgeschichtlich begründete Kontextualisierung unternimmt schließlich Jan Urbich im vorletzten Kapitel seiner „kurze[n] Problemgeschichte“ des ›Subjekt[s] der Heimkehr in Dichtung und Philosophie der Moderne.‹<sup>63)</sup>

<sup>59)</sup> Vgl. dazu MARTIN ZENCK, Gedächtnis im Totenritual. Luigi Nonos ‚Sul ponte di Hiroshima‘ (1962) und Toshio Hosokawas ‚Voiceless voices in Hiroshima‘ (2001), in: Rituelle Welten, hrsg. von CHRISTOPH WULF und JÖRG ZIRFAS (= Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 12, 2003, H. 1 u. 2), Berlin 2003, S. 641–660.

<sup>60)</sup> JEAN BOASE-BEIER, Bringing Home the Holocaust. Paul Celan’s ‚Heimkehr‘ in German and English, in: Translation and Literature 23 (2014), S. 222–234.

<sup>61)</sup> Vgl. dazu u. a. MICHELLE WOODS, Kafka Translated: How Translators have Shaped our Reading of Kafka, New York und London 2014.

<sup>62)</sup> Vgl. YOKO TAWADA, Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch, in: DIES., Talisman. Literarische Essays, Tübingen 1996, S. 121–134; DIES., Rabbi Löw und 27 Punkte, in: DIES., Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Literarische Essays, Tübingen 2007, S. 38–44; DIES., Die Krone aus Gras, in: ebenda, S. 63–84. Vgl. auch CHRISTINE IVANOVIC, Yoko Tawadas exophone Celan-Lektüren, in: Celan-Studien N° 12. Ed. by the Japanese Paul Celan Society. Nagaoka (2010), S. 89–101.

<sup>63)</sup> URBICH, Das Subjekt der Heimkehr (zit Anm. 10), S. XX.

Er analysiert das Gedicht Celans im Kontext einer historisch weit ausgreifenden Konzeption, die „Heimkehr“ als allgemeinen „Sinnhorizont des Menschen“ zu erfassen sucht: „Dichtung reflektiert die Unmöglichkeit der Heimkehr – und hält zugleich an der unbedingten Forderung nach ihr als Signum des Menschseins überhaupt fest.“<sup>64)</sup> Im Gegensatz zu Olschner, der die Figur der Heimkehr extensiv als poetologisch relevantes *Strukturelement* der Dichtung Celans herausgearbeitet hat, postuliert Urbich, dass „Heimkehr für den Juden Celan [...] ein zwingendes Thema gewesen ist“.<sup>65)</sup> Das kleine Gedicht nehme sich im Vergleich mit den großen Heimkehrer-Erzählungen der Zeit nach den Weltkriegen (W. Borchert, E. M. Remarque, B. Brecht: ›Trommeln in der Nacht‹) allerdings „fast unscheinbar aus. Und doch prägt es *unserer* Geschichte der poetischen Heimkehrreflexion entscheidende Fortentwicklungen auf.“<sup>66)</sup> Angesichts der realen Unmöglichkeit einer ‚Heimkehr‘ der Ermordeten erprobt Urbich unter Hinweis auf Dieter Henrichs Konzept der „objektiven Referenz“ die Möglichkeit, das Gedicht auf das biblische Konzept der Erlösung zu beziehen. In einer zugleich jüdisch-messianisch imprägnierten Lesart heißt es dann:

Gottes Heimkehr vertritt und bewahrt jede einzelne verhinderte Heimkehr eines Menschen. Andererseits muss diese Dimension im Gedicht quasi verschwiegen und in der Negativbestimmung eines poetischen Vergleichs verborgen werden, weil sie im Angesicht des kollektiven Heimkehrverlustes der Shoah kaum mehr mit gutem Gewissen auszusprechen ist. Verloren sind nicht nur die Heimkehrenden in der Vernichtung – verloren ist auch das kollektive Zuhause in der Annihilation einer Kultur der Aufklärung und Zivilisierung, die durch das Ereignis des Holocausts in ihren Grundfesten erschüttert worden ist. Somit wird hier das Mittel poetischer Rede in seiner Schwebelage zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit zum letzten Rückzugsort der Möglichkeit, vom letzten Sinnhorizont von Heimkehr überhaupt noch sprechen zu können. Heimkehr hat sich ganz in die *figürlichen Modi uneigentlicher Rede der Dichtung* als Flaschenpost zurückgezogen.<sup>67)</sup>

Misst man Urbichs Rückgriff auf die allgemein verbreitete Annahme von der Erschütterung der – deutschen – Kultur „in ihren Grundfesten“ an der Art und Weise, wie Celans Gedicht in den sechziger Jahren in Westermanns Monatsheften dem allgemeinen bürgerlichen Kunstgenuss subsumiert wurde, kommen Zweifel an der Gültigkeit von Urbichs Argumenten auf, Argumente, die auf geradezu unheimliche Weise andererseits den philosophischen Jargon genau der damaligen Epoche wiederauferstehen lassen. In Celans Gedicht ist keineswegs die „verweigerte Heimkehr“ *Thema*. Vielmehr *geschieht* „eine Art

<sup>64)</sup> Ebenda, S. 151.

<sup>65)</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>66)</sup> Ebenda, mit „*unserer* Geschichte“ (kursiv im Original) meint Urbich den von ihm vorgelegten Abriss.

<sup>67)</sup> Ebenda, S. 146.

Heimkehr“ in jener, wenn man so möchte, „Atemwende“, die ausschließlich der empathische Blick ermöglicht, der Hauch und Gefühl ‚festmachen‘ kann – es ist *dieser* Blick, der Verlorenes und Gegenwärtiges zusammenführt, „dichter und dichter“, es ist seine Manifestation im Sprechen des Gedichts, die das Tränentuch oder Leichentuch in ein „Fahmentuch“,<sup>68)</sup> in eben jenen – wie im Gedicht ›Schibboleth‹ gefordert – *bekennenden* Text zu verwandeln vermag, der als Grabmal der Toten Bestand haben wird.

Kontextualisierendes Lesen, so lässt sich resümieren, erscheint unabdingbar, um die dem Gedicht inhärenten Dimensionen zu erschließen. Es ermöglicht eine genauere Bestimmung und schafft immer wieder von neuem eine Verortung des Gedichts im Raum des Werks seines Autors wie im ‚Weltraum‘ menschlicher Sinnsuche und Sinnstiftung. Gedichte entstehen in „Lebenszusammenhängen“ und sind als schriftliche Manifestationen deren einmalige Zeugnisse. Werden sie veröffentlicht, erscheinen Gedichte notwendigerweise in Kontexten, die ihre Lektüre konditionieren. Die in ›Westermanns Monatsheften‹ geschaffenen Kontexte sind insofern wertvolle Dokumente. Sie belegen die Qualität des Verständnisses, das eine Leserschaft den Gedichten Celans zu diesem Zeitpunkt entgegenbrachte. In dieser Hinsicht bildet die Publikation jene „Lebenszusammenhänge“ ab, auf welche die Gedichte Celans auch immer wieder Bezug nahmen. Zumindest aus heutiger Distanz betrachtet, können sie das je einmalige Gedicht ›Heimkehr‹ in dem, was es ist, in der ihm eigenen Sprachgestalt, nicht angreifen. Als gültige Forderung bestätigt sich lediglich, was Walter Benjamin bereits 1940 in seiner VI. These über den „Begriff der Geschichte“ formulierte: „In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.“<sup>69)</sup>

<sup>68)</sup> Vgl. NKG, S. 19; vgl. NKG, S. 87.

<sup>69)</sup> WALTER BENJAMIN, Gesammelte Schriften. Bd. I.2, Frankfurt/M. 1991, S. 695.

## ›CELLO-EINSATZ‹/ VON HINTER DEM SCHMERZ

Versuch einer „Begegnung“ mit Paul Celans Klagelied

Von Irene Fußl (Salzburg)

This article attempts to facilitate an „encounter“ with Celan’s poem ›CELLO-EINSATZ‹ and to read it as encounter space with works by Antonin Dvořák, Ingeborg Bachmann and Nelly Sachs. If some parts of the text are opened up through intermedial and intertextual references, the more hermetic parts open up spaces for thought through Celan’s chosen vocabulary and the lines of connection to other texts in his oeuvre. The aim is to confront the hermetic nature of the poem by pointing out different reading possibilities on different levels of understanding.

Dieser Beitrag versucht eine „Begegnung“ mit Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹ zu ermöglichen und es als Begegnungsraum mit Werken von Antonin Dvořák, Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs zu lesen. Erschließen sich einige Teile des Textes über intermediale und intertextuelle Bezüge, so eröffnen sich in den hermetischeren Passagen Denkräume über das von Celan ausgewählte Vokabular und die Verbindungslinien zu anderen Texten seines Werks. Ziel ist es, der Hermetik des Gedichts mit dem Aufzeigen verschiedener Lesemöglichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen des Verstehens, die einander nicht ausschließen, zu begegnen.

Am 24. Dezember 1964, dem Tag der Entstehung des hier im Zentrum stehenden Gedichts ›CELLO-EINSATZ‹, bedankte sich Paul Celan bei Nelly Sachs in einem Brief für ihre „glühenden Rätsel“, mit denen er ‚umgehe‘. Er bezog sich damit auf ihren im Herbst 1964 erschienenen gleichnamigen Gedichtband.<sup>1)</sup> Die Erfahrung von Schmerz und sein Ausdruck in der Lyrik verband die beiden durch die Shoah traumatisierten Dichter\*innen. Aus dem Briefwechsel zwischen Celan und Sachs spricht – wie eine Antwort auf Theodor W. Adornos bekanntes Diktum – die Notwendigkeit der Poesie für die Überlebenden der Shoah.<sup>2)</sup> Celan und Sachs fühlten sich, zumindest über weite Strecken, vom

---

<sup>1)</sup> PAUL CELAN/NELLY SACHS, Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 1996, S. 89; NELLY SACHS, Glühende Rätsel, Frankfurt/M. 1964.

<sup>2)</sup> Adorno hatte sein 1951 publiziertes Diktum, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: DERS., Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild, hrsg. von ROLF TIEDEMANN u. a. [= Gesammelte Schriften, Bd. 10.1], Frankfurt/M. 1998, S. 9–30, hier: S. 30) unter dem

jeweils anderen verstanden, beide litten in Folge der Naziherrschaft und dem Verlust geliebter Menschen unter wiederkehrenden Wahnzuständen. Obwohl auch diese Freundschaft, wie viele andere Celans, Trübungen erfuhr, versuchten die beiden doch immer wieder, einander zu stützen. Wie das Sachs gewidmete Gedicht ›ZÜRICH, ZUM STORCHEN‹ dokumentiert, sprach Celan gegen jenen Gott, an den Sachs glaubte:

[...]  
 Von deinem Gott war die Rede, ich sprach  
 gegen ihn, ich  
 ließ das Herz, das ich hatte,  
 hoffen:  
 auf  
 sein höchstes, umröcheltes, sein  
 haderndes Wort –  
  
 Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,  
 dein Mund  
 sprach sich dem Aug zu, ich hörte:  
  
 Wir  
 wissen ja nicht, weißt du,  
 wir  
 wissen ja nicht,  
 was  
 gilt.<sup>3)</sup>

---

Eindruck seiner Resonanz revidiert bzw. präzisiert: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.“ (THEODOR W. ADORNO, Modelle III. Meditationen zur Metaphysik (1966), in: DERS., Negative Dialektik, hrsg. von ROLF TIEDEMANN u. a. [= Gesammelte Schriften, Bd. 6], Frankfurt/M. 1998, S. 354–400, hier: S. 355).

<sup>3)</sup> PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018, S. 130f. (in Folge werden Gedichte aus diesem Band unter der Sigle NKG im Text nachgewiesen). Vgl. zu der komplexen Dichterfreundschaft zwischen Paul Celan und Nelly Sachs und dem Reden über Gott auch MARKUS MAY, Nelly Sachs. Die jüdische »Schwester«, in: Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von MARKUS MAY, PETER GOSSENS und JÜRGEN LEHMANN, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 330–333 sowie KARL-JOSEF KUSCHEL, „Wir wissen ja nicht, was gilt.“ Paul Celan, Nelly Sachs und das Reden von Gott, in: WALTER HAUG und DIETMAR MIETH (Hrsgg.), Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition, München 1992, S. 453–469 und WINFRIED MENNINGHAUS, Meridian des Schmerzes. Zum Briefwechsel Paul Celan/Nelly Sachs, in: Poetica 26 (1994) 1/2, S. 169–179.

Dieses Gedicht Celans vom 30. Mai 1960 ist auch aufgrund seiner Notizen zum Tag (vgl. NKG, S. 130f.) auffallend klar als das Festhalten einer Begegnung und eines intensiven Gesprächs im gleichnamigen Zürcher Hotel nachvollziehbar. Mit seinem Schreiben verfolgte Celan, in der Lyrik wie in der Prosa, das Ideal einer „Begegnung“. Selbst zu seiner Übersetzungsarbeit äußerte er: „all das sind Begegnungen, auch hier bin ich mit meinem Dasein zur Sprache gegangen.“<sup>4)</sup> Formulierte Hans Georg Gadamer in seiner bekannten Auseinandersetzung ›Wer bin ich und wer bist Du?‹ mit der Gedichtfolge ›Atemkristall‹, das Gedicht „will“, dass wir verstehen wollen, „was uns da anspricht“<sup>5)</sup> so fokussieren auch Publikationen der letzten Jahre auf die bereits von Gadamer erkannte besondere Dialogizität von Celans Lyrik,<sup>6)</sup> betonen aber gegenüber der hermeneutischen Idee von der Horizontverschmelzung die Offenheit des lyrischen Gesprächsangebots.<sup>7)</sup> Am anschaulichsten wird das Bild der „Begegnung“ in Celans Bremer Literaturpreisrede, in der Metapher der „Flaschenpost“, die an „Herzland“ stoßen möchte:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im Geheimnis der Begegnung? [–] Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. [...] 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 verzweifelter Gespräch.<sup>8)</sup>

Damit ein Gespräch mit dem Gedicht glücken kann, müssen sich die Leser\*innen auf die individuelle und vielfach rätselhafte Stimme des Gedichts einlassen. Als Schlüssel zu seinen Gedichten hat Celan empfohlen: „Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst.“<sup>9)</sup> Das wiederholte Lesen bewirkt ein gewisses Vertrautwerden mit einem zunächst hermetisch wirkenden Text. Aber oft erschließen sich bei der intensiven Lektüre nur einige Gedichtpassagen, andere bleiben dem Verständnis verschlossen, und

<sup>4)</sup> Paul Celan an Hans Bender, 10. Februar 1961, in: VOLKER NEUHAUS (Hrsg.), Briefe an Hans Bender, München 1984, S. 54.

<sup>5)</sup> HANS-GEORG GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge ›Atemkristall‹, Frankfurt/M. 1976, S. 128f.

<sup>6)</sup> Vgl. SANDRO ZANETTI, Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper, Zürich 2020 sowie zur Poetik der Begegnung: CHRISTINE IVANOVIC, Celans Poetik der Begegnung und die Wiederkehr des Unheimlichen. Von Mandelstam zu Heidegger, in: EVELYN DUECK und SANDRO ZANETTI (Hrsgg.), Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute, Heidelberg 2022, S. 37–55.

<sup>7)</sup> ZANETTI, Celans Lanzen (zit. Anm. 6), S. 19.

<sup>8)</sup> PAUL CELAN, Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN u. a., Frankfurt/M. 1999 (= Paul Celan. Werke. Tübinger Ausgabe), S. 9.

<sup>9)</sup> ISRAEL CHALFEN, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt/M. 1979, S. 7.

der nächste Weg im Versuch der Begegnung mit dem Gedicht folgt dann den Lektürespuren Celans in Wörterbüchern, Fachbüchern (Anatomie, Astronomie, Geologie etc.), Philosophie und Theologie sowie zu intertextuellen und intermedialen Dialogen mit anderen Werken der Literatur, Musik und Kunst. Es ist möglich, erscheint mir aber wenig sinnvoll, Celans Gedichte ohne ein Mitbedenken seiner Lebensgeschichte zu lesen. Die biographische ist eine der möglichen Ebenen des Verstehens dieser Gedichte, die andere Lesarten nicht ausschließt und auch nicht einschränkt, wie ich an anderer Stelle zeigen konnte.<sup>10)</sup>

Der vorliegende Beitrag dokumentiert ein intensives ‚Umgehen‘ mit Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹ und verfolgt darin anklingende Spuren, die das Gedicht auf mehreren Ebenen lesen und verstehen lassen. Dass dabei auf eine synthetisierende These verzichtet wird, kann durchaus programmatisch verstanden werden: Die Herangehensweise widersteht der Versuchung einer ‚Schließung‘ bzw. Festlegung auf eine alleinige Bedeutung des Gedichts, es geht ihr im Gegenteil darum, seine mehrdeutigen Facetten hervorzuheben. Sie führt dabei auch immer wieder in die chassidisch-kabbalistische Vorstellungswelt, deren Kenntnis dem Autor selbstverständlich,<sup>11)</sup> den Leser\*innen heute jedoch weitgehend unbekannt ist. Eine der ersten, die Celan in Verbindung mit der jüdischen Mystik brachte, war Nelly Sachs. Im Brief vom 10. Mai 1954, der den Briefwechsel mit Paul Celan eröffnete, schrieb sie, dass er „viel von jener geistigen Landschaft die sich hinter allem Hiesigen verbirgt“ sähe und „die Kraft des Ausdrucks für das leise sich öffnende Geheimnis“ hätte. Sie betont die Verwandtschaft zu ihrer eigenen Dichtung „nach dem unerhörten Leiden meines Volkes.“<sup>12)</sup> Vier Jahre später wird sie an Celan schreiben:

Es gibt und gab und ist mit jedem Atemzug in mir der Glaube an die Durchschmerzungen, an die Durchseelung des Staubes als an eine Tätigkeit wozu wir angetreten. Ich glaube an ein unsichtbares Universum darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichtes die den Stein in Musik aufbrechen läßt, und ich leide an der Pfeilspitze der Sehnsucht die uns von Anbeginn zu Tode trifft und die uns stößt, außerhalb zu suchen, dort wo die Unsicherheit zu spülen beginnt. Vom eignen Volk kam mir die chassidische Mystik zu Hilfe.<sup>13)</sup>

<sup>10)</sup> Vgl. IRENE FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“. Hebräische Intertextualität und mythische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans, Tübingen 2008.

<sup>11)</sup> „Ein bestimmtes Vorwissen hielt er oft geradezu für abträglich [...]. Allerdings rechnete er merkwürdigerweise fast immer mit einer Kenntnis der jüdischen und chassidischen Religionsgeschichte beim Leser“ (DIETLIND MEINECKE, Über Paul Celan, Frankfurt/M. 1970, S. 20).

<sup>12)</sup> PAUL CELAN/NELLY SACHS, Briefwechsel (zit. Anm. 1), S. 9.

<sup>13)</sup> Nelly Sachs an Paul Celan, 9. Jänner 1958, in: Ebenda, S. 13.

Wie stark auch Paul Celan von der chassidischen Umgebung, in der er aufgewachsen war, geprägt war, konnte ich anhand der charakteristischen Buchstaben- und Zahlenmystik seiner Gedichte sowie dem starken Bezug auf die lurianische Kabbala darstellen und ist nun auch Gegenstand aktueller Forschung.<sup>14)</sup> Die Kabbala Isaak Lurias, die unter dem Eindruck der Vertreibung und des Exils (der jüdischen Bevölkerung aus Spanien 1492) entstanden war und das Exil in Gott selbst beheimatete,<sup>15)</sup> bot für jene, die Verfolgung erlebt hatten und die Vernichtung nahestehender Menschen in der Shoah betrauernten, die Hoffnung auf einen Gott, der in die Katastrophe nicht eingreifen konnte – eine Vorstellung, die sowohl im Chassidismus als auch in einigen kabbalistischen Schulen gepflegt wird. Jean Firges berichtet in seinem Buch ›Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen‹: „Was allen aufgefallen ist, die mit Celan zu tun hatten, war sein Glauben an okkulte Zeichen, an geheime Übereinstimmungen, an ‚Korrespondenzen‘ von Daten und Zahlen“.<sup>16)</sup> So ist auch das Entstehungsdatum des Gedichts ›CELLO-EINSATZ‹ bedeutsam, weil Celan auf Daten und Zahlen produktiv reagierte. In seiner Büchner-Preis-Rede ›Der Meridian‹ sprach er von der Notwendigkeit, der „Daten eingedenk“ zu bleiben und bemerkte, dass jedem Gedicht sein „20. Jänner“ eingeschrieben sei. Celan nimmt damit Bezug auf jenen Tag, an dem Büchners Lenz „durchs Gebirg ging“, aber er nennt auch das Datum der Wannseekonferenz, bei der die sogenannte Endlösung der Judenfrage beschlossen wurde.<sup>17)</sup> Wie der Brief an Nelly Sachs vom Weihnachtstag des Jahres 1964 ist Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹, das er als *zweites* in den *vierten* Zyklus seines Bandes ›Atemwende‹<sup>18)</sup> eingliedert, mit dem 24. Dezember 1964 datiert (NKG, S. 203f.):

<sup>14)</sup> Vgl. FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“ (zit. Anm. 10); ALEXANDRA TRETAKOV, Kabbalistische Ambivalenzen in Paul Celans ›Psalm‹ und STAVROS PATOUSSIS: „Kleide die Worthöhlen aus“. Zum ›Auskleiden‹ Celanscher Verse, in: Celan-Perspektiven 2019, hrsg. von BERND AUEROCHS, FRIEDERIKE FELICITAS GÜNTHER und MARKUS MAY. Heidelberg 2019, S. 55–71 und 39–54.

<sup>15)</sup> GERSHOM SCHOLEM, Isaak Luria und seine Schule, in: DERS., Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen (1941), 12. Aufl., Frankfurt/M. 2005, S. 267–314.

<sup>16)</sup> JEAN FIRGES, Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen. Jüdische Mystik in der Dichtung Paul Celans, Annweiler 1999, S. 24.

<sup>17)</sup> CELAN, Der Meridian (zit. Anm. 8), S. 8 und vgl. kritisch zum Datum-Zitat auch BARBARA WIEDEMANN: „Das – damals und dort – Gesagte“. Paul Celans Briefe und die Entwicklung seiner Poetik, in: DUECK/ZANETTI, Mitdenken (zit. Anm. 6), S. 19–35.

<sup>18)</sup> Der Band ›Atemwende‹ beinhaltet sechs Zyklen und achtzig Gedichte mit einer Entstehungszeit zwischen September 1963 und September 1965.

CELLO-EINSATZ  
 von hinter dem Schmerz:  
 die Gewalten, nach Gegen-  
 himmeln gestaffelt,  
 wälzen Undeutbares vor  
 Einflugschneise und Einfahrt,  
 der  
 erklommene Abend  
 steht voller Lungengeäst,  
 zwei  
 Brandwolken Atem  
 graben im Buch,  
 das der Schläfenlärm aufschlug,  
 etwas wird wahr,  
 zwölfmal erglüht  
 das von Pfeilen getroffene Drüben,  
 die Schwarz-  
 blütige trinkt  
 des Schwarzblütigen Samen,  
 alles ist weniger, als  
 es ist,  
 alles ist mehr.

Durch das Entstehungsdatum ist auch bei ›CELLO-EINSATZ‹ ein Bezug auf das christliche Weihnachtsfest naheliegend, wenn auch an der Gedichtoberfläche nicht sofort erkennbar, ähnlich dem Gedicht ›DU LIEGST‹, das in der Nacht vom 22. auf den 23. Dezember 1967 entstand und das Weihnachtsereignis chiffriert enthält.<sup>19)</sup> Durch die Bedeutsamkeit der Zahlen wird in Celans Lyrik auch die Verwandtschaft von Dichtung und Musik mit der hinter der Schönheit des Klangs steckenden Zahlenlogik in Tonart und Akkordfolgen erkennbar.

---

<sup>19)</sup> Vgl. FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“ (zit. Anm. 10), S. 118–130.

## 1 CELLO-EINSATZ von hinter dem Schmerz:

Die Verbindung des Gedichts ›CELLO-EINSATZ‹ mit der Musik, wie sie das Incipit des Gedichts nahelegt, wird durch Gisela Dischners Hinweis konkret: demnach handelt es sich bei dem genannten „Cello-Einsatz“ um jenen im Adagio von Antonin Dvořáks Cello-Konzert in h-moll (op. 104).<sup>20)</sup> Die bei Celan folgenden Worte lassen an ein Klagelied denken, das sich von „hinter dem Schmerz“ erhebt und sich durch das „Lungengeäst“ in einer mühevollen („erklommenen“) Aufwärtsbewegung entfaltet. In Dvořáks Musikstück setzt die melancholische Cellostimme vor einem Bläserakkord ein. Das Adagio ist in seiner lyrischen Schönheit von der Musikwissenschaft als Totenklage für die Schwägerin des Komponisten, Josefina Čermáková, gedeutet worden. In jungen Jahren war er in sie verliebt gewesen und hatte ihr ein Liederalbum gewidmet.

Als der böhmische Komponist, der von 1892 bis 1895 in New York lebte, an seinem Cellokonzert schrieb, erreichte ihn am 26. November 1894 ein Brief der Schwägerin, der ihn wegen ihres darin beschriebenen schlechten gesundheitlichen Zustands, einer Herzerkrankung, sehr beunruhigte. Erfolglos versuchte er daraufhin, brieflich Verbindung mit ihr in Böhmen aufzunehmen. Im Adagio seines Konzerts zitiert er ihr Lieblingslied ›Lasst mich allein.<sup>21)</sup> und arbeitet später den Schluss des bereits zu Ende gestellten Konzerts bei der Nachricht ihres Todes – *ihr* Lied wieder aufnehmend – um: „As if to confirm the personal significance of the Concerto, Dvořák’s response was to add reminiscences from the first and second movements to the coda in an extensive reworking of the very end of the Concerto.“<sup>22)</sup> Die Musik zeugt damit von einer tiefen Verbindung zwischen den beiden. Der Schmerz um den geliebten Menschen ist dem Cellokonzert eingeschrieben.

Siebzig Jahre später war es für Paul Celan nach dem Verlust seiner in der Shoah ermordeten Eltern selbstverständlich, das jüdische Erinnerungsgebot *Zachor* in seiner Dichtung zu erfüllen.<sup>23)</sup> Viele seiner Gedichte sprechen auf

<sup>20)</sup> PAUL CELAN/GISELA DISCHNER, „Wie aus weiter Ferne zu Dir“, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2012, S. 211.

<sup>21)</sup> Der Text der ersten und letzten Strophe lautet: „Lasst mich allein in meinen Träumen geh’n, / stört mir die Wollust nicht in meinem Herzen! / lasst mir die Wonne all’, lasst mir die Schmerzen, / die mich erfüllen, seit ich ihn geseh’n! // [...] // Lasst mich allein in meinen Träumen steh’n! / Er liebt mich ja! Lasst mir den tiefen Frieden, / den dieses Wort mir gab, von dem geschieden, / die Seele müsst’ in Sehnsucht untergeh’n.“ <[https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=40525](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=40525)> [22.08.2022].

<sup>22)</sup> JAN SMACZNY, Dvořák, cello concerto, New York 1999, S. 81.

<sup>23)</sup> Der kategorische Imperativ *Zachor* – erinnere dich – erscheint an exponierter Stelle in der Heiligen Schrift in Verbindung mit der Herausführung des Gottesvolks aus der Knechtschaft in Ägypten (2. Mose 13,8). Das Zeugnis des jüdischen Volkes, das sich nicht nur als

sehr persönliche Weise von Verlusten, besonders von der Ermordung seiner Eltern (vgl. NKG, S. 19 und 351). Gegen den Zusammenhang der Hervorbringung künstlerischer Leistungen unter dem Eindruck übermäßigen Schmerzes hatte sich Gisela Dischner gewehrt, die mit Celan durch eine Liebesbeziehung verbunden war und an einer Dissertation über die Lyrik von Nelly Sachs arbeitete.<sup>24)</sup> In ihren ›Erinnerungen an Paul Celan‹<sup>25)</sup> schreibt sie über ihre Beziehung zu dem Dichter als junge Frau und genaue Leserin, der seine Sensibilität zugänglich war: „Ich hatte das Gefühl, Celan erlebte alles, wovon er sprach, am eigenen Körper mit. Seine Einfühlung entsprach einer Gleichzeitigkeit von Identifikation und Selbstvergessenheit.“<sup>26)</sup> Dischner und Celan teilten musikalische Hörerfahrungen und besprachen das Ineinanderwirken verschiedener Kunstformen. Besonders bedeutsam für ihre Beziehung war das d-moll Klavierkonzert von W. A. Mozart,<sup>27)</sup> gespielt von Clara Haskil, die als Jüdin ebenfalls eine Flucht- und Leidensgeschichte verkörperte. Das Verwandtschaftsgefühl gegenüber Menschen mit ähnlichem Schicksal erlebte Gisela Dischner auch in Celans meist fürsorglichem Umgang mit Nelly Sachs. Auf diese Beobachtung angesprochen, zitierte Celan aus einem seiner Lieblingsgedichte von Rainer Maria Rilke: „was uns schließlich birgt | ist unser Schutzlossein“.<sup>28)</sup>

In seiner ›Ästhetischen Theorie‹ hat Theodor W. Adorno von Celan als dem „bedeutendsten Repräsentanten hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen Lyrik“ gesprochen. Diese Lyrik sei „durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids.“<sup>29)</sup> Die nahe Verwandtschaft der Ausdrucksformen von Lyrik nach 1945 und der ‚Neuen Musik‘ wird offenbar, wenn Adorno Arnold Schönberg mit dem Satz zitiert: „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein“ und Paul Celan in diesem Sinne an Jean Firges schreibt: „Es geht mir nicht um Wohllaut, es geht mir um Wahrheit“.<sup>30)</sup> In ›CELLO-EINSATZ‹ bildet

---

auserwähltes, sondern als Erinnerungsträger begreift, wäre durch die Nationalsozialisten beinahe ausgelöscht worden. (Vgl. AMIR ESHEL, *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah*, Heidelberg 1999, S. 163f.)

<sup>24)</sup> Vgl. CELAN/DISCHNER, „Wie aus weiter Ferne zu Dir“ (zit. Anm. 20), S. 143 sowie Anm. 35.

<sup>25)</sup> Ebenda, S. 129–151.

<sup>26)</sup> Ebenda, S. 131.

<sup>27)</sup> In der Tonart d-moll ist auch Mozarts Requiem notiert. Ein für die Beziehung zu Brigitta Eisenreich bedeutendes Musikstück war Franz Schuberts ›Unvollendete‹ Symphonie, die Celan als Signal wiederholt auf der Straße vor ihrem Haus pffft (vgl. BRIGITTA EISENREICH, *Celans Kreidestern*, Berlin 2011, S. 39 und 41).

<sup>28)</sup> Vgl. CELAN/DISCHNER, „Wie aus weiter Ferne zu Dir“ (zit. Anm. 20), S. 132f.

<sup>29)</sup> THEODOR W. ADORNO, *Paralipomena*, in: DERS., *Ästhetische Theorie*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN u. a. (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), Frankfurt/M. 1998, S. 389–479, hier: S. 477.

<sup>30)</sup> Vgl. JOACHIM SENG, *Von der Musikalität einer „graueren“ Sprache. Celans Auseinandersetzung mit Adorno*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 45 (1995) 4, S. 419–430, hier: S. 424.

der allein stehende Vers „etwas wird wahr“ nach Strophen des anstrengenden darauf Hinarbeitens den Höhepunkt annähernd in der Mitte des Gedichts. In seiner Antwort auf die Anfrage der ›Librairie Flinker‹ sprach Celan davon, eine „grauere Sprache“ zu suchen, „eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder weniger unbekümmert einhertönte.“<sup>31)</sup> Dieses Bestreben zieht sich durch Celans Werk und wird von der ›Todesfuge‹ bis zur Büchner-Preis-Rede ›Der Meridian‹<sup>32)</sup> auch konkret angesprochen. Dischner zufolge sagte Celan: „Ich konnte sehr lange gar keine Musik mehr hören.“<sup>33)</sup>

2/ die Gewalten, nach Gegen-  
himmeln gestaffelt,  
wälzen Undeutbares vor  
Einflugschneise und Einfahrt,

Sofort nach der Erwähnung des in lyrisch-musikalischer Form geäußerten Schmerzes in der ersten Strophe schließt mit hartem Kontrast eine Strophe an, die durch Gewalt geprägt ist. Klingt über das Partizip „gestaffelt“ assoziativ die Schutz-Staffel des Naziregimes an, so lassen sich „die Gewalten“ in der Rückanbindung an den Schmerz auch als die (Natur-)Gewalt (in der Wortbedeutung von Macht oder Zwang) des Schmerzempfindens veranschaulichen. Die Wucht ist es auch, die „Undeutbares“ ‚vorwälzen‘ lässt und diese würde auch die „Einflugschneise“ und „Einfahrt“ als „Einfallstelle“<sup>34)</sup> des Schmerzes ins menschliche Empfindungssystem beschreiben. Sprachlich sticht bei den ersten beiden Strophen die dreimalige Wiederholung von „Ein-“ in „Einsatz“, „Einflugschneise“ und „Einfahrt“ hervor sowie die dreimalige Verwendung der Vorsilbe „ge-“ in „Gewalten“, „Gegen-/himmeln“ und „gestaffelt“. Wenn „Gegen-himmel[]“ die Hölle meinen, dann korrespondieren damit die „Brandwolken“ der vierten Strophe.

<sup>31)</sup> PAUL CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, hrsg. von BEDA ALLEMANN u. a., Frankfurt/M. 1983, S. 167.

<sup>32)</sup> Nelly Sachs an Paul Celan, 28. Oktober 1959: „Lieber Paul Celan wir wollen uns weiter einander die Wahrheit überreichen. Zwischen Paris und Stockholm läuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes.“ (zit. Anm. 1, S. 25). Celan wird seine Büchner-Preis-Rede ein Jahr später mit „Der Meridian“ überschreiben. (Vgl. ebenda, S. 119.)

<sup>33)</sup> CELAN/DISCHNER, *Wie aus weiter Ferne zu Dir* (zit. Anm. 20), S. 142.

<sup>34)</sup> Vgl. INGEBORG BACHMANN, *Das Buch Franza*, in: DIES., „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe, unter Leitung von ROBERT PICHL hrsg. von MONIKA ALBRECHT und DIRK GÖTTSCHE. 4 Bände in 5 Bänden, München, Zürich 1995, Bd. 2, S. 118.

In einem Gedicht aus Nelly Sachs' Band ›Glühende Rätsel‹ sind Motive, die hier aufscheinen, verdichtet: „Hölle ist nackt aus Schmerz –/ Suchen/ sprachlos/ suchen [...]“.<sup>35)</sup> Und ein weiterer intertextueller Bezug ist in dieser Strophe bereits erkannt worden: „Einflugschneise“ und „Einfahrt“ aus Ingeborg Bachmanns BÜCHNER-Preis-Rede ›Ein Ort für Zufälle‹ vom Oktober 1964, die in der literarischen Öffentlichkeit für Aufsehen gesorgt hatte. Barbara Wiedemann weist auf Celans Lektüre des Zeitungsabdrucks von Bachmanns Rede in *Die Zeit* anlässlich seines Aufenthalts im Herbst dieses Jahres in Köln hin (NKG, S. 877). Bachmann bezog sich in ihrer Rede, z. B. in der Anbindung an BÜCHNER, wiederum auf Celans BÜCHNER-Preis-Rede,<sup>36)</sup> um dann gesellschaftskritisch über Krankheit, Leid und Wahnsinn im Kontext der (Zeit-)Geschichte Berlins zu sprechen. Obwohl beide Reden verschiedene Ziele verfolgen, weisen sie „mit der nationalsozialistischen Täterschaft denselben Bezugspunkt“ auf.<sup>37)</sup> Die Begegnung mit Bachmann in diesem Gedicht wird in der fünften, siebten und achten Strophe erneut evident.

3 / der  
 erklimmene Abend  
 steht voller Lungengeäst,

Das ›Erklimmen‹ markiert eine mühevollere Aufwärtsbewegung, die im für Celan so wichtigen Verb ›stehen‹ kulminiert. Wenn wir nun einen Blick auf dieses Wort in Celans Werk werfen, so mit Jean Bollack nicht als reine „Parallelstellenlektüre“, sondern mit Blick auf „das Erlernen des Idioms im Fortschreiten von einem Text zum anderen“:

Die Voraussetzung zur Entzifferung ist der vertraute Umgang mit dem Idiom und den neuen Wortbestimmungen. [...] Lesen bedeutet, über den Umweg anderer Lektüre mit der daraus gewonnenen Erkenntnis einiger, bestimmter Worte zum Text zurückzukehren. Die Texte stehen füreinander ein, durch eine Sprache verbunden, die der Schlüssel zu ihrer Lektüre ist.<sup>38)</sup>

Wie u. a. Hans Georg Gadamer<sup>39)</sup> und Leonard Olschner<sup>40)</sup> aufgezeigt haben, stellt das Verb ›stehen‹ etwas äußerst Aktives, „ein Zeichen für die Behauptung

<sup>35)</sup> SACHS, Glühende Rätsel (zit. Anm. 1), S. 51.

<sup>36)</sup> Vgl. dazu auch BERNHARD BÖSCHENSTEIN, Die BÜCHNER-Preis-Reden von Paul Celan und Ingeborg Bachmann, in: DERS. und SIGRID WEIGEL (Hrsgg.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt/M. 1997, S. 260–269.

<sup>37)</sup> BETTINA BANNASCH, Künstlerische und journalistische Prosa, in: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von MONIKA ALBRECHT und DIRK GÖTTSCHE, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart 2020, S. 235–247, hier: S. 242.

<sup>38)</sup> JEAN BOLLACK, Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans, in: Atemwende: Materialien, hrsg. von GERHARD BUHR und ROLAND REUSS, Würzburg 1991, S. 319–343, hier: S. 342f.

<sup>39)</sup> GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du? (zit. Anm. 5).

<sup>40)</sup> LEONARD OLSCHNER, „STEHEN“ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Paul Celan,

des Selbst in bedrohlichen und widrigen Umständen“ dar.<sup>41)</sup> Wortetymologisch betrachtet ist eine wichtige Teilbedeutung das ‚Fortbestehen‘, der Widerspruch des Ziels der Nationalsozialisten: dem Auslöschen des jüdischen Volks. In Celans Vatergedicht ›In meinem zerschossenen Knie‹ (NKG, S. 533) *steht* der ermordete Vater im Sohn. Über das „STEHEN, im Schatten/ des Wundenmals in der Luft.// Für-niemand-und-nichts-Stehn./ Unerkannt,/ für dich/ allein.// Mit allem, was darin Raum hat,/ auch ohne/ Sprache“ (NKG, S. 182), schrieb Gadamer: „Wer steht, steht für sich allein. Für sich allein Stehen heißt Standhalten. [...] Stehen und Standhalten heißt: etwas bezeugen.“<sup>42)</sup> In ›Mandorla‹ wandelt sich das ‚Stehen‘ Olschner zufolge zum „imperfektiven Sein“: „Es steht das Nichts in der Mandel./ Da steht es und steht.“<sup>43)</sup> In ›STEHEN‹ würden sich „Worte als Verweise auf andere Celan-Texte [behaupten], und aus diesen Verweisen entstehen Sinngeflechte modellhaft für das Verständnis textübergreifender Sinnzusammenhänge innerhalb des Werks.“<sup>44)</sup> Das Gedicht weist zurück auf den „Raum, der den ermordeten und verbrannten Juden als einziger ihnen zugestandener Raum bleibt: die Luft“,<sup>45)</sup> ein Faden, der mindestens bis zur ›Todesfuge‹ zurückreicht.

Das „Lungengeäst“, von dem der Abend in Celans Gedicht „voll steht“, ist vermutlich an das anatomisch korrekte Wort ‚Lungengerüst‘ angelehnt, welches das Bindegewebe, die Blutgefäße und Nerven zwischen den einzelnen Lungenbläschen meint.<sup>46)</sup> Dieses Bild lässt sich poetologisch ‚lesen‘, denn die Lunge steht als Atemorgan in diesem Gedicht des Bandes ›Atemwende‹ mit dem Sprechen in Verbindung, bzw. mit der Sprachlosigkeit angesichts der Shoah, wenn es in der Entstehungsvariante H<sup>3</sup> des Gedichts in der zweiten Strophe

---

in: PAUL CELAN, *Atemwende: Materialien*, hrsg. von GERHARD BUHR und ROLAND REUSS, Würzburg 1991, S. 201–217.

<sup>41)</sup> Ebenda, S. 202.

<sup>42)</sup> GADAMER, *Wer bin Ich und wer bist Du?* (zit. Anm. 5), S. 75.

<sup>43)</sup> OLSCHNER, „STEHEN“ und Constantia (zit. Anm. 40), S. 203.

<sup>44)</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>45)</sup> Ebenda.

<sup>46)</sup> Es fällt auf, dass im bereits anzitierten Rilke-Gedicht auch das „Geäst“ vorkommt: „Wie die Natur die Wesen überläßt/ dem Wagnis ihrer dumpfen Lust und keins/ besonders schützt in Scholle und Geäst:/ so sind auch wir dem Ugrund unseres Seins/ nicht weiter lieb; *er wagt uns*. Nur daß wir,/ mehr noch als Pflanze oder Tier,/ *mit* diesem Wagnis gehn; es wollen; manchmal auch/ *wagender* sind (und nicht aus Eigennutz)/ als selbst das Leben ist –, um einen Hauch/ *wagender* ... Dies schafft uns, außerhalb von Schutz,/ ein Sichersein, dort wo die Schwerkraft wirkt/ der reinen Kräfte; was uns schließlich birgt/ ist unser Schutzlossein und daß wir's so/ in's Offne wandten, da wir's drohen sahen,/ um es, im weitsten Umkreis, irgendwo,/ wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahren.“ (RAINER MARIA RILKE, „Wie die Natur die Wesen überläßt“, in: DERS., *Gedichte. 1910–1926*, hrsg. von MANFRED ENGEL und ULRICH FÜLLEBORN, Frankfurt/M. 1996 (= RAINER MARIA RILKE, *Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von MANFRED ENGEL u. a., Bd. 2), S. 324.

hieß: „wälzen Wortlosigkeit vor“.<sup>47)</sup> Und doch erhebt sich ein Klagelied „von hinter dem Schmerz“. Für Gadamer ist Celans „Lichtton“, der im Gedicht ›FADENSONNEN‹ ‚gegriffen‘ wird, ein „Lied-Ton“:<sup>48)</sup> „FADENSONNEN/ über der grauschwarzen dnis./ Ein baum-/ hoher Gedanke/ greift sich den Lichtton: es sind/ noch Lieder zu singen jenseits/ der Menschen.“ (NKG, S. 183)

4/ zwei

Brandwolken Atem  
graben im Buch,  
das der Schläfenlärm aufschlug,

In den beiden Strophen (2 und 4) mit je vier Versen werden mit „wälzen Undeutbares vor“ und „graben im Buch,/ das der Schläfenlärm aufschlug“ Erinnerungen in Bezug auf Katastrophen angesprochen. „Holocaust“ bedeutet wörtlich übersetzt ‚vollständig verbrannt‘ – in biblischen Zeiten waren damit auch Brandopfer gemeint – die Bezeichnung ist für die ‚große Katastrophe‘, so die Übersetzung des Wortes ‚Shoah‘, umstritten. Doch die „Brandwolken“ lassen an die verbrannten Opfer der Shoah denken und im Verb „graben“ steckt jenes „Grab“, das ihnen versagt wurde. Das Verb wird von Celan am eindringlichsten in ›ES WAR ERDE IN IHNEN‹ verwendet: „ES WAR ERDE IN IHNEN, und/ sie gruben. // Sie gruben und gruben, so ging/ ihr Tag dahin, ihre Nacht“ (NKG, S. 129). Das Gedicht ist aufgrund seiner hebräischen Satzkonstruktion stark an heilige Texte gebunden. Israel Chalfen berichtet in der Jugendbiographie, dass Celan im Arbeitslager auf die Tätigkeit des Grabens reduziert gewesen sei.<sup>49)</sup> Das im Gedicht zehn Mal gesetzte ‚Graben‘ ist mehrdeutig und kann als realer Grabungsvorgang, das in sich Graben (grübeln) oder die Bewegung auf Gott zu (im Sinne des Chassidismus) verstanden werden.<sup>50)</sup>

Der „Einsatz“ des ersten Verses markiert das Anheben einer Klagemelodie und beinhaltet als weitere Bedeutungsschicht den ‚Ein(en) (S)atz‘ aus dem hier in Vers 12 erwähnten „Buch“ bzw. meint das Gedicht selbst, das aus einem einzigen Satz besteht. „[Z]wei/ Brandwolken Atem“ erscheinen – setzt man

<sup>47)</sup> PAUL CELAN, Atemwende. Historisch-kritische Ausgabe, 7. Band, 2. Teil, Apparat, hrsg. von ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 1990, S. 167.

<sup>48)</sup> GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du? (zit. Anm. 5), S. 87.

<sup>49)</sup> „Fragte man Paul während eines Urlaubs in der Stadt, was er im Lager mache, antwortete er lakonisch: ‚Schaufeln!‘ Mehr wollte er nicht erzählen“ (CHALFEN, Biographie seiner Jugend [zit. Anm. 9], S. 160).

<sup>50)</sup> Vgl. zu einer ausführlichen Interpretation dieses Gedichts FUSSL, „Geschenke an Aufmerksam“ (zit. Anm. 10), S. 101–108.

das Bild fort, das das Gedicht bisher gezeichnet hat – durch das Ausatmen eines schwärenden Brandes im Lungengeäst. In der ältesten erhaltenen Schicht des Gedichts (H<sup>5</sup>) steht noch „Wolke Gefühls“.<sup>51</sup> Das „[G]raben im Buch/ das der Schläfenlärm aufschlug“ entspricht der bildhaften Beschreibung einer qualvollen Erinnerung, die sich mit (Kopf-)Schmerz aus dem Unterbewusstsein erhebt. In H<sup>5</sup> erscheint neben dem Blättern in der „russischen Bibel“ auch der Prophet „Jeremias pflug[end]“. Nach Jeremias 4,3-4 spricht der Herr: „Nehmt Neuland unter den Pflug und sät nicht in die Dornen! Beschneidet euch für den Herrn und entfernt die Vorhaut eures Herzens [...]. Sonst bricht mein Zorn wie Feuer los wegen eurer bösen Taten; er brennt und niemand kann löschen!“ Dem Propheten Jeremias werden als Autor auch die Klagelieder des Tanach (hebräische Bibel) zugeschrieben, die die Erschütterung über das Geschehen und die Leiden des Exils beklagen und von gläubigen Juden an der Klagemauer<sup>52</sup>) gelesen werden. Daher erscheint es gerechtfertigt, Paul Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹ als Klagelied zu bezeichnen.

#### 5 / etwas wird wahr,

In der inhaltlichen Fortführung der vierten Strophe kann man in den beiden folgenden annehmen, dass die erwachende Erinnerung sich im Bewusstsein des Erinnernden zu einer Wahrheit manifestiert. Das „Drüben“ der sechsten Strophe kann bildhaft als Unterbewusstes verstanden werden, aus dem Erinnerertes aufblitzt: „zwölfmal erglüht/ das von Pfeilen getroffene Drüben“. An dieser Stelle bietet sich ein Blick auf jenen Text an, der nach Aussage von Celans Frau Gisèle ihren eigenen Ohnmachtsanfall als Auslöser hatte. ›DEIN/ HINÜBERSEIN‹ (NKG, S. 788) thematisiert den anderen Seinszustand und „ein Warten auf Wahres“ in Verbindung mit einer Denkfigur des Chassidismus: dem Einsammeln der in der Schöpfung verstreuten, bei der Schöpfung verloren gegangenen göttlichen Funken.<sup>53</sup> Der Titel des Gedichts lautete in einer frühen Fassung „Schechina“ (NKG, S. 787f.), also die ‚Einwohnung Gottes unter seinem Volk‘: „DEIN/ HINÜBERSEIN heute Nacht./ Mit Worten holt ich dich wieder, da bist du, / alles ist wahr und ein Warten/ auf Wahres. // [...] Gott, das lasen wir, ist/ ein Teil und ein zweiter, zerstreuter: / im Tod/ all der Gemähten/ wächst er sich zu. [...]“ (NKG, S. 132).

<sup>51</sup>) PAUL CELAN, Atemwende (zit. Anm. 47), S. 166.

<sup>52</sup>) Die Klagemauer wird von Juden als *kotel ha-ma'arawi* (westliche Mauer) oder kurz *kotel* (Mauer) des 70 n. Chr. zerstörten Tempels bezeichnet und steht symbolisch für den Bund Gottes mit seinem Volk.

<sup>53</sup>) Vgl. SCHOLEM, Isaak Luria und seine Schule (zit. Anm. 15), S. 294.

Paul Celan, der in eine deutschsprachige jüdische Familie geboren wurde und die Liebe zur deutschen Sprache und Literatur mit seiner Mutter teilte, hatte trotz seiner großen Fremdsprachenkenntnisse und obwohl Deutsch die Sprache der Mörder seiner Eltern war, keine Wahl bei der Sprache seiner Dichtung: „Nur in der Muttersprache kann man die eigene Wahrheit aussagen, in der Fremdsprache lügt der Dichter.“<sup>54</sup>) Seine zunächst ablehnende Position dem Jüdischen gegenüber, die stark mit dem Vater verbunden war, der wünschte, dass sein Sohn Hebräisch lernte und an den Traditionen teilnahm, veränderte sich grundlegend durch die nationalsozialistische Verfolgung und die Ermordung seiner Eltern. Die Traumatisierungen des Überlebenden bestimmten sein weiteres Leben und er sagte: „Ich habe nie eine Zeile geschrieben, die nicht mit meiner Existenz zu tun gehabt hätte.“<sup>55</sup>)

Betrachtet man diese Strophe mit Blick auf Bachmanns Büchner-Preis-Rede, so rückt das Wort „etwas“ in den Vordergrund. Denn durch den Text zieht sich die „unbestimmte Wahrnehmung der Kranken, dass da ‚etwas‘ ist“ und ruft damit „den Eindruck einer unterschwellig, doch gerade deshalb umso gefährlicheren Bedrohung hervor.“<sup>56</sup>) Es „ist etwas – in Berlin“, „[i]n der ganzen Stadt sickert etwas durch“, doch der Chefarzt gibt zu verstehen „es ist nichts“, „war weiter nichts. Es wird nicht mehr vorkommen.“<sup>57</sup>) Sehr auffällig ist auch der erste Abschnitt von ›Ein Ort für Zufälle‹, der eine übermäßige Häufung von Festschreibungen aufweist, die Celan möglicherweise in der letzten Strophe seines Gedichts aufnimmt:

Es ist [...], es ist [...], es ist [...], es ist [...], es sind [...], es ist [...], ist auch [...], ist ein [...], es ist [...], aber auch nicht [...], ist kein, ist [...], ist auch [...], wird [...], sind [...], sind [...], kann, muß nicht, soll, muß nicht, wird [...], kommt [...], hat [...] hat nichts [...], ist, ja ist, ist [...], ist [...], ist [...], ist [...], kommt [...], ist etwas – in Berlin.<sup>58</sup>)

6/ zwölfmal erglüht  
das von Pfeilen getroffene Drüben,

*Ein* Bedeutungsspektrum dieses Gedichts bezieht sich auf den Äther, der sich neben „Brandwolken“, „Atem“ und „Lungengeäst“ durch die Worte: „[H]im-meln“, „Einflugschneise“, und „Pfeilen“ als Aktionsraum öffnet. Nach Markus May verwendet Celan „den schon in der Antike geläufigen und insbesondere von

<sup>54</sup>) CHALFEN, Paul Celan (zit. Anm. 9), S. 148.

<sup>55</sup>) Paul Celan an Erich Einhorn, 23. Juni 1962, in: „du weißt um die Steine ...“, Briefwechsel, hrsg. und kommentiert von MARINA DMITRIEVA-EINHORN, Berlin 1999, S. 6.

<sup>56</sup>) BANNASCH, Künstlerische und journalistische Prosa (zit. Anm. 37), S. 239.

<sup>57</sup>) INGEBORG BACHMANN, Ein Ort für Zufälle, in: Die Zeit, 23. Oktober 1964, S. 20.

<sup>58</sup>) Ebenda, S. 20.

Hölderlin reaktivierten poetologischen Topos des ‚Pfeils‘ seit seinem Frühwerk [...]. Da C[elan] selbst von Sternzeichen Schütze war, geriet ihm dies zu einer existenziell rückgebundenen, persönlichen Signatur.<sup>59)</sup> Wenn es im Gedicht heißt „zwölfmal erglüht/ das von Pfeilen getroffene Drüben“, dann könnten damit die zwölf Hauptsterne des Sternbilds gemeint sein, deren diagrammatische Darstellung wiederum einen bildlichen Rückschluss bzw. eine Verbindung zur Struktur des Lungengeästs zulässt. Die Zahl ‚Zwölf‘ („zwölfmal“), die hier als Amalgamation der bereits erwähnten Zahlen ‚Eins‘ („Einsatz“) und ‚Zwei‘ („zwei“) vorkommt, ist eine wichtige Symbolzahl als Multiplikator der göttlichen Drei mit der irdischen Vier, die häufig in der Bibel genannt wird.<sup>60)</sup> Ein weiterer interessanter Aspekt dieser Strophe ist die Positionsbestimmung des „Drüben“, die mit dem „von hinter“ der ersten Strophe korrespondiert. Beide verweisen auf einen anderer Seinszustand.

Wie der bereits erwähnte Text ›DEIN/ HINÜBERSEIN‹ steht auch ›DRÜBEN‹ (-1940/41), das erste Gedicht der Sammlung ›Sand aus den Urnen‹ durch das verwendete Vokabular mit ›CELLO-EINSATZ‹ in Verbindung. Es ist geprägt durch den Verweis auf das ‚Jenseits‘, dem hinter dem „zirp ich“ stehenden Gesang und die ‚flammende Ferne‘: „DRÜBEN// Erst jenseits der Kastanien ist die Welt.// [...] Den Wind hör ich in vielen Nächten wiederkehren:/ ‚Bei mir flammt Ferne, bei dir ist es eng ...‘/ Dann zirp ich leise, wie es Heimchen tun. [...]“ (NKG, S. 13). Auch im Gedicht ›SCHÄDELNENKEN‹ (4. Februar 1965) erscheint das lyrische Vokabular in ähnlich signifikanten Kombinationen: Gesang und Jenseits sind verbunden wie Nacht und Flamme oder Pfeil und Melancholie: „stumm, auf der Pfeilspur// Dein hohes/ Lied, [...]// Die eine, noch/ zu befahrende Meile/ Melancholie. [...]“ (NKG, S. 207f.).

7/ die Schwarz-  
blütige trinkt  
des Schwarzblütigen Samen,

Die Melancholie erscheint in dieser Strophe in Form des bzw. der „Schwarzblütigen“ – nach dem Grimmschen Wörterbuch: „schwarzes blut habend oder davon zeugend, daher [...] auf finstere, schwere gemütsart bezogen“.<sup>61)</sup> Celans

<sup>59)</sup> MARKUS MAY, Atemwende, in: Celan-Handbuch (zit. Anm. 3), S. 89–98, hier: S. 95. Vgl. u. a. ›BEIM HAGELKORN‹: „den späten, den harten/ Novembersternen gehorsam:// [...] eine Sehne, von der/ deine Pfeilschrift schwirrt,/ Schütze.“ (NKG, S. 182).

<sup>60)</sup> Vgl. z. B. die zwölf Stämme Israels des Alten Testaments und die zwölf Apostel des Neuen Testaments.

<sup>61)</sup> Die Humorallehre ging davon aus, dass das Vorherrschen bestimmter Sternbilder, u. a. des Schützen, durch das Vorherrschen bestimmter Körpersäfte (z. B. der schwarzen Galle) menschliche Stimmungslagen (z. B. Melancholie) begünstige. (Vgl. AXEL GOODBODY,

Mehrsprachigkeit in Gedichten findet auch über die historischen Sprachschichten des Deutschen statt:

Celan hat ja geradezu darauf bestanden, daß er keine Neologismen verwende und daß man sich nur die Mühe zu machen brauche, das fremd Anmutende im Grimmschen Wörterbuch oder in botanischen, mineralogischen, kristallographischen usw. Fachwörterbüchern nachzuschlagen. Das Freischaufeln der Wörter aus dem Schutt des Vergessens oder die Befreiung der Wörter aus dem Abgesperrtsein in einer Fremdsprache ist ein Akt der Rettung und ein Sich-nicht-Abfinden mit Obsoletheit und Abseitigkeit, mit Vergessen also.<sup>62)</sup>

Vordergründig ist an dieser Stelle des Gedichts aber die sexuelle Komponente – auch im Rückblick auf das ‚Stehen‘ des ‚erklommenen Abends‘ –, die in Celans Lyrik stark vertreten ist. Brigitta Eisenreich schreibt in ihren Erinnerungen ›Celans Kreidestern‹ über diesen für Celan (auch poetisch) anregenden Aspekt sowie über seine Erläuterungen zum Gedicht ›MANDORLA‹, das er mit leichten Abweichungen aus dem Gedächtnis für sie in folgender Form niederschrieb:

#### MANDORLA

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

In der Mandel, da stehet das Nichts.

Da steht es und steht.

Und im Nichts, wer steht da? Der König.

Im Nichts, da stehet der König.

Da steht er und steht.

[...] <sup>63)</sup>

Celan habe ihr die Bedeutung von ‚Mandorla/Mandel‘ „als Bezeichnung der Vulva in vielen religiösen Traditionen“ erklärt und ihr zum besseren Verständnis seiner Gedichte das Buch von „M. D. Georg Langer, Liebesmystik der Kabbala“ geschenkt.<sup>64)</sup> Das Buch hebt die Darstellung der körperlichen Vereinigung von Mann und Frau auf eine transzendente Ebene der göttlichen Liebe und Wiedervereinigung mit seiner Schöpfung.

---

*Die Ringe des Saturn und Solar*, in: Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen, hrsg. von MAREN ERMISCH u. a., Göttingen 2010, S. 131–146, hier: S. 133.)

<sup>62)</sup> KLAUS REICHERT: Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans, in: Paul Celan, hrsg. von WERNER HAMACHER und WINFRIED MENNINGHAUS, Frankfurt/M. 1988, S. 156–169, hier: S. 162.

<sup>63)</sup> EISENREICH, Celans Kreidestern (zit. Anm. 27), S. 121.

<sup>64)</sup> Ebenda, S. 122.

Poetologisch betrachtet lässt sich in der siebten Strophe von ›CELLO-EINSATZ‹ auch die Dichtung selbst und der Dichter im mit schwarzer Tinte Notierten lesen. Das Verb ›trinken‹ suggeriert ein vollständiges in-sich-Aufnehmen (von etwas Lebensspendendem). Im übertragenen Sinn ist die Weitergabe eines gepflanzten Samens, der z. B. in einem anderen Werk aufgeht, mit zu bedenken. Kehren wir an dieser Stelle noch einmal zu Celans Beziehung zu Ingeborg Bachmann zurück. Er hatte sie auf seinem Weg nach Paris im Frühjahr 1948 in Wien kennen gelernt. Der Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan zeugt von einer intensiven und sehr komplexen Beziehung, die im Werk beider Spuren hinterlassen hat.<sup>65)</sup> Paul Celans sprachlicher Ausdruck und sein Denken prägten Bachmanns Werk.<sup>66)</sup> Die immense Bedeutung seiner Gedichte zeigt u. a. eine Briefpassage, in der sie ihm schreibt, sie „lebe und atme manchmal nur durch sie“.<sup>67)</sup>

Letztlich scheiterte nicht nur diese Beziehung und Freundschaft an Celans „Abgründen“, von denen er an den Freund und Übersetzerkollegen Franz Wurm schreibt, dass er „täglich“ in sie „hinab“<sup>68)</sup> müsse und an die spätere Weggefährtin Ilana Shmueli: „die Zerstörungen reichen bis an den Kern meiner Existenz.“<sup>69)</sup> In ihrer Dankrede zur Verleihung des Meersburger Droste-Preises (1960) unter dem Titel ›Wir sind alle Betroffene‹ zitiert Sachs unter Anwesenheit ihrer „Schwestern und Brüder“ – dazu zählten auch Paul Celan und Ingeborg Bachmann – aus ihrem Gedicht ›Da du‹. Darin wird ein Du angesprochen, das die Erfahrung der Flucht erleben musste und dem „eine Hand Feuer in deinen Mund“ geworfen hat. Das lyrische Ich endet mit den Worten: „Mit Lippen am Stein des Gebets/ küsse ich lebenslang Tod,/ bis der singende Samen aus Gold/ den Fels der Trennung zerbricht.“<sup>70)</sup>

<sup>65)</sup> INGEBORG BACHMANN/PAUL CELAN, *Herzzeit. Der Briefwechsel, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé*, hrsg. und kommentiert von BERTRAND BADIOU, HANS HÖLLER, ANDREA STOLL und BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2008.

<sup>66)</sup> Vgl. IRENE FUSSL, „Im Quell deiner Augen“. Paul Celan und Ingeborg Bachmann – Begegnungen in Gedichten, in: Paul Celan. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen, hrsg. von JOHANN GEORG LUGHOFFER (= Ljurik 9), Wien 2020, S. 164–176.

<sup>67)</sup> Ingeborg Bachmann an Paul Celan, 10.11.–16.12.1951, (zit. Anm. 65), S. 39.

<sup>68)</sup> Paul Celan an Franz Wurm, 11.12.1969, in: Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN in Verbindung mit FRANZ WURM, Frankfurt/M. 2003, S. 231.

<sup>69)</sup> ILANA SHMUELI, „Sag, daß Jerusalem ist“. Über Paul Celan. Oktober 1969–April 1970, mit einem Nachwort von MATTHIAS FALLENSTEIN, 2. Aufl., Aachen 2010, S. 73.

<sup>70)</sup> NELLY SACHS, *Wir sind alle Betroffene*. [Dankrede zur Verleihung des Meersburger Droste-Preises] (1960), in: Nelly Sachs, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von ARIS FIORETOS, Bd. 4, Frankfurt/M. 2010, S. 80f., hier: S. 81.

8 / alles ist weniger, als  
 es ist,  
 alles ist mehr.

Die letzte Strophe dieses Gedichts wurde von Emmanuel Lévinas in seinem Essay ›Vom Sein zum Anderen‹ unmittelbar im Anschluss an die Widmung („Für Paul Ricœur“) zitiert. Wolfgang Müller-Funk führt zur Auffassung der Sprache als Gebärde für den Anderen bei Lévinas aus, dass dadurch die Alterität ins Spiel komme, vorweggenommen in der Voranstellung der Worte Celans. „Die Alterität ist dieses Mehr an Sein, das zunächst als ein Weniger erscheint. Das Sein ist durch das Seiende in Gestalt des Anderen repräsentiert.“<sup>71)</sup>

Intertextuell lässt sich die Strophe in verschiedene Richtungen verfolgen. Artur R. Boelderl hat darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei Celans Worten vermutlich um die Inversion und Weiterschreibung eines Notats von Robert Musil zu ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ aus der Studie zum Prophetenkapitel handelt.<sup>72)</sup> Auch die mögliche Anspielung auf die erste Passage von Bachmanns Büchner-Preis-Rede wurde bereits angesprochen. Denkt man an das Widmungsgedicht für Nelly Sachs ›ZÜRICH, ZUM STORCHEN‹, so fällt auch hier eine gewisse Parallele auf: „Vom Zuviel war die Rede, vom/ Zuwenig. Von Du/ und Aber-Du“ (NKG, S. 130).

Die letzte Strophe dieses Gedichts ist aber auch deshalb so bemerkenswert, weil Celan in seinen Texten sehr behutsam mit den Verbformen des ‚Seins‘ umgeht. Wenn hier auf engem Raum drei Mal „ist“ – zweimal zusätzlich in Kombination mit „alles“ – gesetzt wird (in Strophe fünf in der Form des Werdens mit der Wahrheit verknüpft), dann wird damit Existenzielles in Absolutheit angesprochen. In der Sprache der Tora ist der Einsatz des Verbs ‚sein‘ als Kopula nicht notwendig, da damit nicht das Sein selbst ausgedrückt werden soll. Celan formuliert seine Gedichte – wie in der Forschung gezeigt wurde<sup>73)</sup> – auch über die Sprachstruktur des Hebräischen. Im Gedicht ›ICH KENNE DICH‹ spart Celan im letzten Vers jede Form des ‚Seins‘ aus und rückt es gerade dadurch in den Fokus: „(ICH KENNE DICH, du bist die tief Gebeugte, / ich, der Durchbohrte, bin dir untertan. / Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte? / Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)“ (NKG, S. 184)<sup>74)</sup>

<sup>71)</sup> WOLFGANG MÜLLER-FUNK, Zwischen Lyrik und philosophischer Reflexion. Emmanuel Lévinas liest Paul Celan, in: DERS., Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten. Unter Mitarbeit von MATTHIAS SCHMIDT, München 2013, S. 181–190, hier: S. 186.

<sup>72)</sup> ARTUR R. BOELDERL, „Alles ist mehr, als es ist“ – Prothesen zu einer Begegnung von Musil ‚und‘ Celan „In Aegypten“, in: MARTIN A. HAINZ, Paul Celan – „sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war“. Neue Einsichten und Lektüren, Berlin 2022, S. 153–181, hier: S. 161.

<sup>73)</sup> Vgl. u. a. REICHERT, Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans (zit. Anm. 62).

<sup>74)</sup> Mit dem 9. Jänner 1964 datiert, ist ›ICH KENNE DICH‹ nach dem Erstdruck in ›Atemkristall‹

Durch das „Ich bin“ offenbart sich der, dessen Name Grundlage der Schöpfung ist, denn aus kabbalistischer Sicht ist alles aus den Buchstaben des heiligsten Namens geschaffen – aus dem flammenden zeugenden Wort JHWH – EHJEH (das bewegte Sein, das Seiende im Werden). Das ‚ganz, ganz Wirkliche‘, das präexistente „Wort“, das wahrhaft Seiende, würde korrekterweise als einziges Element im vierten Vers ohne existenzbestätigendes *haya* (sein) stehen – als das wahrhaft Seiende. Gott offenbart sich Moses im Dornbusch als: *Ehjeħ ascher ehjeħ*. Die Übersetzungen von *ehjeħ* gehen auseinander, denn das Hebräische vereint mehrere Möglichkeiten: Ich will sein der ich sein will; Ich werde sein der ich sein werde; Ich bin der ich bin (da für euch). Es ist ein Sein im Werden – in Richtung auf etwas oder jemanden zu.

Durch den besonderen Umgang mit dem ‚Sein‘ in den beiden Gedichten liegt der Bezug auf Gott und die Nähe zum Chassidismus nahe. Am [19.] Dezember 1959 schrieb Nelly Sachs an Paul Celan: „Sie haben mir mit Ihren Gedichten eine Heimat gegeben, von der ich erst glaubte daß der Tod sie mir erobern würde. So halte ich hier aus.“<sup>75)</sup> Und in ihrer Dankrede zum Meersburger Droste-Preis sprach sie von der „Geheimschrift, mit der wir ein unsichtbares Universum lesbar machen für ein göttliches Auge. Alles gilt. Alles ist Ferment, das wirkt.“<sup>76)</sup>

Was in Celans Dichtung immer wieder beeindruckt, ist der lyrische Ausdruck des Schmerzes, der hinter seiner Dichtung zu erkennen ist. Der „Cello-Einsatz“ gleicht einem Gesang, der sich „von hinter dem Schmerz“ erhebt. Dieses ‚Jenseits‘ birgt das Geheimnis der Ausdruckskraft der Dichtung Celans. Das am christlichen Weihnachtsfest geschriebene Klagelied ist geprägt von der Erinnerung an eine dem jüdischen wie christlichen Heilsversprechen entgegenstehende enorme Schmerzerfahrung, die es auslöste. Doch etwas „erglüht“ im Dunkel des „Drüben“ – mehr als das – es kann als „Same[]“ weitergegeben werden. So ist es „weniger“ als das pure Sein – es „ist mehr“ im Weiterleben. Poetologisch gesehen, lässt sich dies bei Celan, wie auch bei Bachmann und Sachs auf die Sprache der Dichtung beziehen, an deren Erneuerung sie nach den „tausend Finsternisse[n] todbringender Rede“<sup>77)</sup> arbeiteten.

---

(1965) in den Band ›Atemwende‹ (1967) eingegangen. Vgl. auch FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“ (zit. Anm. 10), S. 71–78.

<sup>75)</sup> PAUL CELAN / NELLY SACHS, Briefwechsel (zit. Anm. 1), S. 28.

<sup>76)</sup> SACHS, Wir alle sind Betroffene (zit. Anm. 70), S. 80.

<sup>77)</sup> PAUL CELAN, Rede anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen 1958, in: DERS., Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Mit einem Nachwort von BEDA ALLEMANN, 7. Aufl., Frankfurt/M. 1977, S. 127–129, hier: S. 128.



# MOTETTE FÜR EINE STIMMENARCHE

Eine Lektüre von ›Stimmen‹

Von Camilla Miglio (Rom)

The cycle ›Voices‹ is read as the score of an eight-part, polytextual motet. This is a working hypothesis attempting a non-linear reading of the resulting multi-dimensional, simultaneous sound space. Resistance and salvation, organic and inorganic matter, individual and collective-historical mnestic, voices and non-voices are simultaneously sung about and recapitulated 'by name' in a dissonant 'clasp'.

Der Zyklus ›Stimmen‹ wird als Partitur einer achttimmigen, polytextuellen Motette gelesen. Diese Arbeitshypothese versucht eine nicht-lineare Lektüre des dadurch entstehenden mehrdimensionalen, simultanen Klangraums. Widerstand und Rettung, organische und anorganische Materie, individuelle und kollektiv-historische Mnestic, Stimmen und Nicht-Stimme werden alle zugleich „namentlich“ in einer dissonanten Verklammerung besungen und rekapituliert.

## I.

### *Celans Musikalität*

Celans Gedichte, besonders die Gedichtzyklen, weisen eine dynamische Struktur auf, die von dissonanten Stimmen geformt wird und eine Spannung zwischen Rhythmus und Worten in ihren phonischen, morphologischen und semantischen Aspekten trägt. Der Dichter begreift seine eigene, besondere Musikalität als Distanzierung von der Harmonie und als Erkundung von Möglichkeiten des Komponierens (als Modus des Zusammenfügens, Verwebens, Sammelns des Verschiedenen und Geschiedenen). Das ist vermutlich der Grund, weshalb seine Gedichte Komponisten wie Berio, Nono, Porena, Nyman, Erbse, Ruzicka, Rhin, Karkoschka, Birtwhistle und Kancheli fasziniert haben.<sup>1)</sup>

---

Mein herzlicher Dank gilt Eric Celan und Bertrand Badiou, die mir die Einsicht in die Materialien des Celan-Nachlasses im DLA genehmigt haben.

<sup>1)</sup> LUIGI FORTE (Hrsg.), *I silenzi della poesia e le voci della musica*, Torino 2005.

Die vielzitierte, 1958 verfasste Antwort auf eine Umfrage der Pariser Buchhandlung Flinker stellt keine Abkehr von der Musik dar. Celan spricht nicht von der Tilgung von „Musikalität“, sondern von der Verschiebung ihres Ortes innerhalb seiner neuen, „graueren“ Sprache:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich, das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‚grauere‘ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.<sup>2)</sup>

Celan ist sich des historischen und kulturellen Erbes und des symbolischen Kapitals der Musik und der musikalischen Formen bewusst. In seinen Gedichten kann man oft Relikte und Zitate aus den ‚Modi‘ der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit wahrnehmen, die in der christlichen und vor allem in der deutschen Tradition beheimatet waren (und die „unbekümmert“ neben dem Horror erklingen waren); aber Celan destruiert sie, ja stellt sie auf den Kopf: Formen und Konstellationen müssen die Gewalt austragen, ihr radikal ausgesetzt werden. Das Durchdringen der potenziellen Destruktivität eines kritischen Überdenkens und Umgestaltens, das Wiederaufladen der Formen in einem völlig anderen Kontext und einer anderen Funktion, offenbart die Aporien und Widersprüche, die dem Gebrauch eben dieser Formen innewohnen. Celan verzichtet auf die Harmonie, arbeitet aber weiterhin mit musikalischen und metrischen Formen. Er komponiert eine Gegenmusik, die eine kritische Möglichkeit des ‚Singens‘ jenseits der traditionell konzipierten Muster bietet.<sup>3)</sup> Seine Verfahrensweise kommt der Stille sehr nahe, aber ist mit ihr nicht identisch. Die Stille zwischen den Worten, der paradoxerweise ‚stumme Klang‘ in den Pausen und Frakturen der codierten Formen: gerade diese Stockungen machen die schreckliche Erfahrung der Gegenwart, das Geräusch der Zeit und ihre Abgründe vernehmbar.

Celans Kompositionsbegriff<sup>4)</sup> verdient es besonders, in den Fokus der vorliegenden Lektüre gerückt zu werden. In seinen rhythmischen Aggregaten kann man Muster der kontrapunktischen Musik erkennen. Die zentrale Bedeutung

<sup>2)</sup> PAUL CELAN, Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958), in: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT unter Mitwirkung von ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 1986 (= GW), III, S. 167–168, hier: S. 167.

<sup>3)</sup> Vgl. PAUL CELAN, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*, Kritische Ausgabe, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN und BERTRAND BADIOU, Frankfurt/M. 2005 (= *Sigle M*), N. 214, S. 122.

<sup>4)</sup> M (zit. Anm. 3), N. 264.1, S. 148.

dieser Art von Musik gerade im zwanzigsten Jahrhundert und das theoretische Umdenken, das mit ihrer weiteren Wiederaufnahme innerhalb der Debatte über die Neue Musik einhergeht,<sup>5)</sup> ist mit der Möglichkeit und Notwendigkeit verbunden, mit unveröhnten Bildern und Klängen zu komponieren, in denen die Spur der Zerstörung wahrnehmbar bleibt. In der Tat sollen Bilder und Klänge selbst das Zeichen einer solchen Zerstörung sein, jenseits jeder möglichen und unmöglichen Harmonie. In ihnen ertönt eine „Vielstimmigkeit ohne Gemeinde“. <sup>6)</sup>

Dies gilt für jene Kompositionsorten, die Dichtung und Musik bereits deutlich miteinander verbinden.<sup>7)</sup> Jedenfalls geht die subtile rhythmische Struktur der Musik in Metrik und Prosodie über, in der die Pausen und Zäsuren, „semantische Relevanz“<sup>8)</sup> gewinnen. In einer typisch Celan'schen Kontrapunktik unterzieht der Dichter Adornos Aussage über die Lyrik „nach Auschwitz“<sup>9)</sup> in seiner Rezeption der Neuen Musik einer kritischen Revision. Die Überlegungen, die Celan 1958 dem Fragebogen der Buchhandlung Flinker anvertraute, umreißen m. E. ein Projekt, das sich durch sein Gesamtwerk zieht, in ständiger kritischer Auseinandersetzung mit Adornos Philosophie der Neuen Musik, aber auch in einem sehr idiosynkratischen Vergleich mit der romantischen

5) THEODOR W. ADORNO, Musikalische Schriften I–III. Klangfiguren, Quasi una fantasia, Musikalische Schriften, hrsg. von ROLF TIEDEMANN et al., Frankfurt/M. 1978 (= Gesammelte Schriften 16).

6) THEODOR W. ADORNO, Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik, ebenda, S. 143–169, hier: S. 149.

7) *Aubade* und *Abendlied, Lied* (in der religiösen Form des Kirchen- oder Sakralliedes wie in der säkularen Form des sogenannten Volks- und Kunstlieds), Kinderlied, *Chanson, Air, Doina, Leçons de ténèbres*, Psalm – die als Titel oder Themen in Celans *Oeuvre* zu finden sind. Celan stimmt auch Gattungen neu an, die nicht unbedingt eine Verbindung zwischen Wort und Musik vorsehen, wie *Fuge, Engführung* oder *Ricercar* (darüber CAMILLA MIGLIO, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Macerata 2022. Dieser Beitrag ist eine überarb. Fassung eines Kap. aus dem Buch). Michael Auer hat schon gezeigt, welche Rolle die „spezifische Klanglichkeit und Rhythmik“ von Celans „Niemandrosenliedern“ bei der „Auseinandersetzung mit den literarischen, religiösen, philosophischen und politischen Traditionen West- und Osteuropas“ spielen (MICHAEL AUER, *Allophonie. Musikalität in den Niemandrosen-Liedern*, in: *Celan Perspektiven 2019*, hrsg. von BERND AUEROCHS, FRIEDRIKE FELICITAS GÜNTHER und MARKUS MAY, Heidelberg 2009, S. 85–96, hier: S. 86).

8) So Celan über Mandel'stam: „Es ist dieses Spannungsverhältnis der Zeiten [...], das dem Mandelstamm'schen Gedicht jenes schmerzlich-stumme Vibrato verleiht [...] (Dieses Vibrato ist überall: in den Intervallen zwischen den Worten und den Strophen, in den ‚Höfen‘, in denen die Reime und die Assonanzen stehen, in der Interpunktion. All das hat semantische Relevanz)“; vgl. PAUL CELAN, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe, hrsg. von JÜRGEN WERTHEIMER, BERNHARD BÖSCHENSTEIN und HEINO SCHMULL, Frankfurt/M. 1999, S. 215–221, hier: S. 216.

9) Vgl. M (zit. Anm. 3), N. 214, S. 122. Siehe JOACHIM SENG, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*, Heidelberg 1998, S. 257–269, hier: S. 265: „Daß Adorno der Neuen Musik die Möglichkeit einräumte, nach Auschwitz wieder stimmhaft zu werden, gerade dies aber der Lyrik verweigerte, konnte der aufmerksame Dichter weder übersehen noch akzeptieren.“

Tradition und in dialogischer Wechselwirkung mit dem religiösen Repertoire des jüdischen und christlichen Erbes. Entscheidend ist dabei die Verflechtung von Poesie und Musik, wo Form zur Funktion wird.

Die musikalischen Gattungen und Formen, die sich oft bereits in Gedichttiteln offenbaren oder sich in das Bindegewebe der Zeilen einnisten, spielen daher eine wichtige metadiskursive Rolle und fungieren als kritisches Prinzip, als Organisatoren und Schöpfer von Bedeutungssträngen. Es ist nicht nur eine Frage der Form. Es ist eine radikale Infragestellung der Traditionen des Musikalischen, die in Celans kulturellem, historischem, religiösem und persönlichem Gedächtnis am Werk ist.

## II.

### *Motette: eine Arbeitshypothese*

Im vorliegenden Beitrag möchte ich eine spezielle Lesart des Zyklus ›Stimmen‹<sup>10)</sup> vorschlagen: Anhand von einigen *Exempla* soll er als Partitur einer achtstimmigen, polytextuellen Motette zu lesen sein. Zwar liegen keine direkten Aussagen oder Zeugnisse Celans vor, an denen sich die hier suggerierte Arbeitshypothese festmachen ließe, Celans Vertrautheit mit musikalischen Fragen und vor allem seine ständige Auseinandersetzung mit Materialien und Strukturen aus der musikalischen wie auch poetischen Tradition, die er seiner kontrapunktischen Lektüre unterzieht, stellen jedoch den Hintergrund dar, vor dem ich mich auf mein Spurenlesen begeben.

Auf den Entstehungskontext des Zyklus bin ich schon an anderer Stelle ausführlich eingegangen.<sup>11)</sup> Erste Versuche sind auf das Jahr 1956 zu datieren, nach den ersten öffentlichen Diffamierungen von Claire Goll („wortloses Jahr“);<sup>12)</sup> oder nach öffentlichen Auftritten, bei denen der Dichter den unterschwelligem Antisemitismus der Nachkriegsgesellschaft zu spüren bekam. Im Folgenden werde ich lediglich auf einige Elemente verweisen, die sich für die in diesem Beitrag aufgestellte Arbeitshypothese als besonders relevant erweisen. Auf die Sonderrolle des ›Stimmen‹-Zyklus hat Celan mehrfach hingewiesen – z. B. in

<sup>10)</sup> In: PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. und komm. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018, S. 95–96; CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung (= DG), S. 1–9.

<sup>11)</sup> Vgl. MIGLIO, *Ricerca per verba* (zit. Anm. 7); siehe hauptsächlich CHRISTINE IVANOVIĆ, Stimmen, in: Kommentar zu Paul Celans Sprachgitter, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN, bearb. von JENS FINK, MARKUS MAY, SUSANNA BROGI, Heidelberg 2005, S. 73–108; WIEDEMANN, Kommentar in DG, S. 735–741.

<sup>12)</sup> Brief an Hermann Lenz, 24. Juni 1956. Vgl. dazu WIEDEMANN, Kommentar in DG, S. 737. Der Brief wird in PCB, S. 208–210 vollständig zitiert. Siehe ferner den Brief an Paul Schallück vom 10. Juli 1956 (zit. in DG, S. 737).

seinem Briefwechsel mit dem Ehepaar Hanne und Hermann Lenz oder mit Klaus Demus, in Widmungen und in der Gedichtauswahl für Lesungen und Anthologien,<sup>13)</sup> ferner in späteren sowohl veröffentlichten (›Der Meridian‹<sup>14)</sup> als auch unveröffentlichten Texten (*Ricercar* [*ES GEHT*],<sup>15)</sup> *Femiges*,<sup>16)</sup> *Streu Ocker*<sup>17)</sup>).

Aus dem spätlateinischen *motetus*, Relatinisierung des französischen *mot* waren Motetten oft *a cappella*, polytextuell und mehrsprachig, meist kontrapunktisch gebaute „gesungene Worte“. Die Tradition geht auf das Mittelalter zurück und wurde zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert kanonisch, insbesondere durch Josquin Desprez, den Schöpfer der *Ars nova*-Motetten, und später mit Couperin, Palestrina oder Bach (vgl. etwa die achttimmige Motette ›Singet dem Herrn‹, 1726–1927) und Mozart (›Exultate jubilate‹, 1773, wörtlich zitiert von Celan in ›Anabasis‹, 1963).<sup>18)</sup> Wichtig ist im Hinblick auf Celans musikalische Poetik die Wiederaufnahme dieser Form im 20. Jahrhundert sowohl in der Musik Schönbergs (›Friede auf Erden‹ nach Conrad Ferdinand Meyer, zunächst *a cappella* angelegt, 1907–1911; ›De Profundis nach Psalm 130‹, 1950), als auch in der europäischen poetischen Tradition, etwa bei Eugenio Montale, der 1940 einen Gedichtzyklus im zweiten Teil seiner Sammlung ›Le Occasioni‹ als ›Mottetti‹ betitelte und gestaltete.<sup>19)</sup>

Zwischen 1955 und 1957<sup>20)</sup> – parallel zur Redaktion von ›Stimmen‹ – verfasste Celan ein Prosafragment, in dem es um einen „archenzimmernden Traum“ geht:

Die Toten: hast du denn keine Träume, die dich heimsuchen, bei Nacht und bei Tag, Träume, die dir eine Arche zimmern, in der du die Flut überstehst, die herauf brandet aus den Abgründen des Geschehens, röter und röter, durchschwommen von Leibern und Schatten von Leibern, durchschwommen von Rumpf und Kopf und Geschlecht, von Schatten von Rumpf, Kopf und Geschlecht, von Verwandt und Unverwandt, von Mensch, Halbmensch und Unmensch, von Gehenkt, Geköpft und Geschändet, durchwandert von den Schemen von Vergast, Verascht und In-den-Wind-gestreut, Träume, die dir diese Arche zimmern, und du hockst nun darin, ein Überstehender, geborgen, ein Aug nach außen, ein Aug nach innen gekehrt, und das nach außen Gekehrte versagt dir den Dienst, es fällt zu, und dem andern verdeutlicht sich nun das Geschaute, Blicke werden getauscht, du bist nicht mehr allein, mit dir geborgen sind die Entschwundenen, die Toten, *deine* Toten?

Du hast dieses Gedächtnis, das dir die Toten aufbewahrt, du hast den archenzimmernden Traum.<sup>21)</sup>

<sup>13)</sup> Vgl. ausführlich in WIEDEMANN, Kommentar in DG (zit. Anm. 10), S. 738.

<sup>14)</sup> GW III (zit. Anm. 2), S. 201.

<sup>15)</sup> DG (zit. Anm. 10), S. 426.

<sup>16)</sup> Ebenda, S. 545.

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 306.

<sup>18)</sup> FABRIZIO DELLA SETA, Mottetto, in: Enciclopedia della Musica, S. 248–259, hier: S. 252.

<sup>19)</sup> EUGENIO MONTALE, Mottetti, a cura di DANTE ISELLA, Milano 1988.

<sup>20)</sup> M (zit. Anm. 3), Kommentar, S. 470.

<sup>21)</sup> M (zit. Anm. 3), N. 132.I, S. 77.

Beängstigende Träume „zimmern“ eine „Arche“. Die Arche sammelt die Stimmen der Untergetauchten und rettet sie vor den Abgründen, von dem, was geschah,<sup>22)</sup> rettet sie vor dem *gurgite vasto* in dem Körper, Trümmer, Asche, menschliche und nicht-menschliche Splitter und Schuppen, Erinnerungen und Phantome unheilvoll um den Überlebenden wirbeln. Dieser Stimmen- und Klangraum wird im Zyklus ›Stimmen‹ in gesungener Form auf die Probe gestellt. Wer allein in der Arche kauert, bleibt problematisch geschützt in einem Ort der schrecklichen Rettung und schaut mit schielendem und divergierendem Blick nach außen und nach innen. In diesem Raum stößt der Überlebende auf die Stimmen der Toten, auch seiner eigenen Toten, und rettet sie als Geräusche, als Stimmspuren.

›Stimmen‹ kann auch als Geste gelesen werden, als Reaktion auf die Bedrohung, der eigenen Stimme und Hand durch Verleumdung beraubt zu werden. Der traumatische Anlass der ersten Angriffe der Goll-Witwe, die gerade Anfang der Fünfziger Jahre einsetzen, löst bei Celan eine poetologische Reaktion von großer Tragweite aus: er überdenkt die Bedingungen der poetischen Autorschaft, die durch die Plagiats-Affäre so virulent in Frage gestellt wurde.

Wer spricht, wessen Stimme wird „eingeritzt“ auf die weiße Papierseite? Die „Gestalten“ des Sprechenden<sup>23)</sup> und des Schreibenden verdichten sich zu Figuren des Lesens, des Hörens und des Ritzens, Eingravierens, und die musikalische Komposition spielt dabei eine wichtige Rolle: Eine inter- und subtextuelle Aggregation bringt weit entfernte Elemente in Resonanz. Der po(i)etische Klangraum wölbt sich, eine ganze „Welt“ soll sich in Form einer Glocke, einer Muschel, eines Schiffs, einer Arche, einer Herzkammer und eines Herzbeutels mit seiner entzündeten Schleimhaut wölben; oder auch: als Mund oder Kehle, die zu singen versuchen und stattdessen ersticken; aber auch als Lunge, die ein- und ausatmet, als Auge, das weinen kann. Es sind alles Formen und Strukturen, die schützen, ohne sich jemals wirklich ganz zu schließen: es sind Bögen, keine Kreise. Sie haben eine offene Seite, die der Zerstörung ausgesetzt ist, aber auch durchlässig bleibt für den Austausch zwischen Räumen (innen und außen) und zwischen den Zeiten (Vergangenheit und Zukunft).

Wer schreibt? In ›Stimmen‹ ist neben der Wölbung eine andere Bewegung immer vorhanden: Einritzen, Verwunden, Gravieren, ganz konkret in die Materie der *Physis* (Wasser, Grus, Herz, Pflanzliches). Diese Bewegungen sind in der Lage, durch die Komposition der Stimmen rhythmisch-akustische Ereignisse zu verursachen, und verschiedene Elemente der tierischen, pflanzlichen und

<sup>22)</sup> GW III (zit. Anm. 2), S. 186.

<sup>23)</sup> Zitiert nach VICTOR TERRAS-KARL S. WEIMAR, Mandelstamm and Celan: a Postscript, in: Germano-Slavica 2 (1978), S. 353–370, hier: S. 362.

mineralischen Natur mit Erinnerungen, Klängen und Geräuschen der Erde in Zusammenhang zu bringen. Die Elemente werden zum Mit-singen gebracht. Es entsteht eine Musik der verwundeten, zersplitterten Materie – organisch und anorganisch, die durch die menschliche Stimme gebrochen und beschädigt, disharmonisch besungen oder besprochen wird, ja wie eine Stimmenarche ‚gezimmert‘ wird.

Organische und anorganische Materie kommen vor, eng miteinander in Schrift, Bild und Klang verbunden: Vegetation, die in ihrer botanischen Morphologie benannt wird; lebende oder nicht-lebende Tiere, die in fossilen Überresten wie Bakterien, Muscheln, Schimmelpilzen gefangen sind; Elemente der menschlichen Physiologie und Anatomie, die auf Schmerz reagieren (Mund, der sich öffnet und erstickte Stimmen produziert, verwundetes und gestreiftes Auge, das reißt, entzündetes Herz, das Herzbeutel-schleim absondert, stechende und vernarbte Hände); lithische Materie: Steine, Kies, Schlamm, die mit dieser Physiologie interagieren. Artefakte und Gegenstände aus der Welt des Tischlerhandwerks: Arche, Rettungsboot, aber auch Gerüst, in Kontakt mit den Elementen (Luft, Wasser: zu viel oder zu wenig), bringen Rettung oder Tod. Das Feuer in der Lampe beleuchtet eine Hand, die selbst von den Brennesseln einer holprigen Straße verwundet wurde.

Die Elemente und die Materie werden nicht in einer klar umrissenen, isolierten Weise evoziert, sondern immer in ihrer Berührung, in ihrem Füreinander-Sein, in ihrem Neben-, Durch- und Ineinander, wie in einem dissonanten Stimmenchor. Widerstand und Rettung liegen darin, sich nicht völlig zu verschließen, die Elemente und die organische und anorganische Materie, die individuelle und die kollektiv-historische Mnestik, werden alle zugleich „namentlich“ besungen und rekapituliert. Sie „stehen“ in einem dissonanten Griff zusammen. Schließlich moduliert eine einzelne Stimme in einer „donnernden“ Stille zwei Klammern (Navigationsklammern und textuelle Klammern), zwei Halbbögen.

Im folgenden Schema habe ich versucht, ›Stimmen‹ in einen mehrdimensionalen, simultanen Klangraum zu transponieren, so dass Celans Komposition horizontal und vertikal als Partitur gelesen werden kann. Jede der acht Stimmen ist anders hoch und laut – vom hohen „i“-„ü“-Ton des Auftakts der ersten Stimme („Stimmen, ins Grün“) bis zum niedrigen „a“-Ton der achten („Keine“), aber Elemente der Wiederholung und Variation verweben die Stimmen miteinander.<sup>24)</sup> Die Komposition der Stimmen findet auf mehrfacher Ebene statt: rhythmisch, klanglich, semantisch, morphologisch. Jeder Vers entspricht einem musikalischen Takt; die Leerzeilen zwischen den Strophen bzw. Zeilen

<sup>24)</sup> Vgl. IVANOVIĆ, Stimmen (zit. Anm. 11), hier: S. 75.

entsprechen den Pausen; einige Pausen sind länger, wie bei der Passage vom ersten zum zweiten Teil der ersten Stimme, wo eine doppelte Leerzeile eine Atempause und -wende markiert. Aus dieser Partitur ergeben sich zwei Dimensionen des Gedichts, eine vertikale und eine horizontale, auf die ich im weiteren Verlauf meiner Ausführungen eingehen werde.

### III. Der „archenzimmernde Traum“

	1. Takt	2. Takt	3. Takt	4. Takt	5. Takt	6. Takt	7. Takt	8. Takt	9. Takt	10. Takt	11. Takt
<i>I. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , ins Grün	der Wasserfläche geritzt	Wenn der Eisvogel taucht,	sirrt die Sekunde:			Was zu dir stand	an jedem der Ufer,	hier es tritt	gemäht in ein anderes Bild	☺ *
<i>II. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , vom Nessel- weg her		Komm auf den Händen zu uns.	Wer mit der Lam- pe allein ist,	hat nur die Hand draus zu lesen.	*					
<i>III. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , nacht- durch- wachsen, Stränge	an die du die Glocke hängst.		Wölbe dich, Welt:	Wenn die Toten- muschel heran- schwimmt,	will es hier läuten	*				
<i>IV. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> , vor denen dein Herz	ins Herz Deiner Mutter zurück- weicht.	Stimmen vom Gal- genbaum her,	wo Spät- holz und Frühholz die Ringe	tauchen und tau- schen.	*					
<i>V. Stimme</i>	// <i>Stim- men</i> , kehlig im Grus,	darin auch Un- endliches schau- felt,	(herz-)	schlei- miges Rinnsaal		Setz hier die Boote aus, Kind,	die ich be- mannte:		Wenn mitt- schiffs die Bö sich ins Recht setzt,	treten die Klam- mern zusam- men.*	*
<i>VI. Stimme</i>	<i>Jakobs- stimme</i> :		Die Tränen.	Die Tränen im Bruder- aug	Eine blieb hängen, wuchs.	wir wohnen darin	Atme, daß	sie sich löse.	*		
<i>VII. Stimme</i>	<i>Stimmen</i> im Innern der Arche:		Es sind	nur die Münder	gebor- gen. Ihr	Sinken- den, hört	auch uns.	*			
<i>VIII. Stimme</i>	<i>Keine</i>	<i>Stimme</i> – ein	Spät- geräusch- stunden- fremd, deinen	Gedanken geschenkt hier, endlich	herbei- gewacht: ein	Frucht- blatt, au- gengroß, tief	geritzt; es	harzt, will nicht	vernar- ben.		

1. ›*Stimmen*‹. *Vertikale Lektüre*

Es soll nun anhand einiger exemplarischer Beispiele gezeigt werden, wie die „vertikale“ Komposition auf rhythmisch-klanglicher und semantischer Ebene beschrieben werden kann. Im Einsatz handelt es sich jeweils um eine Stimme, die singend das Wort *Stimme(n)* aussagt bzw. singt. Das Wort wird bei jedem Einsatz (von der ersten bis zur siebten Stimme) wiederholt, aber jedes Mal ist die Entwicklung des musikalischen Satzes anders, was Sinn, Geschwindigkeit und Artikulation des Gesangs betrifft.

Der allererste Takt in der ersten Stimme intoniert einen möglichen *Unisono*-Akkord: das Ansatz-Wort *Stimmen* wird kollektiv gesungen, aber schon mit zwei Dissonanzen: die singuläre „Jakobsstimme“ und die letzte Nichtstimme („Keine“). Es soll zunächst am Beispiel des Auftakts das rhythmisch-metrische Kompositionsverfahren beleuchtet werden. Nach einer Zäsur zeigt die Entwicklung des Verses eine Richtung nach vorn, ein „wohin“. Der metrische Schritt spiegelt sich in der Mittelachse: Trochäus / Zäsur / Jambus.

\**Stimmen*, ins Grün

\* — ◡ | ◡ —

Der Anfangstakt der zweiten Stimme beschleunigt den Duktus und gibt die Herkunft, die Richtung der Stimme an. Der Takt ist hier regelmäßig und bewegt, mit zwei Daktylen und einem hypermetrischen Schluss:

\**Stimmen* vom Nesselweg her:

\* — ◡◡ | — ◡◡ —

Der Einsatz der dritten Stimme, mit zwei Pausen, deutet auf ein Wachstum („durch“ die Nacht hindurch) und auf das Vorhandensein von „Strängen“ hin und weist gleichmäßige metrische Einheiten (Trochäen) auf:

\**Stimmen*, nachtdurchwachsen, Stränge,

\* — ◡ | — ◡ — ◡ | — ◡

Der Rhythmus der vierten Stimme ist asymmetrisch zweiteilig, so dass auf den Trochäus (— ◡) nach der Pause die Sequenz Jambus + Anapäst (◡ — ◡ ◡ —) folgt. Das beschleunigte anapästische Tempo signalisiert die Bewegung der emotionalen Interlokution und ihre räumliche Situierung, ausgedrückt durch das Adverb „vor“.

\**Stimmen*, vor denen dein Herz

\* — ◡ | ◡ — ◡◡ —

Der Anfang der fünften Stimme, die – wie die dritte – durch zwei Zäsuren dreigeteilt ist und nach einer längeren Pause vorkommt (//), erinnert auf verschiedene Weise an den Einsatz der ersten Stimme, besingt aber die gutturale („kehlig“) Natur einer erstickenden Stimme, die von Trümmern und Schutt durchdrungen ist. Celan hat bei einigen seiner öffentlichen Lesungen diese Sequenz weggelas-

sen, „weil das bloße Anhören sie unverständlich machen würde“.<sup>25)</sup> Hier kann man die Zäsurverdoppelung des Trochäus und die Spiegelumkehr im letzten jambischen Vers, also eine *fioritura* des ersten Takts Trochäus/Jambus beobachten.

\*//  
\**Stimmen*, kehlig, im Grus,  
\* — ◡ | — ◡ | ◡ —

In der sechsten Stimme fällt eine wichtige Variation auf. Es handelt sich vielleicht um den Schlüssel zum Rätsel dieser polytextuellen polyphonen Kombination. Eine einzelne, singuläre „Jakobsstimme“ wird in einem regelmäßigen Takt durch zwei Trochäen ausgedrückt. Die Stimme Jakobs wird im publizierten Text als singulär angegeben, aber sie enthält und deckt eine andere: die erstickte Stimme des Bruders Esau.

\**Jakobsstimme*:  
\* — ◡ — ◡

Der siebte Auftakt beginnt wieder mit den „Stimmen“ im Plural, ohne Zäsuren, und nimmt metrisch den doppelten Hypermeter-Daktylus aus dem Einsatz der zweiten Stimme wieder auf. Die siebte Stimme verortet „die Stimmen“ in einem beherbergenden, geborgenen Raum: in der Arche.

\**Stimmen* im Innern der Arche:  
\* — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡

Der letzte Auftakt markiert die Abwesenheit jeglicher Stimme, aber trägt deren metrische Spur im Trochäus (Stimme — ◡):

\*Keine  
\* — ◡

Der dissonante Takteinstieg der acht Stimmen kann schematisch folgendermaßen dargestellt werden:

	<b>1. Takt</b>
<b>I. Stimme</b>	<i>Stimmen</i> , ins Grün
<b>II. Stimme</b>	<i>Stimmen</i> vom Nesselweg her:
<b>III. Stimme</b>	<i>Stimmen</i> , nachtdurchwachsen, Stränge,
<b>IV. Stimme</b>	<i>Stimmen</i> , vor denen dein Herz
<b>V. Stimme</b>	// <i>Stimmen</i> , kehlig, im Grus
<b>VI. Stimme</b>	<i>Jakobsstimme</i> :
<b>VII. Stimme</b>	<i>Stimmen</i> im Innern der Arche:
<b>VIII. Stimme</b>	<i>Keine</i>

<sup>25)</sup> Vgl. MARLIES JANZ, Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, Frankfurt/M. 1976, S. 65.

Im Lichte des bisher Gezeigten möchte ich nun die ‚Partitur‘ der folgenden Takte vertikal durchgehen, um die Klänge und Stimmen einer metamorphen Arche der Elemente auch auf bildlicher Ebene, in den Intervallen zwischen Singen und Schweigen, aufzuspüren. Es geht dabei um die vertikale Textur des Zyklus, die nicht der linearen Logik des gesprochenen Diskurses, sondern dem simultanen Klangraum der mit-gesungenen Partien folgt.

Der zweite Takt zeigt auch eine Bewegung der Gegenseitigkeit zwischen den Elementen an:

	<b>2. Takt</b>
<b>I. Stimme</b>	der Wasserfläche geritzt.
<b>II. Stimme</b>	
<b>III. Stimme</b>	an die du die Glocke hängst.
<b>IV. Stimme</b>	ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
<b>V. Stimme</b>	darin auch Unendliches schaufelt,
<b>VI. Stimme</b>	
<b>VII. Stimme</b>	
<b>VIII. Stimme</b>	<i>Stimme</i> – ein

Die Gesten und Elemente werden in einer dissonanten Weise zusammen gesungen: das Ritzen auf der dichten grünen Wasseroberfläche (I.), gefolgt von der Leere einer Stille (II.); die Stille setzt sich im Bild der an Schnüren „hängenden“ Glocke fort (III.); und wiederum kommt Bewegung hinzu: der Rückzug ins Herz der Mutter (IV.); das Eingraben des Unendlichen in den kiesigen Schlamm (V.); und wiederum ein schweres Schweigen nach Jakobs Stimme (VI.) – Esaus Schweigen, das in der gedruckten Fassung gestrichen wurde, aber in früheren Entwürfen vorhanden war.<sup>26)</sup> Aus dem weißen Rauschen der unterdrückten Stimmen taucht die plurale Anwesenheit der siebten Stimme auf: als weißer Echo-Raum für die Stimmen der Arche (VII.).<sup>27)</sup>

<sup>26)</sup> Siehe unten.

<sup>27)</sup> Es ist möglich, dass Celan das akustische Phänomen der Kombination von Obertönen kannte, bei dem in einem Chor die Stimmen, wenn sie perfekt aufeinander abgestimmt sind, miteinander verschmelzen und eine Art Klangverdichtung in der höchsten Lage erzeugen, die den Eindruck erweckt, dass es eine weitere Stimme gibt, die sich von den anderen unterscheidet.

Der dritte Takt singt von Bewegungen und Pausen der Stille:

	<b>3. Takt</b>
<i>I. Stimme</i>	Wenn der Eisvogel taucht,
<i>II. Stimme</i>	Komm auf den Händen zu uns.
<i>III. Stimme</i>	
<i>IV. Stimme</i>	Stimmen vom Galgenbaum her,
<i>V. Stimme</i>	(herz-)
<i>VI. Stimme</i>	Die Tränen.
<i>VII. Stimme</i>	Es sind
<i>VIII. Stimme</i>	Spätgeräusch, stundenfremd, deinen

Die Stimmen sind mehrfach hörbar: im schnellen Niederschlag des Vogels, der die Oberfläche schneidet und untertaucht (I.); im umgekehrten Gang auf den Händen (II.); in der Stille (III.); in der Bewegung vom Galgen (IV.); im umklammerten Beben des Herzens (V.); im Anschwellen der Tränen (VI.); in einer plötzlichen Präsenz (VII.); im Hohlraum der Münder (VII.); im phantasmatischen Geräusch, außerhalb der Zeit, wie in einem weißen Rauschen (VIII.).

Der vierte Takt umfasst sieben Stimmen:

	<b>4. Takt</b>
<i>I. Stimme</i>	sirrt die Sekunde:
<i>II. Stimme</i>	Wer mir der Lampe allein ist,
<i>III. Stimme</i>	Wölbe dich, Welt:
<i>IV. Stimme</i>	wo Spätholz und Frühholz die Ringe
<i>V. Stimme</i>	schleimiges Rinnsal.
<i>VI. Stimme</i>	Die Tränen im Bruderaug.
<i>VII. Stimme</i>	nur die Münder
<i>VIII. Stimme</i>	<i>Gedanken geschenkt, hier, endlich</i>

Sie singen punktuelle Aktionen, mit Effekten von Einsamkeit und Isolation, bis zu einer progressiven Bewegung und Auflösung, ja Erleichterung: die zweite, minimale Zeiteinheit, die zischt (I.); die Lampe, der einzige helle Bezugspunkt für den Einsamen (II.); die Aufforderung an die Welt, sich in sich selbst zu wölben (III.), die Rückkehr der Kreise von Winter- und Sommerholz zueinander (IV.); der zähflüssige Fluss, ausgehend von der Entzündung um das Herz (V.);

die Tränen, die aus dem Auge des Bruders fließen (VI.); der Hohlraum der Mäuler (VII.); die Erleichterung eines Geschenks „in den Gedanken“ (VIII.).

Im fünften Takt, nach dem schneidenden Sirren der „Sekunde“, verstummt die erste Stimme in langen Intervallen.

	<b>5. Takt</b>
<b>I. Stimme</b>	
<b>II. Stimme</b>	hat nur die Hand, draus zu lesen.
<b>III. Stimme</b>	Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
<b>IV. Stimme</b>	tauschen und tauschen.
<b>V. Stimme</b>	
<b>VI. Stimme</b>	Eine blieb hängen, wuchs.
<b>VII. Stimme</b>	geborgen. Ihr
<b>VIII. Stimme</b>	herbeigewacht: ein

Es werden Orte der Ansammlung evoziert: der Hohlraum des Schweigens (I.); die Hand (II.); die Muschel (III.); und dann Modi der Auflösung: der Austausch der in den Stämmen markierten Ringe der Zeit (IV.); wieder, aber anders, das Schweigen (V.); das Wachsen der Träne (VI.), das Gefühl der Akzeptanz und Geborgenheit (VII.); das Aufwachen in Richtung derer, die leben und singen (VIII.).

Der sechste Takt ist spärlicher.

	<b>6. Takt</b>
<b>I. Stimme</b>	
<b>II. Stimme</b>	*
<b>III. Stimme</b>	will es hier läuten.
<b>IV. Stimme</b>	*
<b>V. Stimme</b>	Setz hier die Boote aus, Kind,
<b>VI. Stimme</b>	Wir wohnen darin.
<b>VII. Stimme</b>	Sinkenden, hört
<b>VIII. Stimme</b>	Fruchtblatt, augengroß, tief

Im sechsten Takt schweigt die erste Stimme; auch die zweite ist stumm, aber das Sternchen markiert ein Andauern des Handlesens, wovon im fünften Takt gesungen wurde. Die dritte Stimme drückt eine klangliche Intentionalität aus: „will es hier läuten“, durch Stummheit und Nacht hindurch;

und tatsächlich verlängert das Sternchen in der sonst schweigenden vierten Stimme das Echo des fünften Takts (wo das Tauschen und Tauschen der Ringe besungen wurde). Die fünfte Stimme singt das „Setzen“, in diesem Fall die Rettungsboote aussetzen; sie richtet sich an ein junges Du, eng verbunden mit der nächsten Zeile, in der das Ich erscheint, unterstützend beim Ausrüsten der Rettungsboote: Es entsteht ein Raum der Kompensation für das „herzschleimige“ Rinnsal, besungen im vierten Takt. Die sechste Stimme besingt das Wohnen, das Verweilen im Riss, im neuen *hic et nunc* eines Wir; ein Wir, das in der siebten Stimme die Vereinigung der Untergetauchten und der Geretteten durch das Hören der Stimmen besingt; in der achten und letzten Nicht-Stimme, die das Geräusch von Gravuren auf organischen Oberflächen ausdrückt, wird ein Ort der pflanzlichen Sammlung und Reproduktion besungen: prall und verwundet, morphologisch ist er mit einem Augenkörper verbunden.

Der siebte Takt ist ebenfalls karg und eng verbunden mit dem achten.

	7. Takt	8. Takt
<b>I. Stimme</b>	Was zu dir stand	an jedem der Ufer,
<b>II. Stimme</b>		
<b>III. Stimme</b>	*	
<b>IV. Stimme</b>		
<b>V. Stimme</b>	die ich bemannte:	
<b>VI. Stimme</b>	Atme, daß	sie sich löse.
<b>VII. Stimme</b>	auch uns.	*
<b>VIII. Stimme</b>	geritzt; es	harzt, will nicht

Die zweite, dritte und vierte Stimme sind im siebten und teilweise im achten Takt stumm. Die dritte öffnet, mit dem Sternchen, einen Resonanzraum für das im sechsten Takt besungene „Läuten-Wollen“; die siebte verlängert das Echo der ebenfalls im sechsten Takt verhallenden Reziprozität zwischen „wir“ Geretteten und „uns“, Sinkenden („auch uns“ VII.). In den anderen Stimmen dieses Taktes schwingen starke Wörter der Resilienz und des Widerstands mit: „stehen“ auf beiden Seiten, „Bemannen“ (V.), in einer Beziehung der gegenseitigen Unterstützung (I.); das Atmen, das Lösen (VI.), sind ebenfalls verbunden mit der nächsten Stimme: die Auflösung des Schmerzes in einer Choralität: „auch uns“ (VII.); nach einer Pause der Resonanz (\*). Das Eingravieren („geritzt“, VII.) auf dem Fruchtblatt markiert die Öffnung, aus der das

„Harz“ anschwellen wird; ein weiteres Zeichen von Widerstandsfähigkeit und Widerstand („will nicht“, VIII.).

Im neunten Takt erklingen nur drei von acht Stimmen: die erste, die fünfte und die achte. Das Sternchen in der VI. Stimme prolongiert die Loslösung der Träne. Aber die singenden Stimmen äußern beide eine Negation und besingen phantasmatische Handlungen. Das, was in den neunten Takt der ersten Stimme „tritt“, wird im nächsten, zehnten Takt „gemäht“, zugrunde gemacht; in der fünften Stimme kehrt dieselbe heftige Bewegung wieder, allerdings in einem anderen Element: dem Wind, der kräftig zur Seite bläst (und das Boot zum Kentern zu bringen droht); die heilende Wirkung des „Vernarbens“ wurde bereits im achten Takt der achten Stimme negiert („harzt, will nicht“).

	<b>9. Takt</b>
<b>I. Stimme</b>	es tritt
<b>II. Stimme</b>	
<b>III. Stimme</b>	
<b>IV. Stimme</b>	
<b>V. Stimme</b>	Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
<b>VI. Stimme</b>	*
<b>VII. Stimme</b>	
<b>VIII. Stimme</b>	vernarben.

Im spärlichen zehnten Takt, beim Schweigen der anderen, entfaltet nur die erste Stimme bildhaft die Negativität des „Mähens“ (mit einem Verb, das aus dem landwirtschaftlichen Lexikon und zugleich aus der Ikonographie des Todes stammt), gegen alles, was „steht“, widersteht und am Leben bleiben will. Im nautischen Kontext der fünften Stimme wäre Widerstand so zu verstehen: wenn der Wind stark ist, wird das Segel bis zum Maximum gestreckt, die Schoten werden gezogen und in Klammern festgezogen.

Stellen wir uns zwei Klappen vor, die sich zusammenziehen; zwei Extremitäten desselben Seils, die die Kehle zuschnüren; zwei Klammern des Droselkörpers, die das Laken blockieren; die Wände der Herzbeutelmembran, aus denen Schleim austritt; den singenden Rest des Mundes, das, was vom Körper übriggeblieben ist; Kreise der Zeit im Holz; Klappen des Fruchtblatts, aus denen Harz tropft. Man kann in diesem Kontext auf das Bild

verweisen, das Marlies Janz für den gesamten Band von ›Sprachgitter‹ entwirft: Die beiden Klammern umschließen ihn, ohne ihn ganz zu schließen:<sup>28)</sup>

( ).

	<b>10. Takt</b>
<b>I. Stimme</b>	* gemäht in ein anderes Bild
<b>II. Stimme</b>	
<b>III. Stimme</b>	
<b>IV. Stimme</b>	
<b>V. Stimme</b>	treten die Klammern zusammen.
<b>VI. Stimme</b>	
<b>VII. Stimme</b>	
<b>VIII. Stimme</b>	

Es gibt tatsächlich einen letzten, elften Resonanzraum, der durch zwei Sternchen die ‚sirrende‘ erste und die ‚stumme‘ fünfte Stimme zusammen noch ausklingen, verhallen lässt. Um dies wahrzunehmen, muss man aber den Text vor Augen haben. Man kann annehmen, dass Celan deswegen die fünfte Partie des Zyklus bei öffentlichen Lesungen ausließ.

	<b>11. Takt ☺</b>
<b>I. Stimme</b>	*
<b>II. Stimme</b>	
<b>III. Stimme</b>	
<b>IV. Stimme</b>	
<b>V. Stimme</b>	*
<b>VI. Stimme</b>	
<b>VII. Stimme</b>	
<b>VIII. Stimme</b>	

Das Sternchen verlängert den 10. Takt („gemäht in ein anderes Bild“) der ersten Stimme und den Gleichklang „Klammern – zusammen“ des 10. Takts der fünften. Eine Klammer ist sichtbar, die andere unsichtbar. Sie stehen beide für das Rätsel der Stimmen. Sie stehen einander gegenüber, sie umgeben eine Figur von Stimmen, sie wollen gehört werden, sie vermitteln eine verletzte Vision,

<sup>28)</sup> MARLIES JANZ, *Involution als „Lebensschrift“*. Zu einigen Gedichten des Bandes ›Sprachgitter‹ und zur ›Engführung‹, in: *Celan-Jahrbuch 11* (2020), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, S. 7–52, insbes.: S. 15–16.

eine Wahrnehmung in Diplopie. Wie ein Orgelpunkt oder eine Krone sorgt das Sternchen dafür, dass die Note in der Zeit bestehen bleibt – über die vokale oder instrumentale Darbietung hinaus. Es ähnelt dem Orgelpunktzeichen in den Notenblättern. Seine Form erinnert an eine Klammer, eine Arche oder einen gewölbten Raum. Die Corona im Italienischen, Point d'orgue im Französischen, Fermate im Deutschen, kann in der Musik in den beiden Positionen dargestellt werden. Eine Kuppel, die Klänge aufnimmt und hält, ☐, oder eine Arche, ☺, die sie von unten nach oben trägt. Metrisch gesehen markiert die ‚Corona‘ eine unbestimmte Dauer am Ende des Verses.<sup>29)</sup>

## 2. *Tabulatur der Materie. Specimen aus einer horizontalen Lektüre*

›Stimmen‹ ist eine tönende Arche der Elemente. Im Hebräischen bedeutet das Wort *te'ba* vieles: die Arche, ein Werk feiner Zimmermannskunst, die Frucht von Noahs Arbeit; der Korb aus geflochtenen Binsen, der Moses den Nil hinuntertrug; das Regal aus poliertem Holz, das die Thorarollen zum Lesen aufnimmt; aber auch der Ort, der das Gesetz bewahrt, das wandernde Herz des Judentums. Ein einziger Begriff fasst die Reise der Vielfalt zusammen, die vor der nivellierenden Sintflut bewahrt; das Abenteuer am Rande des Wassers eines Lebens, das dazu bestimmt ist, eine Brücke und ein Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft zu sein, und die Schrift, die immer wieder neu gelesen und verwirklicht wird.

Im Klang *Arche* kann man, mit einem metamorphen, poetischen Rotazismus, das Wort *Asche* durchhören. Im Deutschen trägt *Arche* (als Wort, Bild und Klang) eine durch (das Wort, Bild und Klang) *Asche* ausgedrückte endgültige Zerstörung in sich, aber repariert sie mit sprachlich-poetischen Mitteln. Die besondere „Stimmenarche“ enthält Elemente (Wasser, Erde, Luft, Feuer), die mit dem Leben und dem Tod der menschlichen und irdischen „Materie“ verbunden oder manchmal auch verzahnt sind. Die Motetten sind rhythmisch, klanglich zusammengebunden und verwoben. Diese musikalische *Tabulatura* wird hier anhand von Beispielen aus den Anfangs-, Mittel- und Schlusspartien in ihrer Verschränkung mit semantischen und mnestischen Strängen ausgelegt, die mit der konkreten Materie von Natur und Gedächtnis zu einem dissonanten Gesang führen.

<sup>29)</sup> Bezüglich des Gedichts ›Corona‹ verweist Arnau Pons auf den metaphorischen Gebrauch „pour le point d'orgue: '[Ceci] détermina un 'ah!' de soulagement, éternisé en point d'orgue' (Courteline, Ronds-de-cuir, 1893, 6e tabl., III, p. 250). Le 'signe d'éternité' (das Ewigkeitszeichen) serait donc peut-être ce texte même, avec son actualisation, oculaire et tramé, qui naît sous la gravité de l'histoire [...]“. Pons erkennt in Celans Sprache den Ausdruck eines Zeichens der Dauer als Zeichen „de la poésie dans l'histoire de ce monde sans dieu, se substituant au temps“. Siehe ARNAU PONS, Celan et Bachmann: l'amour courtois face aux meurtres. Une lecture de 'Nacht' et de 'In Mundhöhe', avec 'Matière de Bretagne', in: ›La Philologie au présent‹ 27 (2010). Pour Jean Bollack, hrsg. von CHRISTOPH KÖNIG und DENIS THOUARD.

Die in den ersten beiden Versen des ersten Vierzeilers evozierten Stimmen zeigen eine statische Entwicklung: „Stimmen, ins Grün | der Wasserfläche geritzt“, fixieren durch das adjektivische Partizip die bereits vergangene Klangqualität der Stimmen in den eingeritzten Rillen.

Stimmen, ins Grün	der Wasser- fläche geritzt.	Wenn der Eis- vogel taucht,	sirrt die Sekunde			Was zu dir stand	an jedem der Ufer,	es tritt	gemächt in ein anderes Bild	*
----------------------	-----------------------------------	--------------------------------------	----------------------	--	--	------------------------	-----------------------------	----------	--------------------------------------	---

Wenn Celan sich über Naturerscheinungen äußert, prüft er die wissenschaftliche Terminologie immer sehr genau. Im ›Brockhaus Taschenbuch der Geologie‹,<sup>30)</sup> das 1955 erschien und von ihm in den Jahren der Entstehung von ›Sprachgitter‹ intensiv gelesen wurde, wird die physikalische Eigenschaft der „Härte“ als „der Widerstand, den das Mineral einem spitzen, zum Ritzen geeigneten Gegenstand entgegensetzt“ beschrieben. Die Tabelle Nummer 4 des Buches zeigt die „Mohs-Skala“, wie ein Mineral das nächste „ritz“: Talk und Kreide werden mit dem Fingernagel geritzt, Calcit, Fluorit, Apatit mit einer Metallspitze, das nächste mit der Diamantspitze usw.<sup>31)</sup> Die Rede von einer ‚Einritzung‘ in der ersten Partie bringt die Welt der Mineralien mit der *techné* der Musikaufnahme und Re-produktion zusammen: Wie eine Tonspur auf einer Schallplatte stumm ist und auf einen Kontakt mit einer bewegten Spitze wartet, die sie zum Klingen bringt, so sind die Spuren auf einer dichten Wasseroberfläche da und werden von der raschen Bewegung und *incisio* des Schnabels eines Eisvogels in Bewegung und Schwingung gebracht. Man könnte an einen versteckten Rilke-Bezug denken, und zwar an die Spuren auf der dichten Wachs Oberfläche eines Grammophons, von denen Rilke 1919 in der Erzählung ›Urgeräusch‹<sup>32)</sup> schrieb.

Der Bezug fände auch eine kontrapunktische Reprise mit dem „Spätgeräusch“ der letzten Partie. Als mehrstimmiger Gesang gedacht, bilden also die erste und letzte der acht Partien auch auf der semantischen Ebene einen Kontrapunkt. Dem stummen Urgeräusch, dessen Spur nicht auf Wachs, sondern auf einer ebenso konkreten und beobachtbaren „grünen Grütze“ aus Wasser eingraviert bleibt, antwortet das „Spätgeräusch“ der letzten Motette, in dem ein ebenso grünes Kelchblatt, das Fortpflanzungsorgan der Blume, eingraviert wird.

<sup>30)</sup> In Celans Bibliothek: HANS THOMAS (Hrsg.), Brockhaus Taschenbuch der Geologie. Die Entwicklungsgeschichte der Erde. Mit einem ABC der Geologie, Leipzig 1955.

<sup>31)</sup> Vgl. ebenda.

<sup>32)</sup> RAINER MARIA RILKE, Urgeräusch (1919), in: Sämtliche Werke in 12 Bänden, hrsg. von ERNST ZINN, Frankfurt/M. 1976, VI, S. 185–193.

Es gibt auch weitere durchgehende, verbindende Motive, die sehr subtil wieder aufgenommen und kontrapunktisch in verschiedenen Stimmen variierend wiederkehren. So etwa die dichte, grüne Wasseroberfläche, die „geritzt“ wird. Sie ist tatsächlich in der Natur aufzufinden: „grüne Grütze“ ist die umgangssprachliche Bezeichnung für den Mantel der Blaualgen (*Cyanobakterien*), die sich nicht am Boden der Teiche oder Seen festsetzen und einen grünlichen Schwamm auf dem Seewasser bilden. Celan ist sich dessen wohl bewusst, sowohl was seine botanischen Kenntnisse als auch seine lexikalischen Einsichten betrifft. In seinem Exemplar des Kluge-Wörterbuchs<sup>33)</sup> finden sich Notizen und Unterstreichungen zu verwandten Einträgen. Auf Seite 286 liest Celan von der Beziehung zwischen Grütze, Gries und Grus: „Grus, Zerbröckeltes, Schutt, Kohlenkein, die nd Form, bei der Goethe Graus Steingeroll, = Schutt entspricht; mhd gruz, and, Getreidekorn, ags grut „grobes Mehl“ engl. dünner Mörtel. Nächstverwandt mit Gries und Grütze [...]“

Auf Seite 280 weist Celan auf einen Komplex von „Griebs“ zu „grotzen“ (rülpsen) hin, mit einer handschriftlichen Fußnote: „Grütz, vgl. apfelgrütz Gr. M. Schneewittchen/“ (in Anlehnung an die in Grimms Märchen verwendete Bezeichnung für den von der Prinzessin verschluckten und im Hals steckenden „Apfelkern“). Das Grimm'sche Wörterbuch, eine weitere Fundgrube für die Konstruktion der Celan'schen Sprache, referiert in Bezug auf *Griebs* eine weitere wichtige Lesart: „Adams Apfel, Kehlkopf, weil das Kerngehäuse des ihm von Eva angebotenen Apfels in seiner Kehle bleiben würde“; in manchen Dialekten würde sich die Bedeutung auf „Hals, Rachen (Kehle, Hals)“ erweitern.

Der Anfang der ersten Partie verweist diesbezüglich auf die fünfte Stimme, die den zweiten Teil der achtstimmigen Komposition eröffnet. Dort taucht die aquatische Situation wieder auf, aber mit einer ganz anderen Färbung: „Stimmen, kehlig, im Grus“.

Stimmen, kehlig, im Grus,	darin auch Unend- liches schau- felt,	(herz-)	schlei- miges Rinnsal.		Setz hier die Boote aus, Kind,	die ich		Wenn mitt- schiffs die Bö sich ins Recht setzt,	treten die Klam- mern zusam- men	*
---------------------------------	--	---------	------------------------------	--	--	---------	--	---	---	---

Im Wort *Grus* und in dessen Worthof liegt die Möglichkeit des Zugriffs auf die Grütze als grünliche, dichte Wasseroberfläche, aber auch der Tod durch Erstickten: hier ist ein semantisch-musikalischer Knoten, der das Wort *Grus* auch mit der vorigen vierten Partie und ihrer Evokation des Galgenbaums verbindet.

<sup>33)</sup> FRIEDRICH KLUGE-ALFRED GÖTZE, *Ethymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 16. Aufl., Berlin 1953.

Eine erstickte, ausgelöschte Stimme ist auch diejenige von Esau. Sein Bruder Jakob betrügt ihn dem alten blinden Vater Isaak gegenüber, um den Segen der Primogenitur zu bekommen. In früheren Entwürfen offenbart die Stimme Jakobs eine innere dissonante Duplizität, eine Polyphonie des Schmerzes. So kann etwa in der Wendung „Jaakobspruch“<sup>34)</sup> die trügerische Geste Jakobs gelesen werden: „Er sprach: Ich“, lautet die Buber-Rosenzweig Übersetzung. In diesem Sinne ist Jakob selbst eine komplexe Figur: Er verursacht Schmerz, er eignet sich – nicht ohne Angst und Zittern – die Identität eines anderen an. Er spricht den Namen seines Bruders nicht aus, sondern sagt nur: „Ich.“<sup>35)</sup> Aber in der „gegurgelten Silbe“<sup>36)</sup> *Ich* ist auch das verstummte *Du* des weinenden Bruders mit-gesagt. In einem anderen Entwurf werden, im Plural, „Jaakobs Stimmen“ als „gegraben“ und „hindurchlauscht“ beschrieben, zusammen mit den „Tränen in Esaus Aug“. Esaus Stimme ist also im Gedicht als stumme, jedoch präsenste Gegenstimme vorhanden:<sup>37)</sup>

*(Zürich: *23.VI.57	<i>Jaakobstimmen, gegraben ins Ohr, durch das du hindurchmußt:</i>	<i>hindurchlauscht das neben dir lauscht *die Tränen in Esaus Aug. im Bruderaug ----- *Wir wohnen darin. *Atme, daß sie sich löst</i>
	<i>*Eine blieb hängen, wuchs.</i>	

Man muss „durch“ das Ohr eines ‚Du‘ (eines Bruders, eines Anderen) „hindurchgehen“,<sup>38)</sup> der sich seinerseits in die Rolle eines Hörenden begibt. Es ist eine Notwendigkeit, oder eine Pflicht. *Stimmen* ist vielleicht der einzige textuelle Ort, an dem auch der erste Teil von Jakobs Geschichte angedeutet wird: der Moment des Schmerzes, den er seinem Bruder zufügt, und das Warten auf

<sup>34)</sup> DLA, D: Celan, AD 5, D.90.1.82, Jaakobsspruch Ms. T. unvollst. hs. blaue Tinte; DLA: Celan, Arbeitsheft I, 4 D90.1.3207 ms.; vgl. CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung (zit. Anm. 10).

<sup>36)</sup> Die Schrift. Aus dem Hebräischen verdeutscht von MARTIN BUBER gemeinsam mit FRANZ ROSENZWEIG, 4 Bände (Taschenbuch), Deutsche Bibelgesellschaft, 1. Auflage (1992), Mose, 27, 22–24: „22. Jaakob trat heran zu Jizchak seinem Vater. Der betastete ihn und sprach: Die Stimme Jaakobs Stimme, die Hände Essaws Hände – 23. aber er erspürte ihn nicht, eben weil seine Hände waren wie seines Bruders Essaw Hände, haarig, so segnete er ihn. 24. Und sprach: Du bist es, mein Sohn Essaw? Er sprach: Ich.“ <<https://www.obohu.cz/bible/index.php?styl=BRU&k=Gn&kap=27&v=24#v24>> [30.04.2023].

<sup>36)</sup> Siehe die von Celan gestrichenen Zeilen: „(der Geruch, rötlich, des Barthaars) / die gegurgelte Silbe“, in: CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung, Tübinger Ausgabe (zit. Anm. 10), „Entwürfe zum V Abschnitt in einem Arbeitsheft mit Übersetzungen aus dem Französischen, ÜF 20“, S. 9.

<sup>37)</sup> DLA, D: Celan, AD 2,5, 28 r. Vgl. CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübinger Ausgabe (zit. Anm. 10), S. 4. Siehe auch S. 9.

<sup>38)</sup> Vgl. GW III (zit. Anm. 2), S. 185–186.

den Wendepunkt, der kommen wird, um sich aufzulösen, und einen gemeinsamen Raum, eine „Arche finden“, wo Rettung für beide bereitsteht.<sup>39)</sup> Der rettende Raum, wo man endlich gemeinsam wohnen kann, ist zunächst eine wachsende „Träne“, in der man „atmen kann“ (Elemente des Wassers und der Luft, Sehsinn).

Wasser und Luft kehren in der siebten Partie wieder. Die Arche ist eine Stimmenarche, wo nur die Mänder, also nur die singenden Organe geborgen und gerettet sind (Hörsinn und Phonation werden miteinbezogen). Hier taucht auch die Reziprozität zwischen geborgenen und sinkenden Stimmen auf.

Stimmen im Innern der Arche		Es sind	nur die Mänder	geborgen. Ihr	Sinkenden, hört	auch uns	*
-----------------------------------	--	---------	-------------------	------------------	--------------------	----------	---

### 3. Ein Spätgeräusch. Stimmen ohne Stimmung

Die letzte Stimme markiert eine Variation, und zwar eine wichtige Umkehrung: „Keine / Stimme“. Die letzte Partie, die mit der Negation der Stimme ansetzt, intoniert paradoxerweise ein mnestisches, „spätes“ Geräusch.

Keine	Stimme – ein	Spät- geräusch, stunden- fremd, deinen	Gedanken ge- schenkt, hier, endlich	herbei- gewacht: ein	Frucht- blatt, augen- groß, tief	geritzt; es	harzt, will nicht	vernarben.
-------	-----------------	--	---	----------------------------	---	-------------	----------------------	------------

Die Zeit wird als ein ‚Nachher‘ gemessen, alternativ zur Urschöpfung (zu jeglichem Urgeräusch). Was wird hier „herbeigebracht“, was erwacht im *hic et nunc*, in der Nähe des Sprechers und Schreibers im Gedicht, in der Nähe des Lesers und der letzten Stimme, die so tief singt, dass sie unhörbar und doch sprachlich präsent ist? Die Nicht-Stimme bewirkt in der letzten Partie auch ein Ritzen auf einer weichen Oberfläche. Nicht wie im Incipit, aufs Grün der Wasserfläche, sondern auf ein verletztes und geätztes Fruchtblatt, Fortpflanzungsorgan einer Blüte. So groß wie ein Auge. Das botanische Element, der Einschnitt, der von mineralischer oder metallischer Härte verursacht wird, die organische Materie des Sehkörpers, Glaskörpers, Netzhaut und Hornhaut: „*tout revient*“<sup>40)</sup> in

<sup>39)</sup> Zum anderen Jakobsbild (des mit dem Engel kämpfenden Jakobs) siehe BARBARA WIEDEMANN, Jakobs Stehen. Jüdischer Widerstand in den Gedichten Paul Celans, Warmbronn 2007.

<sup>40)</sup> So Celan einige Jahre später in seinem Notizheft, im Umkreis der ›Walliser Elegie‹, VII, 1961–1962; DLA, Nachlass Paul Celan, Signatur D. 90.I.3294, Dazu AXEL GELLHAUS, Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse, „Qualitativer Wechsel“: Textgenese bei Paul Celan, hrsg. von AXEL GELLHAUS und KARIN HERRMANN, Würzburg 2010, S. 30–51, hier: S. 38–40.

diesem metamorphen Bild, das auch noch die durchsichtige Klebrigkeit des Harzes beibehält. Die Narbe (die im botanischen Wortschatz genau den Saum des Fruchtblattes bezeichnet), schließt sich nie ganz.<sup>41)</sup> Stellen wir uns – wie bei den „Klammern“ im 10. Takt der „vertikalen Lektüre“ – zwei Säume vor, die sich zusammenziehen: so in der Herzbeutelmembran, aus denen Schleim tropft; Säume wie Klammern, die nicht ganz schließen (V.); Säume des singenden Mundes (VII.).

Die Arche der Stimmen stellt keine Harmonie her. Leo Spitzer suchte in seiner 1945 erschienenen Studie über die „Stimmung“ eine geistige Rettung der abendländischen Humanität durch eine Rekapitulation von Stil, Wortschatz und Semantik der Harmonie der Welt.<sup>42)</sup> Celan geht in seinem Verhältnis zur Tradition in die entgegengesetzte Richtung. Die semantische Nähe, die bei Spitzer auf der phonetischen Nähe zwischen *sympatheia* und *symphonia* beruhte, ist bei Celan definitiv gebrochen. Alles, was von der „Stimmung“ übrigbleibt, besteht bei Celans Stimmenchor aus Relikten und Klumpen: das Wort „Herz“ in Klammern, als „herzschleimiges Rinnsal“; das Wort „Stränge“, an denen etwas hängt (Glocke, oder Henkerschlund, der jeden Ton erstickt; aber auch straffes Seil in Klammern, auf einem Boot, das der Kraft des Windes widersteht).

Der ›Stimmen-Zyklus – wie bei Eugenio Montale als Motetten-Kranz gelesen – weist Spuren von späten, beschädigten Formen der humanistischen abendländischen Tradition und einer residualen organischen und anorganischen Natur auf. Celan ist radikaler als Montale. Seine Stimmen sind mehr als Geräusch denn als Musik vernehmbar. Aber sie stehen trotzdem da, in der Partitur des Textes, als „Stimmen, kehlig, im Grus“, *a cappella* gesungen.

<sup>41)</sup> Vgl. in Celans Bibliothek, HANS FITTING-EDUARD STRASBURGER (Hrsg.), Lehrbuch der Botanik für Hochschulen, Stuttgart 1954.

<sup>42)</sup> LEO SPITZER, Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”: Part I., in: *Traditio* 2 (1944), S. 409–464.

# GRENZGÄNGE „IM SCHATTEN DES WUNDENMALS“

Paul Celan in Colmar, 25. März 1970

Von Lydia Koelle (Bonn)

This paper focuses on Paul Celan's visit, shortly before his death, to the Isenheim Altarpiece in Colmar in March 1970, where he spent a long time in front of the Crucifixion. Along with the biographical context (Hölderlin Celebration, Stuttgart), I explore how the Colmar experience is related to Celan's poem ›Tenebrae‹. The article follows Celan's interest in the Passion motif in his poems and readings and reveals him to be a Jewish counterpart in Wolfgang Iser's composition ›DEUS PASSUS‹ (1999/2000).

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht Paul Celans Besuch des Isenheimer Altars in Colmar, wo er im März 1970, wenige Wochen vor seinem Tod, lange vor dem Kreuzigungsbild verweilte. Neben dem biographischen Kontext (Hölderlin-Feier, Stuttgart) gehe ich der Frage nach, wie die Colmar-Erfahrung mit Celans Gedicht ›Tenebrae‹ in Beziehung steht. Die Studie folgt Celans Interesse an dem Passions-Motiv in seinen Gedichten und Lektüren und zeigt ihn als jüdischen Counterpart in Wolfgang Iser's Komposition ›DEUS PASSUS‹ (1999/2000).

In Paris, wo ich auch oft traurig war, traurig und bekümmert, ging ich in eine Kirche. Meist war es Notre-Dame. Da geschieht es nun, daß man zwar nicht von seiner Bangnis erlöst wird, nein, im Gegenteil, es ist so, daß man eine größere Bangnis fühlt, eine geläuterte Angst, die ein Größerer als wir trägt. Dann ist es, als müßte man Jenem eine Last von den Schultern nehmen oder aus den Händen, oder ein Stück Trauer aus seinem Blick oder die Schwerfälligkeit seines fliegenden Atems. Und Jener sind ja wir alle .. Es ist fast wie aus Eigensinn, wenn wir ihm helfen.

*Paul Antschel, Dez. 1938<sup>1)</sup>*

## I.

### „Lebensschrift“

Seine ›Anmerkungen zur Stigmatisierung des Privaten in der Celan-Forschung<sup>2)</sup> stellt Werner Wögerbauer unter ein Motto, das er Celans Nachlass-Prosa entnimmt: „Repräsentanz, welcher Art immer, kann ich mir nicht arrogieren; ich bin Jude und bin ein Autor deutscher Sprache. / Aber Erfahrung und, von

weither, Schicksal führen hier, zusammen mit Verantwortungsbedürfnis und Solidarität, die Feder.“<sup>3)</sup>

Paul Celan selbst bestimmt hier die beiden unbestreitbaren, unhintergehbaren Koordinaten seines Lebens: seine Existenz als Jude und deutschsprachiger Autor. Wie Kette und Schuss sind aber historische und biographische Erfahrung, Geisteshaltung und gesellschaftliche Interaktion in diese Koordinaten eingewebt. Zusammenwirkend bilden sie die „Textur“ seiner Gedichte. Jedoch nicht in einem Verfahren bloßer Addition von biographischen Voraussetzungen, Schicksalsverbundenheit, Zitaten, historischen und persönlich-privaten Momenten und Ereignissen. Das wäre trotz vielfältiger Konstellationen „Dichtung netto“. „Brutto“ kennzeichnete demgegenüber die jenseits eines Bescheidwissens über die Bezüge und Quellen des Gedichts aufzufindende und zu interpretierende poetisch-poetologische Singularität von Celans Dichtung, seine Autonomie und Eigengesetzlichkeit, seine innovative und kreative Kraft – seine *qualitas* und *auctoritas*.

Wenn es legitim ist, nicht nur seine Dichtung, sondern auch Celans Biographie als „Lebensschrift“<sup>4)</sup> zu lesen – insbesondere, da Celan die Forderung erhob, „daß man seinem Gedicht nachleben muß, wenn es wahr bleiben soll“<sup>5)</sup>, ist auch diese biographische Studie über Celans letzte Reise und die Einordnung in sein Leben und Werk Interpretation seiner „Lebensschrift“. Eine Interpretation umso mehr, wo sie sich neben Daten und Quellen auf die Erinnerungen anderer bezieht. Auch hier geriet meine Darstellung und Deutung

1) Paul Antschel an Gustav Chomed, Tours, 7. Dezember 1938, in: PAUL CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934–1970, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2019 (= Briefe), S. 10–13, hier: S. 12.

2) WERNER WÖGERBAUER, Anmerkungen zur Stigmatisierung des Privaten in der Celan-Forschung, in: Geschichte der Germanistik 51/52 (2017), S. 5–14. Die Diskussion nahm mit Peter Szondi's ›Celan-Studien‹ (Frankfurt/M. 1972) ihren Anfang. Vgl. außerdem WINFRIED MENNINGHAUS, Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Paul Celan und in der Celan-Philologie, in: CHAIM SHOHAM und BERND WITTE (Hrsgg.), Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986, Bern 1987, S. 1–96. Die Publikation vieler Korrespondenzen, insbesondere des Ehebriefwechsels, und die kommentierten Werkausgaben haben das biographische Wissen über Celan ungemein vermehrt. Vgl. ANDREI CORBEA-HOISIE, Schmuggelware. Zur ›biografischen‹ Wende in der Celan-Forschung, in: ANDREI CORBEA-HOISIE, GEORGE GUTU und MARTIN A. HAINZ (Hrsgg.), Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas, Konstanz und Bukarest 2002, S. 143–164.

3) In: PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“. Die Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN und BERTRAND BADIOU, Frankfurt/M. 2005 (= PN), S. 121; Nr. 209.

4) PAUL CELAN, Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN und HEINO SCHMULL, Frankfurt/M. 1999 (= TCA/M), S. 113; Nr. 305.

5) Ebenda, S. 118; Nr. 340.

der Ereignisse in Colmar 1970 und ihrer Hintergründe zu *Tiefenbohrungen* im „Gramgeröll und -geschiebe“<sup>6)</sup>.

Mit dem Besuch des im Unterlindenmuseum in Colmar ausgestellten Isenheimer Altars aus dem 15. Jahrhundert reihte Celan sich ein in die Schar der Kranken, Bedürftigen, Pilger, Suchenden und Künstler, die seit fünfhundert Jahren sich selbst und ihre Zeit vor diesen Wandelaltar getragen haben.

Das ›Westermann Monatsmagazin‹ von Dezember 1968 brachte acht Farbtafeln des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald und nennt ihn in seinem Inhaltsüberblick: „Dieser Altar, der in Europa als der Inbegriff des ‚Deutschen‘ gilt [...]“. Folgerichtig beginnt der Artikel von Hans Keller, damaliger Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, mit dem Satz: „Immer neu dringt das mächtigste Tafelbild der deutschen Malerei auf uns ein.“ Und seine Kunstbeschreibung endet wie mit einer Reprise: „Das ist das Altarwerk von Isenheim, Vermächtnis des mächtigsten Tafelmalers der Deutschen.“<sup>7)</sup>

Es ist die Macht der Kunst, auf die zweimal verwiesen wird, und doch bleibt im Ohr „deutsche Mächtigkeit“: Matthias Grünewald ist ein „Meister aus Deutschland“ – nur in der Bildunterschrift wird darauf verwiesen, dass dieser „deutsche Altar“ nun im Unterlindenmuseum in „Kolmar“ ausgestellt ist. Auf Seite 73 des Magazins – unter einem Artikel über Skifahren (›Wedeln erst im nächsten Winter‹) und garniert mit bunten Bildern von Schneelandschaft, Gebirgswelt und Wintersport – wird, von Paul Celan unautorisiert, sein Gedicht ›Heimkehr‹<sup>8)</sup> abgedruckt, das beginnt: „Schneefall, dichter und dichter, / taubenfarben, wie gestern, / Schneefall, als schiefst du auch jetzt noch.“ Diese gedankenlose Konstellation durch die Redaktion des Heftes, Celans Gedicht über den Todesort seiner Eltern am Ende eines Beitrags über Wintersport abzudrucken, als wäre das Wort „Schneefall“ dafür Grund genug, zeigt die Wahrnehmung Celans in der Öffentlichkeit im Jahr 1968 – trotz Bremer Literaturpreis 1958 und Georg-Büchner-Preis 1960.<sup>9)</sup>

<sup>6)</sup> Aus Celans Gedicht ›Wo?, in: PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018 (= NKG), S. 206. Vgl. meinen Kommentar zum Schocken-Celan-Konvolut als solcherart „Tiefenbohrungen“, in: LYDIA KOELLE, „... meine Gedichte implizieren mein Judentum.“ Das Schocken-Celan-Konvolut (1958–1970): Paul Celans jüdisches Bekenntnis nach seiner Israel-Reise im Herbst 1969, in: Celan-Jahrbuch 11 (2020), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Würzburg 2020, S. 327–388; bes.: S. 340f.

<sup>7)</sup> HORST KELLER, Grünewalds Isenheimer Altar, in: Westermanns Monatshefte, Monatsmagazin Dezember 1968, S. 22–32.

<sup>8)</sup> NKG (zit. Anm. 6), S. 98.

<sup>9)</sup> Ich danke Christine Frank für den Hinweis auf das Westermann Dezember-Monatsmagazin 1968 während der internationalen Paul Celan-Konferenz an der Rice University in Houston, Texas, im Februar 2020.

In der Karwoche 1970, wenige Wochen vor seinem Tod, stand Paul Celan vor dem Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars in Colmar – wie kam es dazu?

## II.

### „Im Reich der mittleren Dämonen“: *Paul Celan in Stuttgart, Tübingen und Freiburg*

Es ist ein *Hölderlin-Jahr*: Paul Celan reist nach Stuttgart, um am 21. März 1970 im Rahmen von Veranstaltungen, Vorträgen und Feierlichkeiten der Hölderlin-Gesellschaft – man feiert den 200. Geburtstag des Dichters – neun Gedichte zu lesen, die wenig später im Band ›Lichtzwang‹ erscheinen sollten. Einen Tag später nimmt Celan am Exkursionsprogramm teil und besucht zusammen mit André du Bouchet und Bernhard Böschenstein den Hölderlin-Turm in Tübingen.<sup>10)</sup> Paul Celan schickt Ilana Shmueli von dort eine Ansichtskarte mit den Türmen von Hölderlins letztem Lebensort und der Stiftskirche im Hintergrund, darauf nur das eine Wort „Stehend“ und sein Namenskürzel „P.“<sup>11)</sup> „Am letzten Abend in Stuttgart wollte er du Bouchet und mich nicht in die Matthäuspension begleiten“<sup>12)</sup>, berichtet Bernhard Böschenstein, ohne Celans Weigerung zu erklären oder zu kommentieren.

<sup>10)</sup> Vgl. AXEL GELLHAUS, ROLF BÜCHER, SABRIA FILALI, PETER GOSSENS, UTE HARBUSCH, THOMAS HECK, CHRISTINE IVANOVIC, ANDREAS LOHR und BARBARA WIEDEMANN unter Mitarbeit von PETRA PLÄTTNER, „Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs. Ausstellung und Katalog (= Marbacher Kataloge 50; hrsg. von ULRICH OTT und FRIEDRICH PFÄFFLIN), 2. durchgeseh. Aufl., Marbach a. Neckar 1997, hier: S. 551–552; WOLFGANG EMMERICH, Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen, Göttingen 2020, hier: S. 304 und S. 317–318. Die Stuttgarter Hölderlin-Feierlichkeiten sind auch Anlass zur Begegnung von Intellektuellen aus Geisteswissenschaft, Kulturpolitik und Literatur. Böschenstein schreibt über das Zusammentreffen von Celan, Hans Mayer und Martin Walser beim Mittags-Empfang in Stuttgart: BERNHARD BÖSCHENSTEIN, Gespräche und Gänge mit Paul Celan, in: GIUSEPPE BEVILACQUA und BERNHARD BÖSCHENSTEIN, Paul Celan. Zwei Reden, Marbach a. Neckar 1990, S. 7–17. Weitere Erinnerungen an Celan 1970 in Stuttgart in: HANS MAYER, Erinnerung an Paul Celan, in: DERS., Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur, Frankfurt/M. 1971, S. 168–188; CLEMENS PODEWILS, Namen. Ein Vermächtnis Paul Celans, in: Ensemble 2 (1971) S. 67–71; GERHARD NEUMANN, Selbstversuch, Freiburg/Br. 2018. Zusammenfassungen in: BARBARA WIEDEMANN, „Ein Faible für Tübingen“. Paul Celan in Württemberg – Deutschland und Paul Celan, Tübingen 2013, S. 229–238; HANS-PETER KUNISCH, Todtnauberg. Die Geschichte von Paul Celan, Martin Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung, München 2020, S. 277–281.

<sup>11)</sup> PAUL CELAN – ILANA SHMUELI, Briefwechsel, hrsg. von ILANA SHMUELI und THOMAS SPARR, Frankfurt/M. 2004 (= PC/ISH), S. 125. Abbildung der Ansichtskarte (Vorder- und Rückseite), in: WIEDEMANN, „Ein Faible für Tübingen“ (zit. Anm. 10), S. 245.

<sup>12)</sup> BÖSCHENSTEIN, Gespräche und Gänge (zit. Anm. 10), S. 17.

Celan las in Stuttgart am 21. März 1970 aus seinem bald erscheinenden Band ›Lichtzwang‹ vermutlich in dieser Reihenfolge die Gedichte ›In die Nacht gegangen‹, ›Wir lagen‹, ›Tretminen‹, ›Wie du‹, ›Lauter‹, ›Die lehmigen Opfergüsse‹, ›Wetterföhliche Hand‹ und ›Unter der Flut‹.<sup>13)</sup> „Auf dieser letzten Reise seines Lebens“, so Wolfgang Emmerich, machte Celan „verstärkt Erfahrungen der Unachtsamkeit und Gleichgültigkeit gegenüber seiner Dichtung. [...] Daß es gerade Hölderlin-Gelehrte waren, die seinen Gedichten mit Ignoranz begegneten, mußte ihn tief kränken.“<sup>14)</sup>

Am 27. März schreibt Paul Celan aus Freiburg an den Freund Franz Wurm – es wird sein letzter Brief an ihn sein:

Die Lesung wurde totgeschwiegen oder als „unverständlich“ abgetan. / 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, er stammt aus Brünn [Gerhard Neumann], hatte schon vorher meine Gedichte ins „Absolut-Metaphorische“ verrückt. [...] / Ich habe hier, auch hier, manche Erfahrung gewonnen, manchen Einblick.<sup>15)</sup>

Emmerich vermutet, dass ihn vor allem die Festrede Martin Walsers verstört habe, der über Hölderlin und dessen Krankheit sprach: Hölderlin

<sup>13)</sup> Vgl. PAUL CELAN, Gedichte, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969/70). Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN und ALFRED KELLETAT, Tübingen 1972, S. 93–97; online abrufbar unter: <[https://www.hoelderlin-gesellschaft.de/resources/ecics\\_40.pdf](https://www.hoelderlin-gesellschaft.de/resources/ecics_40.pdf)> [10.05.2023]. Dort sind auch alle Vorträge und Ansprachen der Veranstaltungen zum Hölderlin-Jubiläum abgedruckt sowie eine Zusammenfassung der Feierlichkeiten, Lesungen und Exkursionen der Hölderlin-Gesellschaft und ihrer Festgäste (S. 359–370). Vgl. auch das Foto von Paul Celan bei seiner Lesung in Stuttgart am 21. März 1970, das Agnes Handwerk von ihm aufnahm, in: WIEDEMANN, „Ein Faible für Tübingen“, (zit. Anm. 10), S. 235. Jackson, der 1970 bei Celans Lesung in Stuttgart zugegen war, erwähnt, dass Celan auch das Gedicht ›Mit der Aschenkelle‹ gelesen habe: JOHN E. JACKSON, Du Bouchet et Celan à Stuttgart, mars 1970, in: DERS., Méridiens de l'histoire: Bonnefoy, du Bouchet, Celan, Genf 2020, S. 43–61, hier: S. 56–57.

<sup>14)</sup> WOLFGANG EMMERICH, Paul Celan, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 163–164. Die Feierstunde zu Ehren Hölderlins war im Silchersaal der Stuttgarter Liederhalle. Vgl. GELLHAUS et al., „Fremde Nähe“ (zit. Anm. 10), S. 552. Nach dem Programmheft der Veranstaltung hätte Celan um 17 Uhr seine Gedichte gelesen und danach André du Bouchet einen Vortrag über seine Hölderlin-Übersetzungen ins Französische gehalten. Auf Wunsch von Celan wird die Reihenfolge – offensichtlich erst vor Ort – umgedreht. Celan liest nach du Bouchet. Vgl. GELLHAUS et al., „Fremde Nähe“ (zit. Anm. 10), S. 551f. Dort auch Auszüge aus Zeitungsberichten über die Hölderlin-Feier und Celans Lesung. Ausführlicher zu Hölderlin, du Bouchet und Celan: Stuttgarter Zeitung vom 23. März 1970.

<sup>15)</sup> Paul Celan an Franz Wurm, Paris, 27.3.1970: Briefe (zit. Anm. 1), S. 889. Celan bezieht sich auf: GERHARD NEUMANN, Die absolute Metapher: Ein Abgrenzungsversuch Stéphane Mallarmés und Paul Celans, in: Poetica, Heft 1/2 (1970) S. 188–225. Vgl. NEUMANN, Selbstversuch (zit. Anm. 10); HELMUT BÖTTIGER, Die offene Wunde. In seinem nachgelassenen „Selbstversuch“ verarbeitet der Literaturwissenschaftler Gerhard Neumann eine Kränkung, die ihm der Dichter Paul Celan zufügte, in: Süddeutsche Zeitung, 10. Dezember 2018.

konnte nichts davon halten, aus einem brunnentiefen und ebenso festen Ich zu schöpfen. Er hatte keins. Doch, er hatte eins, aber nur soweit, als es ihm von außen versichert wurde. Er mußte sich in andern erfahren. Das muß jeder. Das Individuum ist eine glänzende europäische Sackgasse.<sup>16)</sup>

Walser bezieht sich damit auf einen Satz aus Wilhelm Michels Hölderlin-Biographie (1940): „Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens.“<sup>17)</sup> Dieses Buch fand man bekanntlich aufgeschlagen nach Celans Tod auf seinem Schreibtisch, genau dort, bei den genannten Zeilen und von ihm unterstrichen.

„Im Reich der mittleren Dämonen“ notierte Paul Celan zweimal in ein kleines Heft, das er in Freiburg im März 1970 mit sich führte und in dem er die Eindrücke seines letzten, einwöchigen Aufenthalts beim Germanistik-Professor Gerhart Baumann festhielt; „das Reich der mittleren Dämonen“ bzw. „im Reich der mittleren Dämonen“<sup>18)</sup> zitiert abgewandelt den Titel einer Abhandlung von Ernst Niekisch. Das Buch ›Das Reich der niederen Dämonen‹, geschrieben 1935/36, konnte erst 1953 im Rowohlt-Verlag erscheinen, weil es 1937 von der Gestapo beschlagnahmt worden war. Der Autor hatte darin die politischen und theoretischen Voraussetzungen des Faschismus aus sozialistischer Perspektive analysiert und „unter anderem eine scharfe Kritik an Heideggers Existenzphilosophie“<sup>19)</sup> geübt, wobei seine eigenen Theorien „durchaus rassistische Elemente enthielten“<sup>20)</sup>. Arno Barnert, Chiara Caradonna und Annika Stello vermuten in ihrem Gemeinschaftsbeitrag über Celan in Freiburg, dass Baumann und Celan über Niekischs harsche Heidegger-Kritik diskutiert haben könnten:

Nimmt man die mehrdeutige Aufzeichnung Celans ernst, so muss für ihn Freiburg, das er auf Einladung Gerhart Baumanns seit 1967 mehrfach besuchte, ein zentraler Ort der Auseinandersetzung mit dem „Reich der mittleren Dämonen“ gewesen sein. Dort konnte die Begegnung mit einer Geistes- und Gelehrtenwelt der bundesdeutschen Nachkriegszeit

<sup>16)</sup> MARTIN WALSER, Hölderlin zu entsprechen, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969/70), (zit. Anm. 13), S. 1–18; Erstdruck in: Die Zeit, 27. März 1970.

<sup>17)</sup> WILHELM MICHEL, Das Leben Friedrich Hölderlins, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1967, S. 464.

<sup>18)</sup> Faksimile der Einträge in Celans Notizbuch in: ARNO BARNERT, CHIARA CARADONNA und ANNIKA STELLO, „Im Reich der mittleren Dämonen.“ Paul Celan in Freiburg und sein Briefwechsel mit Gerhart Baumann, in: Text. Kritische Beiträge, Heft 15, Frankfurt/M. 2016, S. 15–115, hier: S. 92–93.

<sup>19)</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>20)</sup> Ebenda. Paul Celan kannte vermutlich den Namen von Ernst Niekisch durch seine lebenslange Auseinandersetzung mit Gustav Landauer. Vgl. LYDIA KOELLE, Ein geistiges Konstituens seiner Existenz. Paul Celan in der Spur Gustav Landauers, in: KERSTIN SCHOOR, IJEVGENIA VOLOSHCHUK und BORYS BIGUN (Hrsgg.), Blondzhende Stern. Jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der Ukraine als Grenzgänger zwischen Ost und West, Göttingen 2020, S. 99–128. Niekisch, Landauer und auch Margarete Susman waren an der Münchner Räterepublik 1919 beteiligt.

stattfinden, die politisch weder links noch rechts, weder sozialistisch noch nationalistisch war, sondern sich in einem fügsamen Mittelmaß aufhielt, das aber deswegen nicht die dämonischen Züge der jüngsten Vergangenheit verloren hatte.<sup>21)</sup>

Barnert, Caradonna und Stello interpretieren die „mittleren Dämonen“ in Celans Notizbuch im Vergleich zu Niekischs Ausdruck „niedere Dämonen“ dahingehend, dass Celan damit gegen die fehlende eindeutige Abkehr der Freiburger Gelehrtenwelt von der nationalsozialistischen Gesinnung und damit gegen deren Unentschlossenheit polemisierte. Aber ist das Adjektiv „mittlere“ nicht auch anders aufzufassen, vielleicht im Sinne von „Mittelmäßigkeit“<sup>22)</sup> derer, die sich zur geistigen Elite zählen und – im hartnäckigen Beschweigen ihrer eigenen NS-Vergangenheit – die Verdrängung von Schuld und Verantwortung nicht nur internalisierten, sondern gerade so deren Ver-mittler wurden?<sup>23)</sup>

Sind diese beiden Notate der Subtext, auf dem auch Celans Colmar-Erlebnis stattfand? Er notierte in seinem Kalender unter dem 25. März 1970: „Isenheim“<sup>24)</sup>.

<sup>21)</sup> BARNERT et al., „Im Reich der mittleren Dämonen“ (zit. Anm. 18), S. 15–16.

<sup>22)</sup> Vgl. HERMANN GLASER, Drittes Reich: Geschichten von niederen Dämonen. Kritisches zu Biographien über Reinhard Heydrich und Martin Bormann, in: *Die Zeit*, 17. Februar 1978; online abrufbar unter: <<https://www.zeit.de/1978/08/geschichten-von-niederen-daemonen>> [10.05.2023]: „Solche ‚Genialität der Mittelmäßigkeit‘, analog zu sehen zur ‚Banalität des Bösen‘, wurde zum Schicksal eines Volkes, das sich Schritt um Schritt von der Humanität hatte abbringen lassen; vor allem die ‚Agenturen der Gesellschaft‘ – früher nannte man sie die ‚Spitzen und Stützen der Gesellschaft‘ – hatten in einem jahrzehntelangen Selbsterstörungsprozess ihre kulturelle Identität und moralische Integrität verloren. Helmut Heiber hat diesen, für das Verständnis des Dritten Reiches so wichtigen Zusammenfall des ‚Volksempfindens‘ mit der Herrschaftsbegründung des NS-Führertums auf diese Weise gedeutet: ‚Es waren keine Dämonen, die da wild sich abmühten und auch tatsächlich nach oben geschwemmt wurden, sondern fast ganz reguläre Mitbürger. Nicht im Anders-als-die-Anderen lag der Kniff, sondern ganz im Gegenteil: im Genau-so-wie-die-Anderen [...]. Nicht nur Männer können Geschichte machen, sondern auch kleine Strolche. Und in der Regel wird dann der Effekt noch weit größer sein, da das Gespür solcher Menschen die Vielfalt unbefriedigter Massenwünsche und -sehnsüchte zu geschichtemachender Dynamik in Gang zu setzen versteht. Um große Wellen schlagen zu lassen, bedarf es nur eines Steins.““ Und auch Glaser endet seine Besprechung mit Niekisch: „Mit jedem Detail, das Jochen von Lang mit Gründlichkeit und Fleiß aus dem Leben und Umfeld dieses zur Macht gelangten ‚Untertans‘ zusammengetragen und zu einem spannenden Bericht zusammengefügt hat, wird verifiziert, was Ernst Niekisch einst, zugegebenermaßen emphatisch, aus der unmittelbaren Erfahrung des Zeitgenossen heraus so formulierte: ‚Der Polizeiaгент, der Falschspieler, der Lügner, der Defraudant, der Hochstapler, der Geldschrankknacker, der schwere Junge, der Ordensschwindler, der Abenteurer, der Quacksalber, der Sektierer, der kitschige Gemütsathlet, der Schmierenschauspieler, der Schwätzer und Folterknecht, der Bauchaufschlitzer – das ist die Personage des Dritten Reiches.‘ Und waren es Dämonen, so waren es ‚niedere Dämonen‘.“

<sup>23)</sup> Vgl. BARNERT et al., „Im Reich der mittleren Dämonen“ (zit. Anm. 18), S. 22 „Alles Mittlere – alle Ansätze der Vermittlung – versteht Celan als dämonisch, wenn sie sich gegenüber einem Phänomen wie dem Antisemitismus nicht eindeutig abgrenzen.“

<sup>24)</sup> Ebenda, S. 74. Zur literarischen Umsetzung von Celans Erlebnissen in Stuttgart und Colmar 1970 vgl. LYDIA KOELLE, Celan. Ein Monolog (Ausschnitte), in: *Dichtungsring. Zeitschrift für Literatur* 40 (2021) Heft 60: Zwiegespräch. Anthologie zum 7. Bonner Literaturpreis, S. 43–46.

## III.

## 25. März 1970: „Isenheim“

Schon mit seinem Brief vom 24. November 1969 lockt Baumann Celan mit der Ankündigung seelenberuhigender Kunstgenüsse und Literaturlandschaften, und damit einer Aussicht auf ihre therapeutische Wirkung, nach Freiburg und das Umland:

Colmar – Grünewald liegt ebenso nahe wie Holbein – Basel, das Oberschwaben Hölderlins versendet seine Reflexe, das Meersburg der Droste. Hier bedarf es vorläufig nur eines Schritts und man gewinnt den Raum der Stille; die beständige Abwehr gegenüber dem Zudringlichen und Taktlosen, zehrt noch nicht die Kräfte aus.<sup>25)</sup>

Paul Celan ist da gerade von seiner Reise nach Israel zurückgekehrt, die mit großen Hoffnungen begann und in einem Fiasko endete.<sup>26)</sup> Er versucht erfolglos heimisch zu werden in seiner neuen, großen und leeren Wohnung in Paris, Verkehrslärm umtost in der Rue Tournefort.

Nur durch Gerhart Baumann als seinem Begleiter wissen wir von Celan in Colmar. Der Kontext, in dem er 1986 in seinen »Erinnerungen an Paul Celan« von diesem gemeinsamen Besuch berichtet, sind Kunst-Gespräche mit Celan über Rembrandt, Chardin, Giorgione, Cézanne, Caravaggio und Goya:

Dabei, wie auch gegenüber zeitgenössischen Versuchen, wies sich Celan als ein aufmerksamer Besucher von Museen aus, in vielen europäischen Galerien war er heimisch, und der Umgang mit Bildern wirkte aufschlußreich; nicht weniger eindrucksvoll war die Auswahl, welche er bei Bildern zu treffen pflegte. Werken der Plastik wie auch Bauwerken widmete er nicht geringere Aufmerksamkeit. Er wußte dem Reizvollen wie dem Abgründigen, dem Hinreißenden wie dem Verhaltenen gleichermaßen gerecht zu werden, und er vermochte oft im einen das andere zu entdecken.<sup>27)</sup>

So sei es „in vieler Hinsicht [...] naheliegend“<sup>28)</sup> gewesen, dass Baumann am 25. März 1970, einem Mittwoch der Karwoche, mit dem Juden Celan nach

<sup>25)</sup> BARNERT et al., „Im Reich der mittleren Dämonen“ (zit. Anm. 18), S. 74.

<sup>26)</sup> Vgl. LYDIA KOELLE, „Wo soll ich jetzt hin mit diesem Dort?“ Paul Celans erste und einzige Israel-Reise im Herbst 1969 begann voller Hoffnung und endete in einem Fiasko, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 10. 2019. Die erste und ausführliche Dokumentation von Celans Israel-Aufenthalt in: LYDIA KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah (1997), 2. Aufl., Mainz 1998, S. 232–268.

<sup>27)</sup> GERHART BAUMANN, Erinnerungen an Paul Celan, Frankfurt/M. 1986, S. 47. Exemplarisch soll an dieser Stelle auf Celans starkes Interesse an der Kunst Rembrandts hingewiesen werden. Rembrandts Selbstbildnis von 1665 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum besuchte Celan oft und er identifizierte sich sogar mit ihm, so dass er Ilana Shmueli statt des erbetenen Porträtfotos eine Kunstkarte von Rembrandts Selbstbildnis schenkte. Vgl. Celans Rembrandt-Gedicht »Einkanter«, in: NKG (zit. Anm. 6), S. 505, sowie: PC/ISH (zit. Anm. 11), S. 234; BARBARA WIEDEMANN, Zwischen Pestkreuz und Bocklemünd. Paul Celan in Köln, in: Celan-Jahrbuch 9 (2003–2005), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Heidelberg 2007, S. 103–126; bes. S. 117–120.

<sup>28)</sup> Ebenda, S. 47.

Colmar fährt, um im Unterlindenmuseum den Isenheimer Altar von Matthias Grünewald zu sehen.

Baumann schildert diesen Ausflug atmosphärisch dicht:

diese Begegnung erfolgte an dem Mittwoch der Karwoche, einem verhangenen Frühlingstag, der alles in ein gleichförmiges Grau eingeschlagen hatte, Gebäude, Gewächse, Gewässer. Eine mäßige Zahl von Besuchern nur erging sich im Kreuzgang und im Kirchenschiff des ehemaligen Dominikanerinnenklosters. An den Skulpturen gingen wir vorüber, ebenso an den Tafeln von Martin Schongauer. Celan wandte seine Aufmerksamkeit ausschließlich der „Kreuzigung“ zu. Die Gegenwart des Entsetzlichen ließ ihn nicht los, die unerhörten Spannungen zwischen Inbrunst und Verwesung, der Glaube an den geschändeten Gott. Wir verharrten schweigend, nur eine abgerissene Bemerkung galt jener Anordnung, die den Heiligen Sebastian und Antonius ihre ursprünglichen Plätze wieder zugewiesen hatte, ein knapper Hinweis auf die Gestaltung der Landschaft. Nach geraumer Zeit verließen wir den Raum der Stille, in dem sich bestürzend die Macht der Ohnmacht offenbart. Schweren Schritts strebte Celan dem Kreuzgang zu, der Widerstand der schmerzlichen Stille war unerträglich geworden. „Es ist genug!“, äußerte er halblaut aber entschieden; die Stimme kam wie von weit her, aus jener Ferne des Grauenhaften, die ihm beständig nahe blieb.<sup>29)</sup>

Ich gebe hier die Bildbeschreibung der Kreuzigung aus den ‚Westermann Monatsheften‘ von 1968 durch Horst Keller wieder:

An dem nach rechts aus der Mitte gerückten schief stehenden Kreuzesstamm hängt der gewaltige Heiland, das Erbärmd-Bild: Schinden und Demütigung und die Not eines qualvollen Todes stehen vor dem Andächtigen. Über zwei Meter ragt der Körper des toten Christus auf. Auf den gekrümmten, roh gehauenen Querbalken sind die ausgerenkten Arme gespannt. Der Körper ist ein einziges Wundmal, das Gestrüpp der Dornenkrone neigt sich wie ein umsinkendes Storchennest über das Antlitz. Das Auseinandergezerrte wird auch an den Füßen sichtbar, die auf dem Nagel stecken, schauerlich anzusehen. Das ist der Erfüller, auf den des Täufers übergroßer Finger weist. Das ist das Mysterium von Golgotha.<sup>30)</sup>

„Die Kreuzigungsszene des Isenheimer Altars zählt zu den erschütterndsten Bildern der Passion, die je geschaffen wurden“<sup>31)</sup> – denn: Matthias Grünewald malte „mit einer äußerst krassen, realistischen und zugleich farbsymbolischen

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 47–48.

<sup>30)</sup> KELLER, Grünewalds Isenheimer Altar (zit. Anm. 7), S. 31. Vgl. auch: PANTXIKA BÉGUERIE-DE PAEPE und PHILIPPE LORENTZ (Hrsgg.), Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick, Colmar 2007; ANDREAS PRATER, Der Isenheimer Altar. Eine Einführung in seine Bildwelt und deren Interpretation, in: WERNER FRICK und GÜNTER SCHNITZLER (Hrsgg.), Der Isenheimer Altar. Werk und Wirkung, Freiburg/Br. 2019, S. 9–40; ASTRID REUTER, Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten, in: STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE (Hrsg.), Grünewald und seine Zeit, München und Berlin 2007, S. 78–86.

<sup>31)</sup> MARTIN BLÄTTNER, Kein Bildnis Gottes mehr. Wie christliche Kunst war und wie sie verging, in: Lutherische Monatshefte 31 (1992), S. 130–132, hier: S. 131.

Ausdruckskunst die menschliche Natur Christi im Augenblick der größten Gottferne auf Golgatha als einen durch und durch physischen Körper – als eine völlig erniedrigte und zerstörte Kreatur.“<sup>32)</sup>

Baumanns Schilderung ist kein nüchterner Bericht eines Museumsbesuchs, er ist schon in Wortwahl und Interpretation geprägt von dem, was danach kam:

Celan lud uns in eine kleine Caféstube ein, unweit des Museums. Im Dunstkreis der Gäste suchten wir nach einer ruhigen Ecke. Dort entspann sich behutsam eine nachdenkliche Betrachtung: Grünewald, die Mystik, die gestaltenden Versuche der Zeitgenossen, Lebensepochen, Landschaften wurden aufgerufen, das Elsaß und die Bukowina begegneten sich in wechselseitigem Erinnern. Die Kreuzigung Grünewalds und der Leidensweg der Eltern und Gefährten, – sie kamen sich entgegen. [...] Zwischen den einzelnen Sätzen in diesem Gespräch bildeten sich nachdenkliche, erschütternde Pausen. Die Spannkraft wie die Spannungen Celans wurden erkennbar im Zugleich von Erregung und Erstarrung, von Verdüsterung und Gelassenheit. Der Einsatz zu einer neuen Überlegung wirkte wie ein Trompetenstoß, unvermittelt nahm er dann die Stimme zurück, um eindringlich verhalten seinen Gedankengang fortzusetzen.<sup>33)</sup>

Auch das weitere Unterwegssein an diesem Mittwochnachmittag der Karwoche bleibt verdüstert und wie zeitenthoben unter dem Eindruck der ›Kreuzigung‹ in Colmar. „Erstarrung“ und „Erregung“ spiegeln sich in Dörfern, die wie verlassen liegen, in einigen Krähenschwärmen, die über die Ebene ziehen. Mehr als fünfzehn Jahre gehen Baumanns Erinnerungen zurück, aber in Details präzise: „Wie ausgebleicht lagen die Felder und Gehölze vor uns.“<sup>34)</sup> Das Ziel ist die Besichtigung eines weiteren bedeutenden christlichen Kunstwerks: die frühere Abteikirche von Ottmarsheim im Elsass<sup>35)</sup>, die 1020 bis 1030 nach dem Vorbild der Aachener Pfalzkapelle Karls des Großen (heute Teil des Aachener Domes) als ein kuppelüberwölbtes Oktagon errichtet wurde. Die Besucher erleben den „strenge[n], unangreifbare[n]“<sup>36)</sup> Sakralbau

wie eine Insel aus anderer Zeit, selbstgewiß alles Laute und Aufdringliche abweisend, – Leben, das völlig in dem behauenen Stein aufgegangen. Winterliche Kälte umfing uns beim Betreten des Raumes, der von eisgrauem Licht erfüllt war. Das unerhörte Drama Grünewalds hatte uns gefangen genommen, ausweglos[.]<sup>37)</sup>

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 131.

<sup>33)</sup> BAUMANN, Erinnerungen an Paul Celan (zit. Anm. 27), S. 48–49.

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 48.

<sup>35)</sup> Ebenda.

<sup>36)</sup> Ebenda, S. 49.

<sup>37)</sup> Ebenda.

## IV.

*Der „Altar des Geistes im Abendland“  
zwischen Universalisierung und Verengung*

Von den Ereignissen und Gesprächen in Colmar wissen wir nur aus der Perspektive Baumanns, der detailreich und ausführlich Gefühlsregungen, Atmosphäre und Deutungen vergegenwärtigt. Von Celan selbst wissen wir darüber – nichts. Er berichtet auch nicht davon in seinen Briefen an die beiden ihm in seinen letzten Lebensmonaten nahestehenden Freunde Ilana Shmueli und Franz Wurm. Vielleicht erschien es ihm nicht passend, seinen jüdischen Briefpartnern davon zu berichten, dass er in der Karwoche vor einem Kreuzigungsbild gestanden hatte. Oder es war ihm zu intim, darüber zu schreiben. Andere Künstler, Schriftsteller und Philosophen haben das anders gemacht und von ihren teilweise hochemotionalen Erschütterungen berichtet,<sup>38)</sup> darunter die von Celan hochgeschätzten jüdischen Gelehrten Franz Rosenzweig und Martin Buber.

Rosenzweig schrieb am 21. Oktober 1906 aus Colmar über den Maler des Isenheimer Altars an seine Eltern: „Er gibt dem Gekreuzigten ein Chaos von Fingern, die in rasendem Schmerz durcheinander schreien – wirklich ich phantasiere nicht: es sind nicht die Farben, nicht die Bewegungen, nicht die Gesichter, es sind diese *Finger des Gekreuzigten*.“<sup>39)</sup> Und Buber vergleicht in einem Text von 1914 Meister Eckhart, der zwei Jahrhunderte vor Matthias Grünewald „in den Elsässischen Klöstern predigte“<sup>40)</sup>, mit diesem:

Diese beiden, Eckhart und Matthias, sind Brüder, und ihre Lehren sind verschwistert. Aber Grünewald lehrt in der Sprache des Farbenwunders, die keiner [sic!] Deutscher vor oder nach ihm geredet hat. Das ist der Altar des Geistes im Abendland, und Kolmar ist groß wie Benares. Aber nur der Pilger, der in dieser Sprache berufen wurde, findet wahrhaften Einlaß.<sup>41)</sup>

<sup>38)</sup> Vgl. MATHIAS MAYER, Die Rezeption des Isenheimer Altars zwischen Ethik und Ästhetik. Grünewald-Spuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Germanistik NF 27 (2017), S. 528–541; WOLFGANG MINATY, Grünewald im Dialog. 500 Jahre Isenheimer Altar in Kunst, Literatur und Musik, Regensburg 2016.

<sup>39)</sup> In: FRANZ ROSENZWEIG, Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften. Briefe und Tagebücher, 1. Bd. 1900–1918, hrsg. von RACHEL ROSENZWEIG und EDITH ROSENZWEIG-SCHEINMANN unter Mitwirkung von BERNHARD CASPER, The Hague 1979, S. 59–60.

<sup>40)</sup> MARTIN BUBER, ›Die Fahrt. Der Altar [1914; Erstpublikation 1917], in: MARTIN BUBER, Werkausgabe. Bd. 1: Frühe kulturkritische und philosophische Schriften (1891–1924), bearb. und mit einem Vorw. von MARTIN TREML, Gütersloh 2001, S. 249–252, hier: S. 250. Vgl. Celans vermutlich über Gustav Landauer vermitteltes Interesse an der Mystik Meister Eckharts, das in den drei Schlussgedichten (NKG [zit. Anm. 6], S. 308–309) seines Bandes ›Lichtzwang‹ zum Ausdruck kommt. Vgl. KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 168–188 (zum Eckhart-Triptychon).

<sup>41)</sup> BUBER, Die Fahrt. Der Altar (zit. Anm. 40), S. 250.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Buber nicht von der Sprache des Deutschen oder des Christlichen spricht, sondern von einer gleichsam universellen „Sprache des Farbenwunders“, die sich dem eröffnet, der sich dieser Farbdramatik ausliefert. Colmar mit dem Isenheimer Altar wird zu einem „heiligen Ort“, den man nicht besichtigen, sondern dem man sich nur in Erwartung von Heiligung oder seelischer Erhebung wie ein Pilger nähern kann – ein existentieller Kontext, denn für Buber ist der gekreuzigte Christus des Isenheimer Altars „mit siechem Marterleib und aufgereckten Fingern der angenagelten Hände vor die nacht [sic!] der Welt gestellt“.<sup>42)</sup>

Doch gerade mit dem Ende des Ersten Weltkriegs erleben Botschaft und Wirkweise des „Altars des Geistes im Abendland“, wie Buber ihn nennt, eine Verengung als Eigentum der Deutschen und damit seine größte Nachwirkung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Der leidende Christus des Isenheimer Altars wurde zum Symbol erhoben für das Leiden der deutschen Nation und gleich einem „Volkskörper“ in die Grenzen des deutschen Reiches einverleibt. Das erklärt auch, warum der Altar im Winter 1917 aus „Sicherheitsgründen“ nach München gebracht wurde, wo er vom 24. November 1918 bis zum 27. September 1919 in der Alten Pinakothek gezeigt wurde. Die Ausstellung war ein überwältigender Erfolg, denn Tausende machten sich in einer Art „Wallfahrt“ zum Sinnbild der deutschen Kriegserfahrung auf, auch Thomas Mann, der am 22. Dezember 1918 in seinem Tagebuch notierte: „Im Ganzen gehören die Bilder zum Stärksten, was mir je vor Augen gekommen.“<sup>43)</sup> Öffentliche Meinung und Kunstwissenschaft interpretierten den Altar damals als nationales Kunstwerk, das „das deutsche Volk oder Wesen am meisten angeht“, deshalb wurde sein Rücktransport nach Colmar im September 1919 im Zuge der Abtretung von Elsass-Lothringen an Frankreich gleichsam zum visuellen Ausdruck der Verluste durch den Versailler Vertrag, der von der Mehrheit der Deutschen als illegitimes und demütigendes Diktat empfunden wurde.<sup>44)</sup>

Im Frühjahr 1927 besuchte Elias Canetti als Zweiundzwanzigjähriger den Isenheimer Altar im Unterlindenmuseum und berichtet davon mehr als fünfzig Jahre später im ersten Band seiner Lebenserinnerungen:

<sup>42)</sup> Ebenda, S. 250.

<sup>43)</sup> THOMAS MANN, Tagebücher 1918–1921, hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN, Frankfurt/M. 2003, S. 113.

<sup>44)</sup> Vgl. Art. Isenheimer Altar: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer\\_Altar](https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar)> [10.05.2023]; außerdem: KATHARINA HEINEMANN, Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünwald-Rezeption in Deutschland bis 1945, in: BRIGITTE SCHAD und THOMAS RATZKA (Hrsgg.), Grünwald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünwalds im 20. Jahrhundert, Köln 2003, S. 8–17; ANN STIEGLITZ, The Reproduction of Agony: toward a Reception-history of Grünwald's Isenheim Altar after the First World War, in: Oxford Art Journal 12 (1989), Heft 2, S. 87–103. Stieglitz berichtet, dass spezielle Führungen zum Altarbild für diejenigen

In Colmar stand ich einen ganzen Tag lang vor dem Altar, ich wußte nicht, wann ich gekommen war, und ich wußte nicht, wann ich ging. Als das Museum schloß, wünschte ich mir Unsichtbarkeit, um über Nacht zu bleiben. Ich sah den Leib Christi ohne Wehleidigkeit, der entsetzliche Zustand dieses Leibes erschien mir wahr [...].<sup>45)</sup>

Das Kreuzigungsbild ist „wahr“, weil es mit den Erinnerungen der Kriegserfahrungen Canettis übereinstimmt, die er rückblickend mit den noch größeren Gräueltaten der NS-Zeit antizipiert: „eine Erinnerung an das Entsetzen, das die Menschen einander bereiten. Krieg und Gastod waren damals, im Frühjahr 1927, noch nah genug, um die Glaubwürdigkeit dieses Bildes zu bewirken. [...] Alles Entsetzliche, das bevorsteht, ist hier vorweggenommen.“<sup>46)</sup>

Vor diesem, seinem ursprünglichen Ort, der Antoniterkirche in Isenheim, entwendeten, „Altar des Geistes im Abendland“ steht Paul Celan und der Blick auf den mit Wunden übersäten Leichnam des Gekreuzigten löst bei ihm, folgt man den Erinnerungen von G. Baumann, die schmerzhafteste Erinnerung an den Verlust der Eltern aus. Sah Celan deren gewaltsamen Tod in der drastischen Darstellung der Kreuzesmarter Jesu gespiegelt? Deutscher Geist im Nationalsozialismus hat diese Verbrechen erdacht, angeordnet und ausgeführt.

## V.

### ›Tenebrae‹ – „Und Jener sind ja wir alle“

Von Celans Verhalten in Colmar und von dem, was ihn dort innerlich bewegte und er seiner Begleitung mitteilte, erfahren wir nur durch die Schilderungen Gerhart Baumanns und aus dessen Perspektive. Ein Gedicht über seine Isenheim-Erfahrung hat Celan nicht verfasst. Jedoch: Er hatte ›Tenebrae<sup>47)</sup> geschrieben, am

---

arrangiert wurden, die von außerhalb der Stadt kamen: „Und verwundete Soldaten, viele ohne Gliedmaßen, wurden davor gerollt, wo Gottesdienste abgehalten wurden.“ Eine Münchner Zeitung berichtete, wie eine Gruppe eifriger Zuschauer aller Altersgruppen, Geschlechter und Klassen beim letzten Blick auf den Altar reagierte, bevor er wieder ins Elsass abtransportiert wurde: „Die Leute standen und starrten: [...] Der rote Umzugswagen stand unten. Eine elende Realität: wie Sarg und Grab. Der verlorene Krieg. Man kann diesen Gedanken nicht zurückhalten; und es ist weder unobjektiv noch sentimental. Ein Stück Deutschland wird weggeschnitten, der edelste Teil: das Elsass. Deutschland. Grünewald.“ Vgl. STIEGLITZ, *The Reproduction of Agony*, S. 87.

<sup>45)</sup> ELIAS CANETTI, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, München 1980, S. 258.

<sup>46)</sup> Ebenda, S. 258. Von Colmar aus reiste Canetti nach Wien und suchte sich dort das Zimmer, in dem er, umgeben von Reproduktionen des Isenheimer Altars an den Wänden, seinen Roman ›Die Blendung‹ schrieb: „Mit dem Blick auf Drucke des Isenheimer Altars ist das Ich zum Dichter geworden.“ BERNHARD GREINER, *Akustische Maske und Geborgenheit in der Schrift. Die Sprach-Orientierung der Autobiographie bei Elias Canetti und Walter Benjamin*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 34 N.F.* (1993), S. 305–325, hier: S. 317.

<sup>47)</sup> NKG (zit. Anm. 6), S. 429.

Ostermontag 1957, und dort, dreizehn Jahre zuvor, die Ermordung der Juden im Holocaust mit der Passion des Juden Jesus von Nazareth verbunden – bis hin zu der Deutung: „Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr.“ Wie aber steht Celans seelische Erschütterung vor dem Isenheimer Altar mit seinem Gedicht ›Tenebrae‹ in Beziehung? Das Kreuzigungsbild in Colmar und ›Tenebrae‹ – werden sie eins?

#### TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,  
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,  
ineinander verkrallt, als wär  
der Leib eines jeden von uns  
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,  
bete zu uns,  
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,  
gingen wir hin, uns zu bücken  
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,  
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.  
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.  
Wir haben getrunken, Herr.  
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

Worüber Paul Celan 1957 schrieb, wird 1970 in Colmar zu einer existentiellen Erfahrung, die ihn zu einer Selbstbegegnung führt, als wäre er mit ›Tenebrae‹ bereits nach Colmar unterwegs gewesen? So, wie Canetti es formulierte: „Alles Entsetzliche, das bevorsteht, ist hier vorweggenommen.“<sup>48)</sup> Hat Celan sich

<sup>48)</sup> CANETTI, Die Fackel im Ohr (zit. Anm. 45), S. 258.

dieser Ikone der Erniedrigung und des Schmerzes bewusst ausgesetzt; sich vielleicht sogar selbst und sein Gedicht mit der Kreuzigung des Isenheimer Altars konfrontiert?

Die Ermordeten der Shoah werden in ›Tenebrae‹ zu Christi Leidensgenossen, gar engen Schicksalsgefährten, so dass sie den Sterbenden oder Toten sogar auffordern: „Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah.“ Und bereits als Achtzehnjähriger hatte der junge Paul in einem Brief an den Czernowitzer Freund Gustav Chomed formuliert: „Und Jener sind ja wir alle .. Es ist fast wie aus Eigensinn, wenn wir ihm helfen.“<sup>49)</sup>

Otto Pöggeler berichtet von der Entstehung des Gedichts:

Das (1959 publizierte) Gedicht ›Tenebrae‹, so sagte Celan im April 1957, sei eines seiner liebsten; es sei ihm auf der Straße so gekommen, und er habe es zuhause gleich ganz niedergeschrieben – das widerfahre ihm in der letzten Zeit kaum noch. Er sei selbst nicht gläubig, aber das Gedicht sei wie ein Negro-Spiritual. Um des hieratischen Charakters der lateinischen Sprache willen habe er als Titel nicht das französische ›Leçons de Ténèbres‹ gewählt. Das „Bete zu uns“ solle einfach etwas Sakrilegisches sein, obwohl man das Gedicht nicht für seine eigene Auffassung setzen dürfe. Ich sprach mich gegen solche rebellierende Subjektivismen aus, und einige Tage später, beim Abschied, bemerkte er, er habe den Vers als eine bloße leere Geste fallen lassen.<sup>50)</sup>

Celan war bekannt, dass Otto Pöggeler Katholik war, und es scheint fast so, als hätte er die Wirkung seines Gedichts gerade deswegen an Pöggeler austreten wollen. Die Entstehungsstufen von ›Tenebrae‹ zeigen, dass Celan mit sich gerungen hat, ob er das „Bete zu uns“ fallen lassen sollte; in der Endfassung hat er schließlich das „Bete zu uns, Herr / wir sind nah“ der letzten Strophe verkürzt zu: „Bete, Herr. / Wir sind nah.“ Die von Pöggeler mit „rebellierenden Subjektivismen“ verglichene blasphemische Aussage der dritten Strophe hat er dagegen sogar *verstärkt*, indem er „Bete zu uns, Herr, / wir sind nah“ durch eine Wort-Verdopplung und neue Rhythmisierung *intensivierte*: „Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah.“ In einem Vorabdruck des Gedichts war die Mittelzeile der dritten Strophe noch getilgt.<sup>51)</sup> Pöggeler weist darauf hin, dass Celan eine Bewegung vollziehe und am Schluss auf das Blasphemische verzichten würde.<sup>52)</sup>

<sup>49)</sup> Vgl. das Motto, Nachweis: Anm. 1.

<sup>50)</sup> OTTO PÖGgeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg/München 1986, S. 405–406.

<sup>51)</sup> Vgl. PAUL CELAN, ›Sprachgitter‹. Vorstufen, Textgenese, Endfassung (Tübinger Ausgabe). Bearbeitet von HEINO SCHMULL unter Mitarbeit von MICHAEL SCHWARZKOPF, Frankfurt/M. 1996 (= TCA/SG), S. 30–31. Vgl. die Titelvarianten ›Tenebrae‹ bzw. ›Leçons de Ténèbres‹ als eindeutige Hinweise auf die Morgengebete (Matutin und Laudes) in der Karwoche (Kar- oder Finstermette; s. u.). Vgl. auch den Kommentar zu ›Tenebrae‹ in: NKG (zit. Anm. 6), S. 748–750.

<sup>52)</sup> Vgl. PÖGgeler, *Spur des Worts* (zit. Anm. 50), S. 134.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch Pöggelers Hinweis, dass Celan in seinen Gedichten nicht nur auf Tradition *anspielen* wollte: diese ganz *einzu-schmelzen* in sein eigenes Dichten, wäre vielmehr das Ziel gewesen.<sup>53)</sup>

Die blasphemisch anmutenden Aussagen seines Gedichts ›Tenebrae‹ hat Celan außerdem in einem Brief an Werner Kraft vom 25. Februar 1958 gegen das Votum „Gott könne nicht beten“ verteidigt mit dem Hinweis auf die letzten Worte des sterbenden Jesus nach dem Matthäus-Evangelium: ob „Eli, Eli, lama sabachtani?“ – „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ – etwa kein Gebet Gottes gewesen wäre.<sup>54)</sup> Und er schrieb Werner Kraft: „Das Wort, das über meinem Gedicht steht – Tenebrae – weist in das Karfreitags-geschehen.“<sup>55)</sup> Celan verteidigt sein Gedicht im Brief an Kraft:

Aber, abgesehen davon: Die Behauptung, Gott könne nicht beten, erscheint mir sehr viel dogmatischer – also gedichtferner – als die ihr entgegengesetzte! Das Gedicht stellt in Frage! / Zu „Mulde und Maar“: nein, das ist keine leere Rhetorik – bedenken Sie doch bitte, was „Maar“ bedeutet!<sup>56)</sup>

›Tenebrae‹ ist das im lateinischen Evangelien-Text von Matthäus 27,45 ge-brauchte Wort für die Finsternis im ganzen Lande, die einsetzt „von der sechsten bis zur neunten Stunde“, wo der gekreuzigte Jesus mit den Worten des Psalms 22 zu Gott schreit.<sup>57)</sup> Im Gespräch am 26. Mai 1960 in Zürich

<sup>53)</sup> Ebenda, S. 406.

<sup>54)</sup> Vgl. Celans Briefzeile: „Zu Ihrer Kritik an ›Tenebrae‹: Sie sagten, Gott könne nicht beten. Wieso denn? Was war z. B. jenes ‚Eli, Eli lama sabachtani?‘“ (Paul Celan an Werner Kraft, Paris, 25. Februar 1958: Briefe [zit. Anm. 1], S. 295–296, hier: S. 296; 1017.)

<sup>55)</sup> Ebenda, S. 296.

<sup>56)</sup> Ebenda. Celans Quelle für das Wort „Maar“ ist nach Wiedemann die ›Geologie‹ von F. LOTZE (Sammlung Göschen 13, Berlin [West] 1955; Bibliothek Paul Celan, Deutsches Literaturarchiv Marbach [= BPC]), dort werden Maare als Reste von Gasvulkanen beschrieben. Dieser Brief wird auch zitiert in: NKG [zit. Anm. 6], S. 748. Vgl. TCA/SG [zit. Anm. 51], S. 30: Auf einem Zettel mit vielfach verschachtelten Notizen schrieb Paul Celan: „Schorf. Die Maare, die Wunden:/ nachtlang standen sie offen, voll/ Wassers. Nachtlang, nicht länger:/ der Widerschein auf den Stirnen.“

<sup>57)</sup> Die einsetzende Dunkelheit im Passionsgeschehen wurde in der katholischen Liturgie des ›Officium tenebrarum‹ der Karwoche durch das Verlöschen der Kerzen eines dreieckigen „Teneberleuchters“ sinnfällig gemacht. Die Lesungen dieser Tage wenden die Klagelieder über die Zerstörung des Tempels in Jerusalem auf das Leiden und Sterben Christi an. In Celans Gedicht ›Benedicta‹ (NKG [zit. Anm. 6], S. 149) steht die Zeile: „Gesegnet: Du, die ihn grüßte,/ den Teneberleucher.“ Nach Pöggeler kannte Paul Celan die Vertonungen der drei ›Leçons de Ténèbres‹ des französischen Barockmeisters François Couperin (1668–1733) aus dem Jahr 1714 (vgl. OTTO PÖGGELER, Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände, Opladen und Wiesbaden 1998, S. 27) und die Finstermetten der Karfreitagsliturgie, die „Celan von seinen französischen Verwandten und Bekannten her nahekam“ (OTTO PÖGGELER, Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten, München 2000, S. 46). Für eine Radierung seiner Frau aus dem Jahr 1957 wählte Celan den Titel ›Ténèbres – Tenebrae‹ (vgl. NKG [zit. Anm. 6], S. 749). Vgl. in diesem Zusammenhang Celans Brief vom 23. März 1959 an Rudolf Hirsch, der als Jude zum katholischen Glauben konvertiert war:

mit Nelly Sachs über Gott, von dem Celans Gedicht ›Zürich, Zum Storchen‹<sup>58)</sup> zeugt, war dieses „umröchelte, hadernde Wort“ ihm „sein höchstes“ gewesen. Und es ist die in Zürich lebende, von Celan hochgeschätzte Margarete Susman, die bereits 1946 in ihrem Werk ›Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes‹ diese brennende Anfrage an Gottes Liebe und Macht als die „eigentliche Frage Hiobs“ bezeichnete, als „die Frage des um Gott gefolterten Volkes, die Frage des bis zum Grund aufgebrochenen Menschendaseins, die der letzte Schrei des gekreuzigten Christus ist“<sup>59)</sup>. Vielleicht kannte Celan auch Adornos Bemerkung: „Das Wort, das am nachdrücklichsten gegen die Göttlichkeit Christi zeugt, ist das gleiche, das am nachdrücklichsten für seine Existenz spricht: ‚Eli, Eli, lema sabachtani‘ erfindet sich nicht.“<sup>60)</sup>

In einem zweiten Brief an Werner Kraft vom 2. März 1958, offensichtlich eine Antwort auf dessen briefliche Entgegnung, die seine Vorbehalte gegen ›Tenebrae‹ bekräftigen, macht Celan deutlich:

Mit Ihrem Einwand („Gott kann nicht beten“) stehen Sie letzten Endes in einem Verhältnis zu dem in meinem Gedicht zur Sprache kommenden; denn im Grunde sagt dieses Gedicht

---

„Ob ich Ihnen *in diesen Tagen* ›Tenebrae‹, das ich auf das diese Zeilen begleitende Blatt schreibe, geben darf? Mais c'était bien une Leçon des Ténèbres *que j'ai reçue* ...“ [„Aber es war in der Tat eine Lektion der Dunkelheit, die ich erhielt ...“]: Briefe (zit. Anm. 1), S. 356–357; 1033. In „*diesen Tagen*“ bezieht sich auf die antisemitische Karikatur eines Studenten, die bei Celans Lesung in Bonn am 17. November 1958 kursierte. Zu dieser Thematik vgl. LYDIA KOELLE, „Une Leçon des Ténèbres“ – eine Lektion der Finsternis. Paul Celans Lesung in Bonn, 17. November 1958: ein antisemitischer Vorfall und seine Folgen, in: Celan-Jahrbuch 12, hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Würzburg 2023 [im Erscheinen].

<sup>58)</sup> In: NKG (zit. Anm. 6), S. 130.

<sup>59)</sup> MARGARETE SUSMAN, Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes (1946), Frankfurt/M. 1996, S. 154–155. Zu einer ersten persönlichen Begegnung von Celan und Susman in Zürich kam es erst 1963 (vgl. LYDIA KOELLE, „Aufrechte Worte“. Paul Celan – Margarete Susman: eine „Cor-Respondenz“, in: Celan-Jahrbuch 8 (2001/02), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Heidelberg 2003, S. 7–31. Mit Otto Pöggeler sprach Celan bereits 1957 über die Hiobserfahrung und schenkte ihm 1969 bei ihrem letzten ausführlichen Gespräch die Neuauflage von Susmans ›Hiob‹-Buch von 1968 mit einer Einführung des Neutestamentlers Heinrich Schlier. Vgl. PÖGGELER, *Spur des Worts* (zit. Anm. 50), S. 403. THOMAS SPARR wies darauf hin, dass ›Zürich, Zum Storchen‹ Anspielungen an Susmans ›Hiob‹-Buch enthält („Wohl ist diesem Geschehen gegenüber jedes Wort ein Zuwenig und ein Zuviel [...]“: SUSMAN, Das Buch Hiob [zit. Anm. 59], S. 23), in: Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemandrose‹, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN unter Mitarb. von CHRISTINE IVANOVIC, Heidelberg 1997, S. 65–69.

<sup>60)</sup> Frankfurter Adorno-Blätter. 8 Bände, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, München 1992–2003; Bd. 8. 2003, S. 14. (FAB 8,14). Vgl. auch den Beitrag von WOLFGANG JOHANN, „Das Recht auf Fremdheit“. Invertierte Mythopoetik und mikrophilologische Deutungsspielräume in Paul Celans ›Schibboleth‹, in: WOLFGANG JOHANN/IULIA PATRUT/RETO RÖSSLER (Hrsgg.), Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne, Bielefeld 2019, S. 225–238, hier: S. 226, der sich bei seiner Celan-Interpretation auf das zitierte Adorno-Wort beruft.

[...] nichts anderes als: wir können nicht zu dir beten, also bete du (zu uns). Erst in dieser paradoxen Situation (die das Gedicht zu verdeutlichen sucht) werden Gott und das Beten denkbar [...]“<sup>61)</sup>

Auch die Evangelien sprechen von „Gebet“, wenn Jesus sich seinem Vater zuwendet. Kannte Celan die „Heilandsklagen“ (Improperien) der römisch-katholischen Karfreitagsliturgie (Missale Romanum, 1970, 258–262) zu Beginn der Kreuzesverehrung? Der Text lehnt sich an das alttestamentliche Buch Micha 6,3–4 an: „Mein Volk, was habe ich dir getan, womit dich beleidigt? Antworte mir! Ich habe dich aus dem Land Ägypten geführt, aus dem Sklavenhaus dich erlöst. Als Führer sandte ich dir Moses, Aaron und Mirjam ...“<sup>62)</sup> Textgeschichtliche Untersuchungen haben die Improperien auf frühchristliche und jüdische Ursprünge zurückgeführt.<sup>63)</sup> Die letzten Anrufungen lauten:

Ich habe dir ein Königszepter in die Hand gegeben,  
du aber hast mich gekrönt mit einer Krone von Dornen.

Mein Volk, was habe ich dir getan, womit nur habe ich dich betrübt?  
Antworte mir.

Ich habe dich erhöht und ausgestattet mit großer Kraft,  
du aber erhöhstest mich am Holz des Kreuzes.

Mein Volk, was habe ich dir getan, womit nur habe ich dich betrübt?  
Antworte mir.

Ist mit diesen Heilandsklagen an Karfreitag nicht eine antijüdische Polemik mitgegeben? Es kommt darauf an, wen man für den Adressaten der Anrede „mein Volk“ hält: Wird damit das jüdische Volk identifiziert, „dann handelt es sich tatsächlich um eine Klage Christi gegen die Juden, die damit implizit auch für seinen Tod und sein Leiden verantwortlich gemacht würden“. Ist mit „mein Volk“ jedoch „die sich als Gottesvolk verstehende Kirche bzw. die zum Gottesdienst versammelte Gemeinde [genannt], dann geht es um *deren* Undankbarkeit gegen seine Wunder und Wohltaten.“<sup>64)</sup>

<sup>61)</sup> Aus diesem Brief wird zitiert in: NKG (zit. Anm. 6), S. 748.

<sup>62)</sup> Vgl. Improperien – Die Heilandsklagen in der Karfreitagsliturgie, in: Katholisches Magazin für Kirche und Kultur, 25. März 2016; online abrufbar unter: <<https://katholisches.info/2016/03/25/improperien-die-heilandsklagen-in-der-karfreitagsliturgie-2/>> [10.05.2023].

<sup>63)</sup> Vgl. MICHAEL BROCKE, On the Jewish origin of „improperia“; online abrufbar unter: <[http://www.steinheim-institut.de/edocs/bpdf/michael\\_brocke-on\\_the\\_jewish\\_origin\\_of\\_the\\_improperia.pdf](http://www.steinheim-institut.de/edocs/bpdf/michael_brocke-on_the_jewish_origin_of_the_improperia.pdf)> [10.05.2023].

<sup>64)</sup> BENJAMIN LEVEN und MARTIN STUFLESSER, Die Feier des Oster-Triduum. Ergebnisse einer Befragung 1984 und 2011, in: Ostern feiern: Zwischen normativem Anspruch und lokaler Praxis, hrsg. von BENJAMIN LEVEN und MARTIN STUFLESSER, Regensburg 2013, S. 20–46, hier: S. 34–35. Mit Hinweis auf: MARCEL POORTHUIS, The improperia and Judaism, in:

Für die zweite Alternative spricht der liturgische „Sitz im Leben“: eine ursprünglich am Karfreitag stattfindende Büsserrekonzilisation<sup>65)</sup> und „der konkrete liturgische Kontext der Kreuzesverehrung durch die Gläubigen“<sup>66)</sup>. Michael Brocke gibt jedoch zu bedenken:

What cannot be denied, however, is the evidence of their violent anti-Jewish misuse, even if we disregard the history of persecution and pogroms incited regularly in the days before Easter. Which people is Jesus addressing, when he reproaches „his people“, *popule meus*, from the Cross? The ambiguity of the Good Friday *Improperia* will remain.<sup>67)</sup>

In Celans ›Tenebrae‹-Gedicht geht es jedoch nicht um Klage oder Anklage wie in den Improperien der katholischen Karfreitagsliturgie, sondern um die Aufforderung an den „Herrn“, das „Wir“ des Gedichts um Hilfe anzurufen. Heilandsklagen und ›Tenebrae‹ – es verbindet sie die in beiden Texten ausgedrückte Bedürftigkeit, ja Ohnmacht Gottes: dass Gott zur Erlösung der Welt und für seine eigene ›Einung‹ menschlichen Wirkens bedarf. Von dieser theologisch-mystischen Idee wird Celan Anfang 1960 in Martin Bubers berühmter Schrift ›Drei Reden über das Judentum‹ lesen: „Das Schicksal Gottes hängt von der Welt ab.“<sup>68)</sup> Die dortigen Lektürespuren, Ausrufezeichen und Fragezeichen am Rand zeigen seine innere Beteiligung und Reaktion zwischen „bemerkens-/bedenkenswert“ und/oder „fragwürdig“.

## VI.

### ›Tenebrae‹ in Wolfgang Rihms Komposition ›Deus Passus‹

Im Jahr 1996 vergab die Stuttgarter Bachakademie an vier Komponisten aus Deutschland, Russland, Argentinien und China den Auftrag, eine der vier Passionsberichte des Neuen Testaments zu vertonen. Diese ›Passion 2000‹ sollte ein Widerhall der Passionen Bachs und unserer Gegenwart sein. Der deutsche Komponist Wolfgang Rihm (geb. 1952) – von einer Musik-Zeitung als

---

Questions liturgiques 72 (1991), S. 1–24; MATTHIAS WÜNSCHE, Wechsel der Perspektive. Das Volk Gottes in der Sprache der Karfreitagsliturgie, in: *Bibel und Liturgie* 76 (2003), S. 61–64.

<sup>65)</sup> Vgl. JOHANN DRUMBL, Die Improperien in der lateinischen Liturgie, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 15 (1973), S. 68–100, hier: S. 94–98.

<sup>66)</sup> LEVEN et al., Die Feier des Oster-Triduums (zit. Anm. 64), S. 35. Vgl. auch IRENE MILDENBERGER, Die Improperien – unbequemes Denkmal oder notwendiges „Denk mal!“?, in: *Ostern feiern*, hrsg. von LEVEN et al. (zit. Anm. 64), S. 130–153.

<sup>67)</sup> BROCKE, On the Jewish origin of „improperia“ (zit. Anm. 63), S. 9.

<sup>68)</sup> MARTIN BUBER, Drei Reden über das Judentum, Frankfurt/M. 1920, S. 87–88 (= BPC); Erwerbsdat.: 30. I. 1960; vgl. KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 86–91.

„agnostischer Nietzscheaner“<sup>69)</sup> bezeichnet – übernahm „die schwierige Aufgabe einer existentiellen Vergegenwärtigung des biblischen Berichts“.<sup>70)</sup> Rihm, für den Religion, wie er in einem Gespräch gesagt haben soll, „Ehrfurcht vor dem Namenlosen“<sup>71)</sup> sei, konnte sich eine zeitgenössische Passion nur auf dem Hintergrund der deutschen Geschichte vorstellen: die Passion des Juden Jesus zusammen mit dem Judenmord in Nazideutschland. Diesen Zusammenhang sah Rihm, der bereits als junger Komponist 1973 erste Gedichte Celans vertont hatte, in Celans Gedicht ›Tenebrae‹ auf überzeugende Weise ausgedrückt. So geht Rihm für seine Komposition über die biblische Vorlage des Lukas-Evangeliums hinaus und lässt sie mit Celans Gedicht ›Tenebrae‹ enden.<sup>72)</sup> Rihms Lukaspassion beginnt mit den eucharistischen Einsetzungsworten aus Lk 22,19–20: „Und er nahm das Brot, dankte und brach's und gab's ihnen und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. Desselbigengleichen auch den Kelch, nach dem Abendmahl und sprach: Das ist der Kelch, das neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird.“ Celan nimmt diese Worte in sein ›Tenebrae‹-Gedicht auf: „Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr.“ Wolfgang Rihm äußerte sich zu seiner Komposition:

Ich konnte nicht schließen mit dem Grab. Ein Passionsgeschehen ist heute nicht mehr ein nur religiös abgesichertes, ein in sich geschlossenes, kulturelles Textgeschehen, sondern ein Vorgang, der gerade mich als deutschen Komponisten, der nach dem Krieg geboren ist, in ungeheurer Weise an die eigene Geschichte, in der ich stehe, erinnert.<sup>73)</sup>

<sup>69)</sup> UWE SCHWEIKERT, Stuttgarter Bachakademie vergab Kompositionsaufträge für eine Passion 2000, in: *Neue Musik Zeitung* 49 (2000/10), S. 35.

<sup>70)</sup> Ebenda.

<sup>71)</sup> Ebenda.

<sup>72)</sup> Tatsächlich tat Rihm sich schwer mit seiner Aufgabe: Die Textauswahl stellte für ihn die größte Herausforderung dar. Er brauchte dafür vier Jahre, für die Kompositionsarbeit sechs Monate. Rihm verwendete den Passionsbericht nach Lukas, dessen Text am wenigsten anti-judaistisch sei, und das Lied vom Gottesknecht aus Jesaja 53 in der deutschen Übersetzung einer Lutherbibel von 1912 und, als „ökumenischen Ausgleich“, Passagen aus der römisch-katholischen Karfreitagsliturgie in lateinischer Sprache nach dem ›Graduale Romanum‹ von 1909, unter anderem die Improperien nach Mi 6,3–4. Weiterführend: PETER SÖLKEN, *Ein Ort des Leidens – und der Hoffnung? Eine bibeltheologische Annäherung an zwei Passionsvertonungen des 20. Jahrhunderts: Die ›Lukaspassion‹ von Krzysztof Penderecki (1965) und ›DEUS PASSUS‹ von Wolfgang Rihm (2000)*, Stuttgart 2005; LUTZ RIEHL, *Neue Wege zur Passion. Die Passion Christi in der Musik der Gegenwart am Beispiel des Projektes Passion 2000*, Marburg 2009; TIMO OGRZAL, *Gewalt und Offenbarung. Zur medialen Übertragung von Musik und dichterischer Sprache bei Paul Celan und Wolfgang Rihm*, in: *Celan-Jahrbuch 10*, hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Würzburg 2018, S. 213–232; VOLKER HAGEDORN, „Sein Blut komme über uns“. War Johann Sebastian Bach Antisemit, nur weil er Luther vertonte?, in: *Die Zeit*, 14. Juli 2016.

<sup>73)</sup> In: *Wolfgang Rihm: ›DEUS PASSUS‹*, hrsg. von BACHAKADEMIE STUTTGART, Programmheft, Saison 2007/2008, Stuttgart 2008, S. 22.

Ironie des Schicksals: Celan, der es abgelehnt hatte, im März 1970 eine Aufführung der Bachschen Matthäuspasion in Stuttgart anzuhören, hat mit seinem Gedicht ›Tenebrae‹ Wolfgang Rihm erst ermöglicht, seine zeitgenössische Pasion zu schreiben – indem Rihm in ›DEUS PASSUS‹ Celans Gedicht als jüdischen Counterpart zu den antijüdischen Anklängen in Bachs Passionsoratorien wie einen Schluss-Stein des Anstoßes setzte. Wolfgang Rihms Lukaspasion ›DEUS PASSUS. Passionsstücke nach Lukas‹ wurde am 20. August 2000 uraufgeführt: im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle, in der Celan, bevor er wenig später nach Freiburg und Colmar aufbrechen sollte, am 21. März 1970 seine letzte öffentliche Lesung gab.

## VII.

### *Das Kreuz Christi: Leidenssymbol und Gegenzeichen*

Celans Auseinandersetzung mit dem Symbol des Kreuzes, mit der Christusgestalt und den mit ihr verbundenen, jüdischen und christlichen Traditionen sind ein wichtiger Teil seines Werks. Sie gehören zur europäischen Kultur *und* zur jüdischen Dimension seiner Schriften, zu dem, was er die „pneumatische Gestalt“ seines Judentums<sup>74)</sup> nannte. Durch alle Schaffensphasen hindurch setzte Celan sich mit diesen Traditionen auseinander. Ohne die Bezugnahme auf die jüdische Messiaserwartung, auf Christologie und Soteriologie können die Ambiguität, die Paradoxien und die Vielstimmigkeit von Gedichten wie ›Psalm‹, ›Benedicta‹, ›Anabasis‹, ›Spät und tief‹ oder ›Mandorla‹ nicht adäquat verstanden und voll ausgeschöpft werden.

Im Zimmer des jungen Paul Antschel in Czernowitz hing eine Reproduktion von Vincent van Goghs ›Pietà‹ nach Delacroix, berichtet seine Jugendfreundin Edith Silbermann,<sup>75)</sup> und bereits 1949 veröffentlichte Celan in seiner Aphorismen-Sammlung ›Gegenlicht‹ eine auf die Kreuzigung bezugnehmende Passage: „Der Tag des Gerichts war gekommen, und um die größte der Schandtaten zu suchen, wurde das Kreuz an Christus genagelt.“<sup>76)</sup>

<sup>74)</sup> Vgl. KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), sowie KOELLE, „... meine Gedichte implizieren mein Judentum“ (zit. Anm. 6).

<sup>75)</sup> Vgl. EDITH SILBERMANN, Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation, Aachen 1993, S. 60.

<sup>76)</sup> PAUL CELAN, Werke in fünf Bänden, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT, Frankfurt/M. 1983: Bd. 3, S. 163–165, hier: S. 163; PAUL CELAN, Prosa I. Historisch-kritische Ausgabe (Bd. 15.1), hrsg. von ANDREAS LOHR und HEINO SCHMULL in Verbindung mit ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 2014, S. 19–21, hier: S. 19; erstmals erschien die Aphorismen-Sammlung ›Gegenlicht‹ am 12. März 1949 in: Die Tat (Zürich). Dieser frühe Aphorismus erfährt verschiedene Interpretationen: Werner Hamacher macht an ihm Celans Verfahren

Am 7. Juli 1961 (um 10.45 Uhr) entstand in Paris das erst im Nachlass veröffentlichte Gedicht ›Das Wirkliche<sup>77)</sup> (aus dem Zeitraum des Bandes ›Die Niemandrose‹):

#### DAS WIRKLICHE

Vom Kreuz, davon blieb, als Luft,  
 nur der eine, der Quer-  
 balken bestehn: er legt sich,  
 unsichtbar legt er sich vor  
 die tiefere Herzkammer: du  
 erinnerst dich an dich selber, du  
 hebst dich hinaus aus der Lüge –:  
 frei  
 vor lauter Beklemmung  
 atmest du jetzt  
 und du  
 sprichst.

Das Kreuz als Ernstfall der Wahrheit: eine Deutung im Kontext des Plagiatsvorwurfs an Celan liegt nahe. Celan sah sich zu diesem Zeitpunkt als Leidensgefährte eines Verhöhnnten und Missachteten. Der „Querbalken“ betont die Horizontalität und die Last der Geschichte: das Judesein des historischen Jesus, die Wirklichkeit seines Kreuzestodes; das „Quer“ betont den Anspruch Jesu auf Autorität gegen die zeitgenössischen Autoritäten und seinen Anspruch auf eine exklusive Gottesbeziehung, die sein Todesurteil wurden. In der Goll-Affäre wird Celan der Lüge bezichtigt, sie stellt ihn als jüdischen Menschen, seine dichterische Authentizität und insgesamt seine persönliche Integrität infrage.<sup>78)</sup>

Im Oktober 1962 nimmt Celan in einer Aphorismus-Sammlung den Gedanken des „Gegenlichts“ bzw. der „Gegenlichter“ wieder auf und bezieht ihn erneut auf ein Kruzifix: „Asche und Diamant. – Wenn die Regisseure den in

---

der „Inversion der Inversion“ deutlich: WERNER HAMACHER, Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte, in: Paul Celan, hrsg. von DERS. und WINFRIED MENNINGHAUS, Frankfurt/M. 1988, S. 81–126, hier: S. 87–88. Albrecht Schöne dagegen nimmt in Celans Aphorismus eine Kritik an den christlichen Kirchen wahr: „Man versteht diesen Satz, der die Passion Christi in der Tat in ein schneidendes ‚Gegenlicht‘ rückt, wohl nur dann, wenn man den ‚Tag des Gerichts‘ auf die Ermordung der Juden bezieht und durch das ‚Kreuz‘ die unter diesem Zeichen stehende, mitschuldige Kirche bezeichnet sieht: Dann hätte Celan hier als ‚die größte der Schandtaten‘ gebrandmarkt, daß die Christenheit diesen Juden für sich in Anspruch zu nehmen sucht.“, in: ALBRECHT SCHÖNE, Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans ›Einem, der vor der Tür stand‹, 2. überarb. Aufl., Göttingen 2000, S. 18.

<sup>77)</sup> NKG (zit. Anm. 6), S. 429.

<sup>78)</sup> Vgl. auch Celans Brief an Rolf Schroers, Paris, 30. Juni 1961: Briefe, (zit. Anm. 1), S. 522–524.

der zerstörten Kirche mit dem Kopf nach unten hängenden Christus im Hinblick auf die Aufnahme so gehängt haben sollten [...]. Asche und Asche. – Dia [...]./ Moenville, Sonntag, am 28.X.1962. –<sup>79)</sup>

Zu diesem Aphorismus findet sich eine Vorfassung auf der Rückseite eines bedruckten Blattes: ›Asche und Diamant.‹ <Furchtbar,>, wenn der in der zerstörten Kirche mit dem Kopf nach unten hängende [Kruzifixus] Christus von den Regisseuren so gehängt worden sein sollte...<sup>80)</sup>

›Asche und Diamant‹ ist ein Roman des polnischen Schriftstellers Jerzy Andrzejewski aus dem Jahr 1948 über die letzten Kriegstage in Polen. Er wurde zehn Jahre später vom polnischen Regisseur Andrzej Wajda (1926–2016) verfilmt. Die Filmszene, auf die Celan in seinen Notizen anspielt, ist eine der expressivsten im Film und im Filmschaffen Wajdas überhaupt, „ohne die man sich das europäische Kino nicht mehr vorstellen kann. [...] Diese und andere Szenen wurden natürlich, gerade aufgrund der damals herrschenden Zensur, als nationale Parabeln gedeutet. Aber sie waren auch unabhängig davon Zuschauern im Ausland verständlich“<sup>81)</sup>. Der kopfüber hängende Christus repräsentiert das Schicksal Polens im Mai 1945 und Ende der 1950er Jahre. Es ist unklar, ob Celan ein Foto dieser Szene in einer Filmbesprechung gesehen hat oder den Film von Wajda während seiner Zeit in Genf. Die Szene spielt in einer kriegszerstörten Kirche, der Korpus hängt kopfüber mit dem Gesicht zum Betrachter, sein linker Arm ist halbzerbrochen. Den Kopf umgibt ein Strahlenkranz, so stachelig wie eine Dornenkrone. Im Hintergrund – wie unter dem Kreuz stehend – sind der junge Widerstandskämpfer Maciek und das Barmädchen Krystyna sichtbar. Nur wenig später wird ihre gerade erst begonnene Liebesgeschichte mit dem gewaltsamen und elenden Tod Macieks enden.

Etwas muss Celan an dieser Szene aufgewühlt haben: Er schreibt „furchtbar“; er verändert „Kruzifix“ zu „Christus“ und behält diese Veränderung in seinem ›Gegenlichter‹-Aphorismus bei, als wollte er damit den Kunstcharakter des Kruzifixes umkehren in die Lebendigkeit eines gemarterten Körpers. Celan muss bewusst geworden sein, dass Wajda (er nennt ihn nicht beim Namen), das Elend der Kreuzigung potenziert hat, indem er Christus mit dem Kopf nach unten hängte<sup>82)</sup> – keine Kriegszerstörung hätte diese Umkehrung vermocht,

<sup>79)</sup> Aus der Sammlung ›Gegenlichter‹, in: PN (zit. Anm. 3), Nr. 63.2; S. 45.

<sup>80)</sup> Ebenda, S. 393. Die Notiz findet sich auf der Rückseite einer Liste des ›Bureau International du Travail. Paul Celan arbeitete zu diesem Zeitpunkt (26. September–26. Oktober 1962) als Übersetzer beim Internationalen Arbeitsamt in Genf.

<sup>81)</sup> GERHARD GNAUCK, Polen verstehen. Meister der nationalen Parabel: Zum Tod des großen Filmregisseurs Andrzej Wajda, in: Die Welt, 11.10.2016; online abrufbar unter: <[https://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article158675019/Polen-verstehen.html](https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article158675019/Polen-verstehen.html)> [10.05.2023].

<sup>82)</sup> Vgl. dazu auch die Erläuterungen im Kommentar zum Aphorismus: PN (zit. Anm. 3), S. 393–394. Vgl. auch Celans späteres Gedicht ›Brunnengräber‹ (NKG [zit. Anm. 6], S. 486;

die Verachtung und Verspottung und damit die Ohnmacht des Kreuzes visualisiert: es ist nicht mehr ein Siegeszeichen.<sup>83)</sup> Celan spiegelt die Entsetzlichkeit mit seiner Abwandlung des Film-Titels zu „Asche und Asche“ wider. Sein Aphorismus endet mit „Dia“, wie die griechische Vorsilbe für „(hin-)durch“, aber auch ein Wortteil von „Diafilm“, dem „Umkehrfilm“: Aus dieser im Film gezeigten Zerstörung wird *kein* Diamant! Und damit bliebe Celan skeptisch bis kritisch gegenüber Wajdas Haltung, die vielleicht auch in jenen Zeilen des bedeutenden polnischen romantischen Dichters Cyprian Norwid (1821–1883) verborgen liegt, die Roman und Film den Titel gaben, jene Grabinschrift, die Krystyna in der Kirchenruine entdeckt und Maciek verliert:

Und immer wieder entflammst du in dir wie eine Pechfackel lohenden Zunder, und brennend fragst du, ob größere Freiheit dir wird oder ob alles, was dein, zuschande gehn soll? Ob Asche nur bleibt und Staub, der mit dem Winde vergeht? Oder ob auf der Asche Grund strahlend ein Diamant erscheint, der Morgen des ewigen Sieges ...<sup>84)</sup>

Im März 1959 erwarb Paul Celan in Frankfurt eine Biographie von Edith Stein, der 1891 in Breslau geborenen jüdischen Philosophin, die zum Katholizismus konvertierte, als Karmelitin den Ordensnamen Teresia Benedicta a Cruce annahm und am 9. August 1942 im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau ermordet wurde. Lektürespuren finden sich u.a. in der dort abgedruckten autobiografischen Aufzeichnung Steins, ›Wie ich in den Kölner Karmel kam‹, von Dezember 1938 – also kurz nach den Novemberpogromen und ihrer Flucht in ein niederländisches Kloster: „Ich sprach mit dem Heiland und sagte ihm, ich wüßte, daß es sein Kreuz sei, das jetzt auf das jüdische Volk gelegt würde. Die meisten verstünden es nicht; aber die es verstünden, die müßten es im Namen aller bereitwillig auf sich nehmen.“<sup>85)</sup>

---

1136): „es wird einer kopfstehn im Wort Genug, / es wird einer kreuzbeinig hängen im Tor, bei der Winde.“ (Berlin, 25. Dezember 1967). Celan ist vom 16. bis 28. Dezember 1967 in Berlin, er schickt dieses Gedicht am 8. Januar 1968 an seine Frau.

<sup>83)</sup> Es ist die Umkehrung der Intention der Kreuzigungsumkehrung im Petruskreuz: Der Legende nach ließ sich Petrus bei seinem Martyrium in Rom nach eigenem Wunsch mit dem Kopf nach unten kreuzigen, weil er nicht würdig sei, auf gleiche Weise wie Christus zu sterben.

<sup>84)</sup> Es handelt sich um ein Zitat aus dem Theaterstück ›Hinter den Kulissen: Tirteus‹ von Cyprian Norwid, das auch Andrzejewskis Romanvorlage vorangestellt ist; zit. n. Andrzej Wajda. Mit Beiträgen von KLAUS EDER, KLAUS KREIMEIER, MARIA RATSCHewa und BETTINA THIENHAUS, München und Wien 1980, S. 111. Vgl. ANGELIKA NGUYEN, Asche oder Diamant sein, in: Werkstatt Geschichte (2016) 12, S. 91–102, hier: S. 102.

<sup>85)</sup> EDITH STEIN, Wie ich in den Kölner Karmel kam (4. Adventssonntag, 18. Dezember 1938), in: EDITH STEIN. Eine große Frau unseres Jahrhunderts. Innentitel: Schwester Teresia Benedicta a cruce. Philosophin und Karmelitin. Ein Lebensbild, gewonnen aus Erinnerungen mit Briefen durch Schwester Teresia Renata de Spiritu Sancto, 4. Aufl., Freiburg 1958, S. 97–109, hier: S. 98. Erwerbsdat. Handschrift PC vorderer Einband innen: „Frankfurt, März 1959“; Anstreichungen, Bemerkungen. S. 98 (innerhalb von Edith Steins Schilderung ›Wie

Bei Celan findet sich, im Gegensatz zu Nelly Sachs, in deren Werk die Hiob-Gestalt wie selbstverständlich das jüdische Schicksal während der Vernichtung repräsentieren kann, keine Hiob-Dichtung. Wenn Celan eine Gestalt des Glaubens beanspruchte, die das Leiden des jüdischen Volkes darstellte, dann war dies der leidende Gottesknecht aus dem Buch Jesaja 53 als der gekreuzigte Jude Jesus. In diesem Einen schaute er die Vielen, ihre Gottverlassenheit, ihren Todeskampf, „als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr“ (‘Tenebrae’). Gerade weil er Jude war, hat Celan sich nicht von Jesus distanzieren können. Ohne sich dem christlichen Glauben anzunähern, war der Jude Jesus seine Projektionsgestalt, an der er die *jüdischen* Wunden wiedererkannte. Der Vorwurf des „Gottesmordes“ verkehrt sich nach „dem, was geschah“, in sein Gegenteil: Würden die Juden jahrhundertlang gebrandmarkt, Jesus ans Kreuz geschlagen zu haben, sind es nun die Christen, die Jesus in jenen, denen er dem Fleisch nach entstammt (vgl. Röm 9,5), dem Tod ausgeliefert haben.<sup>86)</sup>

---

ich in den Kölner Karmel kam: Doppelstrich am linken Rand; weitere Markierung der Stelle im hinteren Buchdeckel als wichtige Stelle im Buch: „ich sprach / mit dem / Heiland“. Mit der Philosophie Edith Steins wird Celan sich wenig später bei der Vorbereitung seiner *Meridian*-Rede auseinandersetzen. Vgl. TCA/M (zit. Anm. 4), S. 128. Zur Bedeutung von Edith Steins phänomenologischer Dissertation über „Einfühlung“ für Celans Konzept solidarischer Zeugenschaft vgl. LYDIA KOELLE, „Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her.“ Paul Celans Maximalforderungen an Dichtung und Leben und die Zukunft der Erinnerungskultur, in: Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), (Bd. 11) (= Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte, Berlin u. a. 2023, S. 87–100, hier: S. 96.

<sup>86)</sup> „Wir bekennen, daß das Kainszeichen auf unserer Stirn steht ... Vergib, daß wir dich ein zweites Mal gekreuzigt haben in ihrem Fleisch. Denn wir wußten nicht, was wir taten.“ (PAPST JOHANNES XXIII., zit. nach: PINCHAS LAPIDE, Rom und die Juden, Freiburg 1967, S. 5.) Paul Celan war in ‘Tenebrae’ mit seiner jüdischen Sicht auf Jesus, den gekreuzigten Juden, und bei seiner dichterischen Auseinandersetzung mit Gottesbildern nach der Shoah der vorherrschenden Christologie weit voraus; Celan war 1957 zwar nicht „allein auf weiter Flur“, wie die Hinweise auf Edith Stein, Margarete Susman oder Jules Isaac zeigen. Jedoch bedurfte es eines weiteren Jahrzehnts, bis in Deutschland eine neue Generation von christlichen Theologinnen und Theologen, die als Jugendliche die Nazizeit erlebt hatten („zweite Generation“), eine „Theologie nach Auschwitz“ postulierten, die jüdischen Wurzeln des Christentums wiederentdeckten oder eine christliche „Israeltheologie“ entwarfen. Die bekanntesten Namen aus dieser Generation sind: Friedrich Wilhelm Marquardt, Johann Baptist Metz, Jürgen Moltmann, Franz Mußner und Dorothee Sölle; einen Überblick mit Literaturhinweisen in: LYDIA KOELLE, „... die Wurzel trägt dich“. Systematische Theologie in Israels Gegenwart, in: KLAUS MÜLLER (Hrsg.), Fundamentaltheologie – Fluchtlinien und gegenwärtige Herausforderungen, Regensburg 1998, S. 369–387. Insbesondere die Philosophie Walter Benjamins, die Dichtung Paul Celans und die literarischen Zeugnisse von Elie Wiesel beeinflussten die theologischen Entwürfe dieser „zweiten Generation“. Eine kritische Auseinandersetzung kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Ich verweise – im Kontext von ‘Tenebrae’ – exemplarisch auf neuere Diskurse zu einer „Christologie nach Auschwitz“, überwiegend aus dem theologischen Schülerkreis der „zweiten Generation“: KURT APPELT, JOHANN BAPTIST METZ und JAN-HEINER TÜCK (Hrsgg.), Dem Leiden ein Gedächtnis geben. Thesen zu einer anamnetischen Christologie (FS Johann Reikerstorfer), Göttingen 2012; WALTER HOMOLKA und MAGNUS STRIET, Christologie auf dem Prüfstand.

1948 erschien in Paris das Buch ›Jésus et Israël‹ des jüdisch-französischen Historikers Jules Isaac (1877–1963). Das Buch ist eine Analyse des religiösen Antijudaismus im Christentum auf 600 Seiten und kommt zu dem Ergebnis: Eine mit Vorurteilen behaftete Exegese der Evangelien vermittelt ein verzerrtes Bild der Haltung Jesu gegenüber Israel und der Haltung Israels gegenüber Jesus und sei weitgehend für die antisemitische Konditionierung europäischer Christen verantwortlich zu machen. Isaac nannte sie „Lehre der Verachtung“. Während Jules Isaac 1943 auf der Flucht vor den Nazis „von Zufluchtsstätte zu Zufluchtsstätte“<sup>87)</sup> seine Untersuchung begann, wurden seine Frau und Tochter deportiert und in Auschwitz ermordet. 1947 schloss Jules Isaac seine Studie ›Jésus et Israël‹ mit der Forderung nach einer tiefgreifenden geistigen und religiösen Erneuerung der christlichen Sicht auf das Judentum. Er forderte eine Abkehr von der „Lehre der Verachtung“ und vom Vorwurf an die Juden, „Gottesmörder“ zu sein.<sup>88)</sup> Die Neuorientierung der christlichen Unterweisung im Blick auf Israel wird Jules Isaacs Lebensziel: Unermüdlich sucht er das Gespräch mit Christen in und außerhalb Frankreichs und wird schließlich zu einem jüdischen Wegbereiter der Judenerklärung ›Nostra Aetate‹ Nr. 4 des zweiten Vaticanums, deren Promulgierung 1965 er nicht mehr erlebt.<sup>89)</sup>

---

Jesus der Jude – Christus der Erlöser, Freiburg/Br. 2019; HELMUT HOPING und JAN-HEINER TÜCK (Hrsgg.), Streitfall Christologie. Vergewisserungen nach der Shoah, Freiburg i. Br. 2005; BRITTA JÜNGST, Auf der Seite des Todes das Leben. Auf dem Weg zu einer christlich-feministischen Theologie nach der Shoah, Gütersloh 1996; JÜRGEN MANEMANN und JOHANN BAPTIST METZ (Hrsgg.), Christologie nach Auschwitz. Stellungnahmen im Anschluß an Thesen von Tiemo Rainer Peters (1998), 2. erw. Aufl., Münster 2001; BARBARA U. MEYER, Im Schatten der Shoah – im Licht Israels, Zürich 2004; FRANZ MUSSNER, Die Schoa und der Jude Jesus. Versuch einer Christologie nach Auschwitz, in: Freiburger Rundbrief N.F. 4 (1998), online abrufbar unter: <[https://www.freiburger-rundbrief.de/de/item\\_626.html](https://www.freiburger-rundbrief.de/de/item_626.html)> [01.05.2023] (mit ausführlicher Bezugnahme auf: KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum [zit. Anm. 6]); GABRIELE NIEKAMP, Christologie nach Auschwitz. Kritische Bilanz für die Religionsdidaktik aus dem jüdisch-christlichen Dialog, Freiburg/Br. u. a. 1994.

<sup>87)</sup> Zit. n. dem Wikipedia-Eintrag über Jules Isaac; online abrufbar unter: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Jules\\_Isaac](https://de.wikipedia.org/wiki/Jules_Isaac)> [10.05.2023].

<sup>88)</sup> Vgl. FRIEDHELM PIEPER, Von Asymmetrie zu Komplementarität. Der Wandel im christlich-jüdischen Dialog, in: Blickpunkt.e. Materialien zu Christentum, Judentum, Israel und Nahost (02/2009); online abrufbar unter: <<http://www.imdialog.org/bp2009/02/02.html>> [10.05.2023].

<sup>89)</sup> Isaac war 1948 Mitbegründer der Vereinigung ›Amitié judéo-chrétienne‹, ausgerichtet auf interreligiöse Zusammenarbeit in gegenseitiger Wertschätzung. Während einer Privataudienz 1960 legte Jules Isaac ein Dokument zur Revision der christlichen Lehre über das Judentum Papst Johannes XXIII. vor, der es an die Arbeitsgruppe für die Beziehungen der Kirche zum Judentum weiterleitete. Diese Kommission erarbeitete die Grundlage, auf der es 1965 zur Erklärung ›Nostra Aetate‹ Nr. 4 der katholischen Kirche kam, die einen grundlegenden Wandel der Sicht auf das Judentum markiert. Vgl. NORMAN C. TOBIAS, Jewish Conscience of the Church: Jules Isaac and the Second Vatican Council, Cham/CH 2017.

Die Schlussgedanken von Jules Isaacs Buch ›Jésus et Israël‹ stellen sich an die Seite von Paul Celan in Colmar im Angesicht der Kreuzigung von Isenheim im März 1970 und auch an die Seite des Gedichts ›Tenebrae: Jesus als der auf Golgotha gekreuzigte *König der Juden* ist ein Opfer der Gewalt; als Sohn seines Volkes Israel kann seine Hinrichtung den Mord an den Juden in der Shoah repräsentieren. Isaac schrieb:

Ich lade zu dieser Erneuerung, zu dieser Reinigung und zu dieser strengen Prüfung des Gewissens nicht nur alle wahren Christen ein, sondern auch alle wahren Israeliten. Das ist das Ziel, das ich mir gesteckt habe. Das ist die wichtige Lehre, die aus den ›Betrachtungen über Auschwitz‹ gezogen werden muss, der ich mich nicht entziehen kann und der sich auch kein grossherziger Mensch wird verschließen können.

Der Schein des Krematoriumofens von Auschwitz ist für mich der Leuchtturm, der alle meine Gedanken lenkt. O meine jüdischen Brüder und auch ihr, meine christlichen Brüder, glaubt ihr nicht, dass er sich mit einem anderen Schein, mit dem des Kreuzes, vermengt?<sup>90)</sup>

Paul Celan beschäftigte sich in den letzten Monaten seines Lebens mit dem jüdischen Philosophen Constantin Brunner (Pseudonym für Leo Wertheimer), der Jesus Christus als geistigen Höhepunkt des Judentums verehrte.<sup>91)</sup> Celan erhebt, wie Constantin Brunner und Margarete Susman, Anspruch auf den Juden Jesus aus Nazareth. Susman schrieb in ihrem Hiob-Buch:

<sup>90)</sup> JULES ISAAC, *JESUS und Israel*, Wien 1968, S. 463. Auf dem Buchcover ist die Menorah abgebildet. Auf die bildliche Darstellung des Gekreuzigten als Opfer der Shoah bei Marc Chagall (Weiße Kreuzigung von 1938) und als Häftling eines deutschen Konzentrationslagers in Zinovii Tolkatchevs Bilderzyklus ›Jesus in Majdanek‹ von 1945 (insbesondere das Bild ›Die Gaskammer‹) kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden. Zinovii Shenderovick Tolkatchev (1903–1977), ein sowjetischer Künstler jüdischer Herkunft, schuf eine Serie von fünf Bildern aufgrund von Erfahrungen, die er als Soldat der Roten Armee während der Befreiung der Konzentrationslager Majdanek und Auschwitz gemacht hatte. Er malte Jesus als Lagerinsassen in gestreifter Häftlingskleidung, der alle möglichen Diffamierungszeichen anhaften, und die verschiedenen Abschnitte des Lagerlebens als eine traditionelle Passion Christi. Vgl. MIRJAM RAJNER, Zinovii Tolkatchev's ›Jesus in Majdanek. A Soviet-Artist Confronting the Holocaust, in: PaRDeS. Zeitschrift für Jüdische Studien e.V., Potsdam 2015, Heft 21: Jesus in den jüdischen Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 59–85. Auf die jüdische Theologie des Holocaust kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; eine Zusammenfassung der Positionen in: KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 349–363; KOELLE, „... die Wurzel trägt dich.“ (zit. Anm. 86), S. 382–385.

<sup>91)</sup> Vgl. CONSTANTIN BRUNNER, *Rede der Juden. Wir wollen ihn zurück!* (1968), 4. Aufl., Stuttgart 1969 (BPC; einige Lektürespuren). Celan besaß von C. Brunner wahrscheinlich auch die Schrift ›Unser Christus oder das Wesen des Genies‹ (Berlin 1921), Köln und Berlin 1958. Zu C. Brunner vgl. ELI ROTTNER, *Das ethische Seminar in Czernowitz. Die Wiege des Internationalen Constantin-Brunner-Kreises*, Dortmund 1973; ISRAEL EISENSTEIN und PHÖBUS GRÜNBERG, *Auf den Pfaden der Philosophie Spinozas und Constantin Brunners*, Königstein/Ts. 1982.

Auch Christus ist dieser Zeit nicht fester Besitz; er steht, so sehr sie ihn einzuschließen strebt, nicht verschlossen im Raum einer Kirche; er wartet auf uns als unsichtbar Lebendiger an jeder Biegung unseres Weges, auf den Juden wie auf den Christen. [...] / Und mag die Kirche an der Frage nach dem Wesen die Entscheidung zwischen Christentum und Judentum fällen: Christus selbst hat im Gleichnis vom Weltgericht die Grenze anders gezogen, die Entscheidung für oder wider ihn an eine andere Stelle verlegt: er hat in dem Wort: „Was ihr dem geringsten meiner Brüder getan habt, das habt ihr mir getan“ nicht ein bestimmtes, formales Glaubensbekenntnis für sich gefordert, sondern den Menschen und sein Leben. [...] Jesus ist ja nicht nur, wie Luther es sagte, nach Fleisch und Blut uns näher als den anderen Völkern verwandt; er ist nach Seele und Geist der Sohn und Bruder Israels.<sup>92)</sup>

Indem Celan das jüdische Leiden an den Gekreuzigten bindet, umgeht er zugleich die theologische Deutung des Leidens als Sühne, weil aus jüdischer Sicht Jesu Tod keine Heilsbedeutung haben kann. Celan verlagert das Leiden Jesu in die göttliche Person selbst hinein: Gott leidet auf Golgotha. An diesem Gedanken hat Celan festgehalten.

## VIII.

### *Colmar 1970: Selbstbegegnung und Erschütterung – die Wirkung des Isenheimer Altars*

Colmar bot keinerlei Raum mehr für eine „paradoxe“ Erfahrung oder Aussage wie in ›Tenebrae‹, für irgendeine Form intellektueller Distanzierung wie während Celans Israel-Reise im Herbst 1969, als er gemeinsam mit Ilana Shmueli die Heilige Stadt durchstreifte und den Garten der Todesangst Jesu nicht betrat – das „umgangene“ Gethsemane:

Der große Gang durch Altjerusalem an einem glühenden Chamsintag. Wir haben ›Absaloms Grab‹ gewählt, nicht den Garten Gethsemane, wir wollten auch nicht, dass „dieser Kelch an uns vorüberzieht“, und wir wollten nicht wissen, wen „jenes Leid, von Jenem dort“ jetzt überhäuft.<sup>93)</sup>

<sup>92)</sup> SUSMAN, Das Buch Hiob (zit. Anm. 59), S. 126; 128.

<sup>93)</sup> ILANA SHMUELI, „Sag, dass Jerusalem ist“. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970, Eggingen 2000, hier: S. 25. Ilana Shmueli beschrieb in ihren Erinnerungen an die Begegnung mit Paul Celan in Jerusalem, wie sie gemeinsam am 9. Oktober 1969 den Jüdischen Friedhof hinuntergingen und beim Garten Gethsemane beschlossen, ihn nicht zu betreten. Shmueli deutet dabei Celans Gedicht ›Die Glut‹ (NKG [zit. Anm. 6], S. 568) aus seinem Jerusalem-Zyklus als poetischen Nachklang dieses gemeinsamen Weges, wenn sie in der Erinnerung an ihren Gang Zeilen aus diesem Gedicht zitiert. Über die Ambivalenz des „Umgehens“ von Gethsemane, auch im Vergleich der Vaterbeziehungen von Absalom und Jesus, vgl.: KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 283–287.

Gethsemane stand für die Unterwerfung unter den göttlichen Willen; der Kalvarienberg für ein Aufbegehren gegen ihn und die Infragestellung Gottes. Am „Gegenwort Jesu“ hielt Celan fest; durchgründet aber von der Agonie Jesu in der Nacht von Gethsemane, wo er von den schlafenden Jüngern allein gelassen mit seiner Todesangst kämpft. Deshalb konnte Celan an den zum Katholizismus konvertierten Juden Rudolf Hirsch am 19. Oktober 1959 schreiben:

Lieber Herr Doktor Hirsch, das Trauma, sagten Sie vorhin [...] Das Trauma – vielleicht auch das Stigma [...] Oder auch: das Gewissen. Oder auch nur: ein Nicht-schlafen-können, manchmal [...] / Kennen Sie – nein, sicherlich kennen Sie das Buch von Leo Schestow [La Nuit de Gethsemani], das Buch eines Juden, das diesem Wort von Pascal nachdenkt: „Jésus sera en agonie jusqu’à la fin du monde: il ne faut pas dormir pendant ce temps-là.“<sup>94)</sup>

Die ursprüngliche Intention des Antoniterordens war es, dass das Bildprogramm des Altars ihrer Hospitalkirche eine heilend-therapeutische Wirkung, eine tröstende Unmittelbarkeit entfalten sollte. Matthias Grünewald schuf den von der Mutterkornkrankheit befallenden Patienten des Spitals in seiner Christusdarstellung einen Spiegel, indem er den Gekreuzigten mit den typischen Wunden der Mutterkornvergiftung (Ergotismus) versah, wie sie in den zeitgenössischen Quellen beschrieben und dem Maler bekannt waren. Aus einer Darstellung des historischen Geschehens der Kreuzigung wird bei Grünewald eine a-historische Kreuzigungsdarstellung speziell für die Betrachter im Isenheimer Spital: Die Leidenden wurden zuerst in die Spitalkirche von Isenheim geführt und sahen das Kreuzigungsbild des Wandelaltars, es war das Bildprogramm des Alltags.

Es wendete sich direkt an die Erkrankten, ihre Angehörigen, Pfleger und Ärzte. Die christliche Botschaft der Kreuzigungsdarstellung enthält das Versprechen: Wenn der Kranke wie Christus leidet und daran zugrunde gehen wird, wird er auch wie Christus auferstehen. Das Identifikatorische hatte Matthias Grünewald bewusst angelegt, es war sein künstlerischer Auftrag. Diese Intention führte aber auch zu einer Ein-verleibung des Gekreuzigten, sie ermöglichte dessen Vereinnahmung durch die Betrachter aller fünf Jahrhunderte und, damit auch einhergehend, seine *Universalisierung* und die immer neue *Verheutigung und Subjektivierung* der Kreuzigungsleiden Jesu.

Paul Celan hat keinem anderen Bildprogramm des Wandelaltars Beachtung geschenkt. Für ihn war, so schildert es Gerhart Baumann, nur das

<sup>94)</sup> „Jesu Todeskampf dauert bis ans Ende der Zeiten: währenddessen soll man nicht schlafen.“ Paul Celan an Rudolf Hirsch, Paris, 19. Dezember 1959; Briefe (zit. Anm. 1), S. 389; 1044. Celan ergänzt im Brief den französischen Titel der Schestow-Schrift und empfiehlt Hirsch, eine deutschsprachige Schestow-Auswahl im S. Fischer Verlag herauszubringen. Vgl. dazu: KOELLE, „Une Leçon des Ténèbres“ – eine Lektion der Finsternis (zit. Anm. 57).

Kreuzigungsbild von Bedeutung. Er vertiefte sich ausschließlich in den Anblick der Passion Christi und schien die unter seinem Kreuz Stehenden nicht wahrzunehmen: weder den Jünger Johannes, noch die Mutter Jesu, Maria Magdalena oder Johannes den Täufer.

Die Betrachtung des gemarterten Leibes des Gekreuzigten des Isenheimer Altars hat Celan nicht in den Horizont Gottes gebracht. Er erlebte keine Neu-Konstituierung in einen Heilszusammenhang, sondern die Erneuerung der bisherigen Konstitution als Sohn ermordeter jüdischer Eltern. Das Kreuzigungsbild Jesu war eine Brücke zu den geliebten Toten, nicht zu einem Heil außerhalb des Bildes. Sich in seinen Anblick zu versenken, stiftete keine Erlösungshoffnung, aber Verbundenheit: Der gekreuzigte Jude Jesus ist Mittler zu den ermordeten Eltern, weil in den Augenblicken der Betrachtung seiner Wunden, deren Leiden und ihre schmerzlich vermisste Gegenwart für den Sohn nicht nur Erinnerung ist, sondern zum Ereignis wird.

Celans Grenzgänge im Schatten des Wundenmals im März 1970 in Colmar waren Grenzgänge zwischen Kunst und Leben, Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart. Diese Pole hat er nicht dichterisch ausgedrückt und gestaltet, er hat sie nicht integriert, sie haben ihn zerrissen. Denn es waren konfrontative Begegnungen, schmerzhaftes Überwältigtwerden. Spannungsvolle Gegensätze – wie sollen sie in *einem* Moment gelebt werden?

Das Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars, ein deutsches Meisterwerk des 15. Jahrhunderts, in dem man nach dem Ersten Weltkrieg die Leiden der Deutschen repräsentiert sah – unter Celans Blick wandelt es sich: Der Gekreuzigte wird zur Ikone für die ermordeten Juden, insbesondere für die Leiden seiner Eltern. Der „König der Juden“ von Isenheim spiegelt nun nicht mehr die Leiden der Deutschen, sondern die von Deutschen verursachten Verbrechen am jüdischen Volk. Und der Jude Jesus ist einer von ihnen.

## IX.

„... *une explosion vers l'intérieur*“ –

*Gisèle Celan-Lestrange und der Isenheimer Altar*

Der Titel meines Beitrags ist dem Gedicht „STEHEN«, im Schatten/ des Wundenmals in der Luft“<sup>95)</sup> entnommen. Celan las das Gedicht am 24. Juli 1967 in Freiburg. Es wurde 1965 erstmals gedruckt im bibliophilen Band ›Atemkristall‹, das Gedichte von Paul Celan mit Radierungen seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange vereint.

<sup>95)</sup> NKG (zit. Anm. 6), S. 182.

Martin Buber richtete bei seiner Betrachtung des Isenheimer Altars besonderes Augenmerk auf die beiden Frauengestalten unter dem Kreuz: auf Maria, die Mutter Jesu, und auf Maria Magdalena. Er nennt sie „die zwei Frauen der Erde, die zwei Seelen der Erde“<sup>96)</sup>: „Vor der Nacht der Welt leuchten sie zu Füßen des Gekreuzigten in verschiedener und doch verwandter Gebärde, als die Frage des Menschen.“<sup>97)</sup> Buber betont damit das Universelle der Leidensdarstellung Jesu und der trauernden Frauen jenseits christlicher Erlösungshoffnung: Das Kunstwerk von Isenheim gehört nicht allein dem Christentum, es hat vielmehr eine überzeitliche Bedeutung, wenn es auch ein treues Abbild seiner Entstehungszeit und seines Entstehungskontextes ist. Buber beschreibt das auffallende Weiß der Kleidung Mariens: „Auf Marien entschwindet, was an Ärmeln, über der Brust, am Kleidsaum Farbe ist, vor dem ungeheueren, tödlichen Weiß des Mantels, der sie eindeutig wie ein Leichentuch, umdeckt“<sup>98)</sup> – das Weiß des Mantels symbolisiert Marias ohnmächtiges Mit-Leiden und Mit-Sterben.

Bei der Vorbereitung meines Beitrags über Paul Celan in Colmar stieß ich im Kommentarband des Ehebriefwechsels unerwartet auf die Wiedergabe einer Lektürespur von Gisèle Celan-Lestrange in einer kunsthistorischen Beschreibung des Isenheimer Altars, insbesondere über die expressive Farbsymbolik bei der Darstellung der Maria unter dem Kreuz. Gisèle Celan-Lestranges Reaktion auf das Tafelbild der Kreuzigung von Isenheim wenige Wochen vor ihrem Krebsstod am 9. Dezember 1991 – offenbart sie ihren Seelenzustand? Erkannte Gisèle Celan-Lestrange sich wieder im Schmerz der ohnmächtig mitleidenden Maria, in der Bitternis des Nicht Helfen-Könnens und Zurückbleibens? Als Ehefrau und Witwe eines Schriftstellers, der sich einerseits der Ignoranz gegenüber seinem Judesein und den damit verbundenen Erfahrungen und andererseits antisemitischen Anfeindungen seiner Person und seines Werks ausgesetzt sah, daran verzweifelte und damit auch das Leben von Frau und Sohn verdunkelte?<sup>99)</sup>

In einem aus dem Spanischen ins Französische übersetzten Essay von José Ángel Valente über den Künstler des Isenheimer Altars unterstrich Gisèle Celan-Lestrange die Stellen über Maria unter dem Kreuz:

<sup>96)</sup> BUBER, Die Fahrt. Der Altar (zit. Anm. 40), S. 250.

<sup>97)</sup> Ebenda.

<sup>98)</sup> Ebenda.

<sup>99)</sup> Zu Gisèle Celan-Lestrange als ohnmächtige Zeugin Celans und Mit-Leidende vgl. LYDIA KOELLE, „Verjuden“. Paul Celans Konzeption und Anspruch Zweiter Zeugenschaft, in: RUVEN KARR (Hrsg.), Paul Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung, Hannover 2015, S. 55–86; bes. S. 68–74; KOELLE, „Une Leçon des Ténèbres“ – eine Lektion der Finsternis (zit. Anm. 57).

Das Weiß ist der Schmerz der Mutter. [...] Die Mutter ist mehr als Flamme. Die Mutter ist wie ein Feuer, das alle seine Flammen hervorgebracht hat und nur noch im Inneren seiner selbst brennt. Maria hat den Schmerz absorbiert, [...]. Das Weiß der Mutter. Das Weiß, eine Nicht-Farbe, ist in der Kreuzigung von Isenheim eine Explosion nach innen.<sup>100)</sup>

---

<sup>100)</sup> Vgl. die Zeittafel, in: PAUL CELAN – GISELE CELAN-LESTRANGE, Briefwechsel, hrsg. von BERTRAND BADIOU und ERIC CELAN, übers. von EUGEN HELMLÉ und BARBARA WIEDEMANN, 2 Bde, Frankfurt/M. 2001; Bd. 2, S. 500 (Textzitat aus der französischsprachigen Ausgabe des Buches sowie deutsche Übersetzung der von Gisèle Celan-Lestrange unterstrichenen Passage).

## BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

HELMUT BÖTTIGER, *Wir sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, München (Pantheon) 2017, 272 S.

So dunkel verborgen wie das Nachkriegs-Wien in Carol Reeds bekanntem Film ›Der dritte Mann‹ nach dem gleichnamigen Buch von Graham Greene ist auch das Wissen um die erste Zeit der Liebesbeziehung zwischen der 22-jährigen, aus der südlichen österreichischen Provinz stammenden Philosophie-Studentin Ingeborg Bachmann und dem nur wenige Jahre älteren, heimatlosen, aus Czernowitz stammenden, noch unbekanntem Lyriker Paul Celan im Frühjahr 1948. Folgt man Helmut Böttigers unter dem – ein Gedicht Bachmanns zitierenden – Titel ›Wir sagen uns Dunkles‹ 2017 erschienener Rekonstruktion dieser in vielfacher Hinsicht komplexen „Liebesgeschichte“, so gelangt man an die originalen Schauplätze sowohl des Films als auch der aufflammenden Beziehung, die sich so nachhaltig wie kaum eine andere auf die deutschsprachige Literatur ausgewirkt hat.

Neben dem Prater und dem Riesenrad, wie sie beispielsweise in den späteren Gedichten ›Große Landschaft bei Wien‹ (Bachmann) oder ›Bahndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt‹ (Celan) als deutliche Spuren der frühen Liebesbeziehung genannt werden, erreichen etwa auch die Paulownien im Stadtpark die sinnliche Aufmerksamkeit der beiden Schreibenden. Sie werden ebenso wie die Mohnblumen, die Celan seiner Geliebten schenkt, zum realen, aber auch dichterisch ausgestalteten Symbol: „Der Mohn steht für alle möglichen Spielarten des Vergessens und ist für Celan ein zentrales Motiv. Er findet sich gleich im Titel seines offiziell ersten Gedichtbands ›Mohn und Gedächtnis‹ aus dem Jahr 1952, und die Zeile ›Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis‹ stammt aus dem Gedicht ›Corona‹, das 1948 in Wien geschrieben worden ist. Es hat erkennbar etwas mit der Beziehung zu Ingeborg Bachmann zu tun, lässt aber einigen Raum für Interpretationen. ›Mohn und Gedächtnis‹ – das ist eine Einheit von Gegensätzen, und es schwingen darin auf jeden Fall auch die Gegensätze mit, die es zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan gab“ (9f.).

Paul Celan gelangte, nach dem Tod seiner Eltern im KZ selbst nur knapp dem NS-Terror entronnen, als „Displaced Person“ auf schwierigen Wegen von seiner Heimatstadt in der Bukowina nach Wien, in der Hoffnung, dort literarischen

Anschluss zu finden. Ingeborg Bachmann wiederum, aus bürgerlichen Verhältnissen stammend, zog von Klagenfurt über Innsbruck und Graz in die von Kriegsschäden, dem Wiederaufbau und der alliierten Besatzung geprägte Bundeshauptstadt, um an der Universität Philosophie und im Nebenfach Germanistik und Psychologie zu inskribieren. In einem Brief an ihre Eltern vom 17. Mai 1948 berichtet sie freimütig über „unruhige Besuche bei Dr. Löcker, Ilse Aichinger, Edgar Jené (surrealistischer Maler), wo es sehr nett war und ich den bekannten Lyriker Paul Celan etwas ins Auge fasste.“ Bereits drei Tage später schreibt sie, offenbar nicht ganz ohne Koketterie und Stolz, Paul Celan habe sich „herrlicherweise in mich verliebt“ und ihr Zimmer sei „momentan ein Mohnfeld“ (9).

Für Helmut Böttiger, einen ausgewiesenen Kenner der Materie, der vielfach über Bachmann, Celan, die legendäre Gruppe 47 und die deutschsprachige Literatur nach 1945 publiziert hat, sind jene sechs Wochen in Wien „der rätselhafte Kern“ in der Beziehung der zwei Schreibenden, „ihr privater Mythos und der Quell unzähliger späterer Zuschreibungen“ (8). Neben einzelnen Textstellen in Briefen, wie sie zwischen Bachmann und Celan nach der Wiener Zeit, unterbrochen von längeren Pausen des Schweigens, hin- und hergehen – der umfangreiche Briefwechsel erschien bereits 2008 in einer mustergültigen Edition<sup>1)</sup> –, und neben den unzähligen, oft geheimnisvoll chiffrierten Andeutungen in ihren Gedichten, aber auch beispielsweise im Roman ›Malina‹ bleiben wir jedoch, gerade was die Frühzeit jener ersten Begegnung anbelangt, weitgehend auf Vermutungen angewiesen, wie auch Böttiger selbst bemerkt. Dennoch ist es ihm gelungen, neben zahlreichen nicht zuletzt kulturell-historisch aufschlussreichen Details viele Fakten der intensiven Beziehung, die bis zu Celans tragischem Suizid im April 1970 in Paris bestehen bleibt, zusammenzutragen. Dass er dabei deren historisch-kulturgeschichtlichen Rahmenbedingungen so akribisch nachgeht, ist das große Verdienst seiner Spurensuche, die somit auch als eine anhand dieser beiden Fixsterne am Poetenhimmel ausgerichteten Literaturgeschichte der 1950er- und 1960er-Jahre *in nuce* gelesen werden kann. In diesen beiden Jahrzehnten, die folglich den Hauptteil von Böttigers Buch ausmachen, entwickelt sich ja erst die literarische Strahlkraft und öffentliche Bekanntheit der beiden Figuren mit ihrer so unterschiedlichen Prägung und Herkunft; eine Unterschiedlichkeit, die, wie auch Böttiger nahelegt, Bachmann und Celan über die Jahre hinweg voneinander trennen wird, zugleich aber auch immer wieder gegenseitig fesselt und zueinander finden lässt.

In vierzehn chronologisch angeordneten Kapiteln geht der Literaturkritiker Böttiger der schwierigen, von steten Spannungen durchzogenen Dichterbeziehung nach, die wie vermutlich kaum eine andere in der deutschsprachigen Literatur von einer geheimen Korrespondenz innerhalb des poetischen Werks durchzogen ist.

<sup>1)</sup> INGEBORG BACHMANN und PAUL CELAN, *Herzzeit – Der Briefwechsel*. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. und komm. von BERTRAND BADIOU, HANS HÖLLER, ANDREA STOLL und BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2008.

Als Quellen dienen ihm dabei neben dem Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan jene Korrespondenzen mit zahlreichen anderen ihnen nahestehenden Zeitzeugen und Schreibenden wie etwa Heinrich Böll, Gisèle Celan-Lestrange, Klaus und Nani Demus, Günter Grass, Hans Werner Henze, Walter Höllerer oder Diet Kloos-Barendregt, einer Geliebten Celans, sowie Hans Weigel, dem Kritiker und Doyen der österreichischen Nachkriegsliteratur, der Bachmann von Beginn an literarisch förderte und mit dem sie eine Beziehung führte. In diesem Zusammenhang darf auf die rege editorische Arbeit der letzten beiden Jahrzehnte im Umfeld von Bachmann und Celan verwiesen werden, ohne die eine solch detaillierte Rekonstruktion ihrer literarischen Liebesbeziehung gar nicht möglich gewesen wäre.

Dass sich dabei ein Konfliktfeld zwischen biografisch-literaturgeschichtlichem Interesse und der Entdeckung privater Intimität auftut, wie es manche Rezensent\*innen von Böttigers Buch als problematisch erachten, liegt freilich in der Natur der Sache. Es bleibt eine ambivalente Frage, die nicht zweifelsfrei zu klären ist, inwieweit sich die Person einer Künstlerin oder eines Künstlers in ihrer Privatsphäre überhaupt noch schützen lässt, wenn sie bereits zu Lebzeiten im öffentlichen Interesse gestanden ist und davon ausgehen musste, dass ihre Briefe, Tagebücher und ähnliche Dokumente einmal in die Hände Dritter gelangen würden. Gegenüber Hans Weigel, mit dem sie bereits vor der Begegnung mit Celan liiert war, äußerte Bachmann einmal die Befürchtung, ihr Briefwechsel könnte einmal gefunden werden und „ein windiger, wichtigtuertischer Dissertant“ würde ihn publizieren. Dabei spricht sie von der „Nachlassangst“, die sie befallte (zit. nach Böttiger, 75). Umgekehrt jedoch war sie „schon früh eine Spielerin, sie spielte mit ihrer Biographie und später mit den Erwartungshaltungen der Öffentlichkeit“ und „probierte ständig Rollen aus“ (42). Die Bandbreite reichte vom ‚süßen Wiener Mädels‘, über das ‚Script-Girl in der Lederjacke‘ (74ff.) bis hin zur ‚erfolgreichen, sphinxhaft-androgyn wirkenden Autorin‘, die sich zuweilen verletzt vom Kulturbetrieb zurückzog.

Bachmanns *amour fou* mit Paul Celan – nicht weniger facettenreich in Bezug auf die Klaviatur der Empfindlichkeiten und ihrer Inszenierungen – spiegelt sich unmittelbar nach der ersten Begegnung im Frühjahr 1948 in Wien in textlichen Zeugnissen wider. Zu dieser Zeit veröffentlichte die junge Autorin in der ersten Ausgabe des ›Lynkeus‹ vier Gedichte, die noch von einem an Hofmannsthal erinnernden Sehnsuchtsgefühl bestimmt seien, so Böttiger. Celan wiederum widmete am 23. Mai 1948 der jungen Klagenfurterin sein Gedicht ›In Ägypten‹, in dem er einen ganz anderen Ton anschlägt. Dass er darüber hinaus in der Sprache schrieb und dichtete, die ihm aufgrund seiner Herkunft als deutschsprachiger Jude in der Bukowina am nächsten, zugleich aber die Sprache der Täter des Holocaust war, beschäftigte ihn zeitlebens und spielt, wie Böttiger eindringlich zeigt, nicht zuletzt auch in die Beziehung zu Bachmann hinein. Der „lyrische Hintergrund“ (16) bleibt bis zuletzt die Folie, vor deren Hintergrund sich sowohl die Beziehung als auch die literarische Standortbestimmung der beiden Schreibenden abspielt. Dies lässt sich beispielsweise an Gedichten wie ›Corona‹ (Celan) oder ›Wir sagen

uns Dunkles« (Bachmann), dessen Titel eine Zeile in Celans Text unmittelbar aufnimmt, bzw. überhaupt am Band ›Die gestundete Zeit‹, der „ohne Celan nicht zu denken“ sei (90), ablesen. Dem neben 23 anderen Texten aus dem Band ›Mohn und Gedächtnis‹ Ingeborg Bachmann gewidmeten ›Corona‹ räumt Böttiger zu Recht einen zentralen Stellenwert ein und bezeichnet es als „Geheimcode“ in ihrer Liebesbeziehung. „Es ist die Dichtung, die ihren Bund stiftet, hier können Gegensätze aufgehoben und in etwas Gemeinsames überführt werden“ (58). Die Lyrik, aber auch der gemeinsame Briefwechsel werden zu einem Versprechen, das die in der Realität ersehnte, aber unerreichbare Möglichkeit des Zusammenlebens einzulösen versucht, ja, in gewisser Weise zu einem Surrogat für die verfehlten Chancen.

Celan verließ Österreich Ende Juni 1948 und siedelte sich in Paris an. Die französische Metropole entsprach dem mit dem Kreis der Bukarester Surrealisten vertrauten Celan weit mehr als das konservative und rückständige Nachkriegs-Wien, in dem die Gräueltaten der Vergangenheit nur mühsam kaschiert und nicht wirklich verarbeitet wurden. In diesem Zusammenhang kann man auch Ingeborg Bachmanns Auseinandersetzung mit Martin Heidegger in ihrer Dissertation sowie ihre Arbeit für den von den US-Alliierten beaufsichtigten Radiosender „Rot-Weiß-Rot“ sehen; als eine kritische Stimme, die sich gegen das Verdrängen zur Wehr setzt und sich um Aufbruch, um einen Neubeginn auch in sprachlich-poetischer Hinsicht bemüht. Das Ausloten des nach dem Holocaust überhaupt noch Sagbaren und das Verstummen angesichts des Unvorstellbaren, das aber doch real geschehen war, bleiben zentrale Pole im Dichten Bachmanns und vor allem Celans, um die sie zeitlebens ringen.

Auf solche und viele weitere Aspekte wie beispielsweise die so unterschiedliche Sozialisation und die verschiedenen Erfahrungshorizonte von Bachmann und Celan geht Böttiger in seinem Buch in einem klugen, gut lesbaren Stil ein, der gekonnt zwischen Zitaten aus Briefen, Zeitzeugen-Dokumenten und literarischen Quellen bzw. Interpretationen sowie kurzen zeitgeschichtlichen Exkursen wechselt. Selten beschleicht einen bei der Lektüre das Gefühl, der Autor erlänge in manch pointierter Zusammenfassung einem Zwang zu Polemik oder gar der Versuchung spekulativer Deutungen. Vielmehr gibt er beiden poetischen Individualisten und ihrem Verhältnis zueinander genügend Raum und leuchtet darüber hinaus die Hintergründe in ihren Beziehungen zu anderen Geliebten und Partnern aus.

Besondere Beachtung verdient die Darstellung der dramatischen Ereignisse rund um die Tagung der Gruppe 47 in Niendorf 1952. Sie verdeutlichen die Komplexität des Verhältnisses Bachmann–Celan, in dem so viele andere Zeitzeugen und Beteiligte wie etwa Ilse Aichinger, Walter Höllerer oder Hans Werner Richter eine wichtige Rolle spielten. Böttiger revidiert die oft verbreitete Ansicht, Celan sei bei seiner Lesung aufgrund seiner jüdischen Herkunft abgelehnt worden. Ausgangspunkt des Eklats, der rund um den aufsehenerregenden Vortrag der ›Todesfuge‹ entstand, war zwar Hans Werner Richters – angesichts von Celans Schicksal zweifellos ungeheuerlicher – Vergleich der sprachlichen Diktion des Lyrikers mit jener von Goebbels. Doch Richter, so konstatiert Böttiger, war „durchdrungen

davon, immer ein Gegner des Nationalsozialismus gewesen zu sein, und [...] einer der wenigen konsequenten Verfechter eines neuen, demokratischen Deutschlands“. Sein unangebrachtes Urteil hätte sich darauf bezogen, „was er sprachlich ablehnt: hohles Pathos, emotional aufgeladener Vortrag, voll von Ornament und Theatralik“ (126). Man mochte sich dabei an Alexander Moissi und seine artifizielle, singende Ausdrucksweise erinnern fühlen, die für norddeutsche Hörer irritierend wirkte. Dabei schien es, „dass Celan durch die Art seines Vortrags und seiner Sprache einige Ältere, die aus politischen Gründen eine radikale Kargheit forderten, irritierte und zur Kritik herausforderte“ (123). Es lagen „Welten zwischen Celans Umgang mit Literatur und der Praxis der Gruppe 47“, sodass die Problematik „eindeutig nicht an dessen [= Richters] politischer Einstellung“, sondern viel mehr „an Richters Literaturverständnis“ (131) gelegen habe. Als Literaturvermittler fühlte er sich dem Realismus und einer konservativen Kunsttradition verpflichtet, die dem Surrealismus Celans ebenso wie seiner dichterischen Inszenierung skeptisch begegnete. Desungeachtet hatte Celan im Nachkriegsdeutschland schon bald nach seiner Lesung Erfolg, auch wenn er sich selbst in der literarischen Rezeption von Ingeborg Bachmann, auf deren Vorschlag er nach Niendorf eingeladen wurde, überflügelt sah, was das Verhältnis zu ihr ebenfalls belastete.

Nach der Tagung der Gruppe 47 verebbte der Briefverkehr zwischen Celan und Bachmann tatsächlich für mehr als fünf Jahre. Bereits zuvor hatte er ihr deutlich signalisiert, dass ein Zusammenleben für ihn nicht mehr in Frage kommen würde. Das Wiedersehen in Deutschland brachte für den Dichter, der bereits Ende 1951 Gisèle Lestrangé kennengelernt hatte, eine aus dem Hochadel stammende Künstlerin, die er im Dezember 1952 heiratete, die endgültige Gewissheit. In einem Brief an Bachmann vom Herbst 1951 bezeichnete er die Beziehung mit ihr und das Vergangene als „ein Vergehen. Du weißt es, ich habe es Dich fühlen, ja wissen lassen“. Woraufhin die junge Lyrikerin resigniert feststellte: „Ich habe alles auf eine Karte gesetzt und ich habe verloren“ (zit. nach Böttiger, 88). Als sie bei der Tagung der Gruppe 47 im Herbst 1952 in Göttingen den Komponisten Hans Werner Henze kennenlernte, folgte sie ihm ein Jahr später nach Ischia, wo sie ihre Leidenschaft für Italien entwickelte. Nicht zuletzt der 2004 erschienene Briefwechsel zwischen der Dichterin und dem Musiker,<sup>2)</sup> dessen Homosexualität anfangs noch kein Hindernis für ein Zusammenleben und Überlegungen zu einer Ehe bildete, dokumentiert neben dem künstlerisch-kreativen Prozess auch hier die Unmöglichkeit des Zusammenfindens zweier unterschiedlicher Temperamente – ähnlich wie später in der Beziehung zu Max Frisch, auf die Böttiger ebenfalls eingeht.

›Wir sagen uns Dunkles‹ spürt den vielfach verwickelten Spuren im Verhältnis zwischen Bachmann und Celan bis in wohl auch für viele Kennerinnen und Kenner weitgehend unbekanntes biografische Details nach, so etwa auch Bachmanns Verhältnis zum französischen Journalisten Pierre Evrard oder Celans neben seiner

<sup>2)</sup> INGEBORG BACHMANN, HANS WERNER HENZE, Briefe einer Freundschaft, hrsg. von HANS HÖLLER, München 2004.

Ehe geführten Liebesbeziehungen zu anderen Frauen wie Brigitta Eisenreich oder Diet Kloos-Barendregt.<sup>3)</sup> Die Fülle an Stoff, der über die Verbindung und den literarischen Diskurs zwischen Bachmann und Celan hinausgeht, ohne den diese aber nur schwer zu verstehen sind, ist beeindruckend. Dabei wagt sich Böttiger nur selten in allzu spekulative Vermutungen oder freizügige Interpretationen vor, sondern orientiert sich am Material, welches den Ausgangspunkt zum Faktischen liefert.

Als es im Oktober 1957 anlässlich einer Tagung des Wuppertaler Bundes zu einer Wiederbegegnung mit der inzwischen in Rom lebenden Bachmann kommt, finden Celan und sie erneut zueinander. Nicht nur Bachmann schrieb in Folge „ihre persönliche Geschichte mit Paul Celan in Literatur um“ (189), auch „Celan erhob Bachmann im Nachhinein [...] zu einer Muse“, erlebte aber zugleich in ihr eine Geliebte, Gleichgesinnte und „ebenbürtige Gesprächspartnerin“ (195). Während die literarische Korrespondenz in Gedichten wie ›Köln, am Hof‹ (Celan) mit dem bezeichnenden Anfangswort „Herzzeit“ bis hin zu Bachmanns Roman ›Malina‹ fortgeführt wird und sogar zur gemeinsamen intensiven Beschäftigung mit Martin Heidegger reicht, spitzt sich das Drama ihrer Beziehung immer weiter zu. Die Tragik, miteinander verbunden zu sein und sich doch zu verfehlen, korrespondiert mit für beide zunehmenden und auch für die Außenwelt immer unübersehbaren Zeichen der Krankheit. Als sich Klaus Demus in einem Brief an Paul Celan sehr offen über dessen krankhafte Zustände, den Verfolgungswahn und die Paranoia äußert, kann er nicht mehr wirklich vordringen.

Auch Bachmann ringt um ehrliche Worte, etwa in einem am 27. September 1961 formulierten langen Brief. „Es ist ein bewegender Brief, der ihre ganze Verzweiflung über die Unmöglichkeit einer Beziehung zu ihm ausdrückt, und gleichzeitig spricht er vollkommen klar aus, dass sie mit Celans psychischem Zustand, seiner Erkrankung überfordert war“ (248). Unter anderem heißt es darin: „Du willst das Opfer sein, aber es liegt an Dir, es nicht zu sein.“ (zit. nach Böttiger, 249) Abgeschickt hat sie diesen Brief jedoch nie. Für die in Rom lebende Dichterin bleiben Tabletten, Nikotin und Alkohol nicht zuletzt nach der erschütternden Nachricht von Celans Freitod ein Zufluchtsort bis zuletzt. „Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben“, wird sie ihre Prinzessin von Kagran im Roman ›Malina‹ über den geheimnisvollen Fremden im schwarzen Mantel, hinter dem niemand anderer als Celan steht, sagen lassen. Und so bleibt die Figur der ‚Fremdheit‘, die Celan in seinem Gedicht ›In Ägypten‹ mit Bezug auf Ingeborg Bachmann geprägt hat, die schicksalhafte Bestimmung und Konstante.

DOI: [https://dx.doi.org/10.1553/spk53\\_s133](https://dx.doi.org/10.1553/spk53_s133)

Bernhard J u d e x (Salzburg)

<sup>3)</sup> Vgl. BRIGITTA EISENREICH, Celans Kreidestern. Ein Bericht. Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten, Berlin 2010; PAUL CELAN, „Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören“. Briefe an Diet Kloos-Barendregt, hrsg. von PAUL SARS, Frankfurt/M. 2002.

JOHANN GEORG LUGHOFER (Hrsg.), Paul Celan. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen (= Ljurik – Internationale Lyrikstage der Germanistik Ljubljana; Band 9), Wien (Praesens) 2020, 299 S.

Fünzig Jahre nach dem Tod von Paul Celan und hundert Jahre nach seiner Geburt wird ihm dieser Band der Reihe „Ljurik. Internationale Lyrikstage der Germanistik Ljubljana“ (2020) gewidmet. Er versammelt Beiträge, die 2019 anlässlich des neunten Lyriktags der Germanistik in Ljubljana präsentiert wurden. Diese Bestandsaufnahme einiger Schwerpunkte der gegenwärtigen Celan-Forschung (und -Didaktik) ist nicht nur eine Jubiläumsangelegenheit; neben der wissenschaftlichen Rezeption wird auch die Aufnahme und Wahrnehmung von Celans Werk in der breiteren Öffentlichkeit, sei es in den Medien, in den Künsten oder im Unterricht ins Auge gefasst.

Die Übergabe des Nachlasses und der Bibliothek Celans an das Deutsche Literaturarchiv Marbach, die darauf folgende Reihe wichtiger Studien, Editionen unveröffentlichter Korrespondenzen und Texte, Forschungen zu Celans Bibliothek, insbesondere von Bertrand Badiou und Barbara Wiedemann, und die neue historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Barbara Wiedemann, haben die Art und Weise, wie wir Celan erforschen, grundlegend verändert und die Frage nach Celans Interpretation und poetologischer Positionierung neu gestellt. Davon ausgehend lassen sich eine Reihe roter Fäden erkennen, welche die verschiedenen Aufsätze verbinden: die Diskussion und/oder das Fortbestehen bestimmter Stereotype in der Celan-Kritik; die immer stärkere Erwähnung und Dokumentation des dialogischen Prinzips als Lebenspraxis und poetischer Praxis; die Wichtigkeit des Verstanden-Werdens als eine Tatsache, die nicht nur poetisch, sondern auch politisch präsent ist, in der Reibung mit einem kulturellen Feld, das im Nachkriegs-österreich und -deutschland die Vergangenheit nicht wirklich aufgearbeitet hat; die Möglichkeit des Vergleichs von Reflexion und wissenschaftlicher Aneignung mit der didaktischen Praxis; der künstlerische Diskurs und die produktive und transformative Lektüre vor allem unter jungen Menschen heute: in der Schule, in den Medien, im Theater.

### *1. Philologie und Infragestellung von Stereotypen*

Einige Topoi der Celan-Kritik und -Forschung der ersten Phase seiner Rezeption werden – anhand von philologischer Evidenz, aber auch mittels einer bewussteren kulturellen und politischen Kontextualisierung – historisiert und diskutiert.

So erweitert MARKUS MAY den Charakter der Zeugenschaft von Celans Dichtung im Lichte einer Ethik und Poetik des Humanen, die sich als Position, als ein widerständiges „Stehen“ und als „Solidarität“ darstellt. Celans Ethos ist dabei ebenso weit entfernt von einem zur Hermetik und Geheimsprache tendierenden Humanismus wie vom Heidegger'schen Antihumanismus, es steht dem anarchistischen Denken näher. Seine „politische und ästhetische Radikalität“

impliziert ein Neudenken des Absurden, wovon seine Büchner-Lektüre zeugt. May zeigt, wie Celans Rezeption des französischen Existentialismus insbesondere von Camus geprägt ist, und wie seine „Poetik des Humanen“ ihre „Solidarität [...] auf alle [...] Opfer von Krieg und Gewalt erstreckt“ (25), bis hin zu jenen des Vietnamkriegs.

Der „libertäre u-topische Meridian“, der Celan mit einem anderen wichtigen, in der Büchner-Rede erwähnten Denker, Gustav Landauer, zusammenführt, wird von ANDREJ BOŽIČ anhand der Lektüre von Gedichten (etwa ›Stehen‹), Selbstaussagen, Aufzeichnungen und Untersuchungen der Celan-Bibliothek erforscht. Der Beitrag beschreibt besonders die Auffassung der deutsch-jüdischen Beziehungen angesichts der Erfahrung des „Churbans“, wie auch die „mögliche Übereinstimmung in den Einstellungen der beiden Autoren hinsichtlich gesellschaftlicher Angelegenheiten (wenn nicht sogar eine direkte Einflussnahme des Denkers auf den Dichter)“ (104, 111). Diese Übereinstimmung sieht der Verfasser kritisch und gebrochen, wenn er z.B. bei Celan keine Zeit der zyklischen Re-komposition sieht, sondern ein Offenbleiben der Wunden, der Verwerfung „im Schatten des Wundenmals“ (109), in dem dieser trotz Allem „steht“.

CHRISTINE IVANOVIC fokussiert auf ein bisher kaum beachtetes Gedicht aus dem posthum erschienenen Band ›Zeitgehöft‹. Sie bemerkt, wie einige Stereotype in der Öffentlichkeit gar nicht so einfach zu überwinden sind und zeigt dies am Beispiel einer Rezension von Rolf Michaelis aus dem Jahr 1990, die das Titelwort des Gedichts auf merkwürdige Weise re-kontextualisiert und ein „Unbehagen“ an der „Aufnahme“ Celans in das Marbacher „Westdeutsche Archiv“ und an den „intensiven philologischen Bemühungen, die diesem Werk gewidmet werden“ (33), artikuliert. Michaelis rekurriert auf das ganze stereotype Repertoire der Celan-Kritik: die östliche fremde Herkunft, die Infragestellung von Celans Sprachmächtigkeit, seine Unverständlichkeit und Abkoppelung von der Wirklichkeit, die Neigung zu vermeintlich obskuren und unverständlichen Neologismen (35). Ivanovic schlägt eine „informierte Lektüre“ von ›Das Flüsterhaus‹ vor, die Textgenese und Entstehungskontexte bewusst und präzise rekonstruiert und „davon ausgehend eine Lesart zu erarbeiten“ versucht (35); erst diese vielschichtige Lektüre kann zu einer Erweiterung der Möglichkeiten der Interpretation führen, die nicht beliebig ist, sondern in der Materialität der Kontexte und der Produktion des Gedichts ihre Grundlage findet. Schließlich wird die Frage aufgeworfen, woraus sich die Präsenz und Interferenz von Celans Werk im kulturellen und künstlerischen Feld der Gegenwart speist, wie sie die produktive Lektüre von Künstler\*innen anschaulich macht. Am Beispiel von Elfriede Jelineks Konzept der „Textflächen“ in ihrem Stück ›Stecken, Stab und Stangl‹ sieht Ivanovic Jelinek zurecht als „würdige Nachfahrin“ (48) der Celan'schen Sprachkritik am Mediendiskurs. Auf diesem Weg wird die „Perversion der Sprache und Gesinnung“ (50) entlarvt, und das paradoxe Verfahren der „Textflächen“ führt zur Bewahrung von Celans Gedichten und ihrer Wirkung – auch, oder gerade dadurch, dass das Publikum im Theater nicht über die Quelle informiert wird.

## 2. Rede, Anrede, Gespräch

Die Auffassung von Celans Lyrik als „Anrede, die zitierend Rede und Widerrede und damit Sprachgerechtigkeit erlaubt“ wird von MARTIN A. HAINZ anhand eines Gedicht-Corpus erläutert, das er als Gesprächs-Raum mit Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs liest und der ausbleibenden Kommunikation mit Heidegger gegenüberstellt.

Es geht um ein paradoxes Gespräch mit den Toten (nicht über sie): Mit den Toten ist eine „Unsprache“ (204) zu sprechen, die sich mit einer radikalen Alterität in Verbindung zu setzen weiß; in einer Bereitschaft, „zu sich wie dem Gegenüber in eine Relation zu treten, die ein anderes Wissen der Alterität gestattet“ (209); mit einer Sprache, „die insofern das Gegenteil einer Eigentümlichkeit auszeichnet, eigentümlich ist [...], indem sie so radikal *anderstümlich*“ der Daten eingedenk ist und „jene Datierungen in Bewegung versetzt“ (209). Das Resultat ist nicht „kompetenzorientiert“, zielt nicht auf (unmögliche) totale Kompetenz, sondern auf die Öffnung der Fragen und Intervalle (211), in denen man nicht weiß, „was gilt“. Der lesende, hörende, anredende Autor und der Leser als Hörender und Angesprochener werden jeweils bei jeder Lektüre „*inkompetenzorientiert[er]*“ (212).

IRENE FUSSL fokussiert ihrerseits den Anrede-Charakter von Celans Gedichten als „Schicksal mitführende Geschenke“. Ingeborg Bachmann scheint eine ideale Leserin zu sein, die meint, sie könne seine Gedichte besser lesen als andere, weil sie ihm darin begegne (164). Celan schrieb seinerseits, dass sie „die Rechtfertigung [seines] Sprechens“ sei (168). Gegenwärtigkeit und Begegnung werden in den Gedichten und Briefen, die einen verwandten Anspruch in der Liebes- und Autor\*innenbeziehung besitzen, immer wieder erneuert, private Fragen thematisiert und in Fragen der Poetik umgewandelt. Am Beispiel von Gedichten wie Celans ›In Ägypten‹, das auch als ein Liebes- und Gedächtnis-Dekalog von Liebe, Schuld und Vergehen zu lesen ist; oder ›Lob der Ferne‹, wo Celan im Vers „Im Quell deiner Augen“ einen vielsprachigen Resonanzraum mit dem hebräischen Wort *Ajin* („Auge“/„Quelle“) eröffnet (166); oder in ›Köln, am Hof, ›Weiß und leicht‹ und ›Corona‹, in denen die Ereignis-Ebene im Gedicht als Gespräch mitverwoben wird und wieder in den kommentierenden Briefen re-kontextualisiert, poetologisch und ethisch durchreflektiert wird. So geschieht es als Antwort und Entgegnung in Gedichten wie ›Aus Herzen und Hirnen‹, ›Stille!‹, ›Schatten Rosen Schatten‹ und in Bachmanns Prosa (›Malina‹, ›Drei Wege zum See‹), wo im Schreibakt die poetische Begegnung stattfindet, auch wenn das persönliche Gespräch verstummt.

Der poetisch-poetologische Dialog zwischen Celan und Bachmann steht auch im Mittelpunkt des Beitrags von HERTA LUISE OTT mit genauem Augenmerk auf die reziproke „Aneignung von Vokabeln und Bildern“, die auch ein Vor- und Umschreiben miteinbezieht (unverloren / verloren / Verloren(e); dunkel / Dunkles; sprengen; gewaltig; Eulenflucht; Strängen; Glocken; Stimmlosigkeit, und Syntagmen wie „Es ist Zeit“); auf intertextuelle Bezüge in den Prosatexten, aber auch in

den poetologischen Schriften und Reden; auf vergleichbare Anordnungsstrategien ihrer Gedichtbände und kompositorische Formen, etwa der Verwendung von umfangreichen Zyklen.

Der Celan'sche Gebrauch des paradoxen und radikal resemantisierenden Zitats, der – vor allem in Fällen, in denen der Gesprächspartner kein produktives Zuhören und keinen Dialog zulässt – in der Umkehrung des Vorzeichens von Wörtern oder Begriffen besteht, tritt in vielen Beiträgen deutlich hervor. STEFAN BÖRNCHEN veranschaulicht dies, wenn er sich mit einem Heidegger'schen Begriff wie ‚Tiefe‘ beschäftigt, der z.B. in dem Gedicht ›Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen‹ seine Vieldeutigkeit entfaltet: als *altitudo* (‚Höhe‘ – ‚oben‘ und ‚Tiefe‘ – ‚unten‘), aber auch ‚Weite‘, ‚Ferne‘ und ein ‚Alles-Umgreifendes und -Durchdringendes‘, das an einige Stellen bei Heidegger bzw. an Auffassungen der Romantik (etwa Tieck), oder an das griechische *periéchon* (alles umfassender und verbindender Äther) erinnert. In keinem Fall wird das Celan'sche Wort (das sich dieser Traditionen wohl bewusst ist) dasselbe meinen. Es markiert vielmehr die Umpolung der *longue durée* dieser Tiefen-Topologie. So z.B. evozieren „Äther und Duft [...] Vorstellungen von Rauch und Asche, Massenmord und Unmenschlichkeit, ohne die auch die tiefe Sehnsucht zwischen Ich und anderem nicht mehr zu denken“ sei (71). Allerdings schließt Börnchen mit der Möglichkeit einer positiven Neuaufladung des Begriffs „Tiefe“ in der Horizontalen ab, wenn er die erotische Dimension betrachtet (etwa in ›Dein Hinübersein heute Nacht‹). Findet sich darin eine ironische, vielleicht tragische *mise en abyme* der Heidegger'schen „Ekstase“?

Rede und Anrede werden zur Gegenrede im paradigmatischen Gedicht ›Psalm‹, analysiert von VID SNOJ. Er zeigt, „wie Celan im Namen der Opfer zu Gott spricht, der als Niemand titulierte wird“ (13). Anklage und Gebet zugleich, wird Celans ›Psalm‹ eine Gegenrede sowohl dem Gott „Niemand“ gegenüber, als auch der jüdisch-kabbalistischen Tradition, die er zitierend neu besetzt, und in ein Spannungsverhältnis mit dem Nihilismuskurs stellt: Celan behauptet nicht, dass Gott nichts ist oder Gott nichts bieten kann. Das „Nichts“ und der „Niemand“ der Klage und der Anrufung, die dem Psalm eingeschrieben sind, hat viel mehr mit dem *Tzimtzum* der lurianischen Kabbala zu tun, das im Diskurs der negativen Theologie von Scholem aufgegriffen wurde, der Celan gut bekannt war. So kehrt Celan zur alten hebräischen Spiritualität zurück, in der Klage nicht weniger als im Lobpreis. „Während wir Celans ›Psalm‹ lesen, befinden wir uns immer noch auf Hiobs Waage“. Die Klagenden sind aber nicht die „Lebenden“ wie in der ›Todesfuge‹, schreibt Snój, sondern die Toten selbst (93).

### 3. Missverständnisse und Misstöne im deutschsprachigen Kulturfeld

Um Missverständnis und Schuld geht es, auf ganz andere Weise, auch im Beitrag von EVELYNE POLT-HEINZL, die zeigt, wie der „Resonanzraum für Celans Lyrik in Wien 1948“ alles andere als der erhoffte, „erreichbare“ Ort war. Sein Wien-Aufenthalt war vielmehr ein „Kommen, Sehen, Siegen – und Verlieren“ (147).

Celan erfuhr ein Milieu, in dem er mit einem „schlampigen Umgang mit der NS-Vergangenheit“ (147) konfrontiert wurde. Die Verlagsorte, an denen er publizieren konnte, die Orte des intellektuellen Austauschs, waren von Schriftstellern, Herausgebern, Galeristen, Redakteuren besetzt, die durch eine Beteiligung am Nationalsozialismus kompromittiert waren und im Nachkriegs-Wien mühelos in den Kulturbetrieb übergingen.

Kompromisse im Umgang mit der unbewältigten und totgeschwiegenen Verstrickung in die NS-Zeit stehen auch im Zentrum von PETER C. POHLS Untersuchung von Briefen und Kommissionsprotokollen zur Vergabe des Literaturpreises der Freien und Hansestadt Bremen an Paul Celan 1958. Es entsteht ein Bild der Akteure im damaligen kulturellen Feld, Vertreter jener ‚mittleren Generation‘, zu der die Jury-Mitglieder gehörten, welche sehr weit von Celans Poetologie und überhaupt von einem Verständnis seiner Kunst entfernt waren. Erhart Kästner, Eberhard Lutze und Benno von Wiese vertraten stark divergierende kritische und politische Orientierungen – und dennoch einigten sie sich aus unterschiedlichen Gründen auf die Verleihung des Preises, nicht ohne einigen Widerstand. Man kann sagen, dass die internen Divergenzen der Jury-Mitglieder untereinander geringer waren als die, die sie gegenüber dem deutschsprachigen jüdischen Dichter aus „dem Osten“ empfanden. In diesem Kontext erscheint auch das Incipit der Bremer Rede in einem neuen Licht. Celan war sich sicherlich der Spannungen und Ambivalenzen bewusst, die mit dieser und anderen Preisverleihungen für sein Werk einhergingen.

MARTIN HUBERS Beitrag über Heideggers ausbleibende Antwort auf Celans Besuch in Todtnauberg verflucht die verschiedenen Fäden, die als gemeinsame Themen des Bandes vorgestellt wurden: die Stereotypen, die Celan zugeschrieben werden (Pathologie, Unverständlichkeit); seine verzweifelten Versuche, einen Dialog herzustellen, eine Antwort bei den Gesprächspartnern zu provozieren; schließlich die Konfiguration des deutschen kulturellen Feldes, das tief in eine Vergangenheit verstrickt war (wie es z. B. bei Figuren von Vermittlern und Kulturjournalisten wie Rudolf Augstein der Fall war). Gerade bei der Analyse des Gedichts und dem Vergleich mit Augsteins selbstgefälligem und selbstzufriedenem Interview mit Heidegger, das zeitgleich mit Celans Besuch in Todtnauberg geführt wurde, zeigt Huber deutlich, warum keine Antwort auf Celans aufgeschobene Fragen möglich war.

#### *4. Didaktische und performative Aktualisierungen*

In der sprachdidaktischen Abteilung werden einige Ansätze und Themen der Celan-Forschung in der Vermittlung präsentiert: Die Dialogizität, die Möglichkeiten der multimedialen Aktualisierung, die emotionale Erfahrung des Briefeschreibens durch Einfühlung in verschiedene Adressat\*innen werden im Beitrag von TOBIAS HEINRICH mit Studierenden didaktisch umgesetzt. Die Frage der Verständlichkeit und des produktiven Lesens, der informierten und der

unvoreingenommenen Lektüre wird von KRISTINA LAHL aufgeworfen, indem sie die Potentiale der Interpretation anhand von ›Sprachgitter‹ reflektiert. Interessante Ansätze bezüglich des vielleicht bekanntesten Gedichts von Celan, ›Todesfuge‹, streicht MICHAEL PENZOLD hervor. Das Reminding-Verfahren erlaubt ihm, die Wirkungen des Gedichts bei Schüler\*innen zu beobachten und ihre produktiven Reaktionen als neue Lektüren zu reflektieren, auch im Kontext einer Kritik der ‚Holocaust-Education‘. Ein anderer wichtiger Aspekt hinsichtlich der Interpretation und der Wirkung von Celans Gedichten im heutigen öffentlichen Diskurs, und zwar ihr inhärenter performativer Charakter, findet in der Arbeit von österreichischen Performanceliterat\*innen wie REBECCA HEINRICH und XAVER WIENERROITHER (alias Ksafa) einen markanten und überzeugenden Ausdruck: ihre Performance realisiert zugleich eine Lektüre der Gedichte und Texte von und über Celan und ihre „Reaktionen“ auf diese.

Man kann zuletzt feststellen, dass der Wunsch des Herausgebers JOHANN GEORG LUGHOFER erfüllt wurde, „eine anregende und aufschlussreiche Lektüre [...], neue Impulse und Anreize für die Forschung, für die Lehre sowie ganz allgemein für weitere Beschäftigung mit Celan“ zu ermöglichen (16).

DOI: [https://dx.doi.org/10.1553/spk53\\_s139](https://dx.doi.org/10.1553/spk53_s139)

Camilla Miglio (Rom)

Paul Celan. Études réunies par CLÉMENT FRADIN, BERTRAND BADIOU et WERNER WÖGERBAUER (= Les Cahiers de l'Herne; N° 130), Paris (Éditions de l'Herne) 2020, 256 S.

Paul Celan Today. A Companion, ed. by MICHAEL ESKIN, KAREN LEEDER and MARKO PAJEVIĆ (= Companions to Contemporary German Culture; vol. 10), Berlin and Boston (de Gruyter) 2021, VIII + 374 pp.

Die Lektüre von Paul Celan, der weithin als einer der bedeutendsten Dichter des 20. Jahrhunderts gefeiert wird, ist oft eine zutiefst fesselnde Erfahrung, die die volle und unverfälschte Aufmerksamkeit der Leserschaft erfordert. Das liegt daran, dass Celans Sprache bekanntermaßen durch ihre Neigung zur Polysemie, ihre üppigen Metaphern und ihre überspannten Neologismen gekennzeichnet ist. Es ist, mit anderen Worten, eine undurchsichtige und schwer verständliche Sprache, deren emotionaler Inhalt unter den unaussprechlichen Schrecken des Holocausts begraben ist, die sie zu thematisieren und zu hinterfragen sucht. Es ist also ein Zeichen für die anhaltende Anziehungskraft und ungebrochene Relevanz des Dichters, dass auch heute – etwa ein Jahrhundert nach seiner Geburt im Jahr 1920 und fünf Jahrzehnte nach seinem Selbstmord im Jahr 1970 – die kritischen Bemühungen nicht nachlassen, Celans

starkes und eindringliches Werk verständlicher zu machen, indem sie es aus den verschiedensten biografischen oder hermeneutisch gefärbten Perspektiven beleuchten. Das ›Cahier Paul Celan‹ und ›Paul Celan Today‹, beides Sammlungen von verschiedenen Materialien wie Briefen und Essays, die Einblicke in Celans Leben und Werk bieten, sind paradigmatische Beispiele für solche Bemühungen.

Trotz des gemeinsamen Ziels, Celan in einem neuen Licht zu betrachten, sind die methodischen Ansätze der beiden Bücher recht unterschiedlich. So lehnt sich das ›Cahier Paul Celan‹ an die größere Buchreihe an, zu der es gehört: ›Les Cahiers de l'Herne‹, eine ehrwürdige Sammlung, die seit 1963 Kompendien (oder *Cahiers*) mit faszinierenden und erkenntnisreichen Texten, Zeugnissen und thematischen Artikeln veröffentlicht, um den Werdegang von Autoren\*innen nachzuzeichnen, die sich als emblematisch für ihre Generation erwiesen haben. Es überrascht daher nicht, dass das ›Cahier Paul Celan‹ von Celan geschriebene Briefe, Zeugnisse von Kritiker\*innen, die über oder mit Celan gearbeitet haben, und visuelle sowie textliche Artefakte von Künstler\*innen, die von ihm inspiriert wurden, enthält. All dieses Material wurde geschickt in sieben Abschnitte zusammengefasst, deren jeweilige thematische Schwerpunkte ein breites Spektrum von Themen abdecken, wie zum Beispiel den Einfluss von Celans persönlichem Leben auf seine Dichtung (Abschnitt II, „Biographies“<sup>1)</sup>); die zentrale Rolle, die Übersetzungen in Celans Ansatz zum Schreiben spielen (Abschnitt III, „Brücken über Abgründe: Celan als Übersetzer“<sup>2)</sup>); Neuauslegungen einiger Gedichte Celans (Abschnitt V, „Celan lesen“<sup>3)</sup>); und die Vorstellung des Dichters davon, was es *bedeutet*, Gedichte zu schreiben (Abschnitt VI, „Eine Geschichte der Poesie“<sup>4)</sup>). In diesen Abschnitten bietet das ›Cahier Paul Celan‹, indem es Celan aus verschiedenen Blickwinkeln – sprachlich, philosophisch, biografisch, historisch und literarisch – beleuchtet, eine nuancierte und entschieden intime Darstellung des Lebens des Dichters, die deutlich macht, wie sehr Celans Biographie in seine Dichtung einfließt und wie sehr die persönlichen, politischen und poetischen Aspekte des Schriftstellers nachweislich in ständigem Dialog miteinander stehen anstatt getrennte Rollen zu sein, die sich voneinander fernhalten.

›Paul Celan Today‹ versucht dagegen, eine andere Perspektive in den Vordergrund zu stellen: die Frage, warum Celan heute noch wichtig ist und warum er auch morgen noch wichtig sein sollte. Mit anderen Worten: Der Band erforscht und bewertet die anhaltende Bedeutung von Celans Leben und Werk im und für das 21. Jahrhundert. Auf der Grundlage von Analysen internationaler Wissenschaftler\*innen und von Originalbeiträgen zeitgenössischer Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen untersucht das Buch, inwieweit wissenschaftliche und

1) Originaltext: „Biographies“; Diese und alle folgenden Übersetzungen in diesem Text sind von mir.

2) „Des ponts par-dessus des abîmes: Celan traducteur“.

3) „Lire Celan“.

4) „Une histoire de la poésie“.

künstlerische Fortschritte in einer Vielzahl von Disziplinen wie Philosophie, Poetik, Literaturwissenschaft und Ästhetik dem Werk Celans zu verdanken sind und – so die These des Buches – ohne ihn schlicht undenkbar wären. Zu diesem Zweck bietet das Buch fünf Originalbeiträge von Schriftstellern\*innen und Künstlern\*innen sowie 16 hochaktuelle Studien über die Rolle von Übersetzung und Mehrsprachigkeit, Philosophie, Politik, Kunst und eine Vielzahl anderer Felder, Motivationsfaktoren und Zwänge für Celan und sein literarisches Umfeld. Im Gegensatz zum Organisationsprinzip des ›Cahier Paul Celan‹ werden diese Beiträge und Studien nicht in einheitlichen Abschnitten zusammengefasst. Anstatt zu versuchen, dem Material eine Taxonomie aufzuerlegen, konzentriert sich dieses Kompendium darauf, die Formbarkeit von Celans Werk und seine Relevanz über die Generationen hinweg zu belegen, auch wenn dies zu einem Buch führt, das thematisch etwas unorganisierter angelegt ist als das ›Cahier Paul Celan‹.

Obwohl sich die Bücher in ihrer Herangehensweise unterscheiden, haben sie doch eine Reihe von thematischen Schwerpunkten gemeinsam. Einer davon ist die Faszination für Celans Ansichten über die Poesie. So enthält das ›Cahier Paul Celan‹ einen Brief, den Celan 1958 an Wolf-Dieter Kleinschmidt, einen 16-jährigen Schüler in Bremen, geschrieben hat, und in dem der Dichter auf einen früheren Brief Kleinschmidts antwortet, in dem dieser Celan Fragen zum Verständnis seiner Gedichte gestellt hatte. In seiner Antwort erteilt Celan eine regelrechte Lektion in literarischer Hermeneutik, indem er erklärt, dass das Gedicht für ihn zunächst eine autonome Form ist, die als Ganzes erfasst werden muss, anstatt Teile davon auf bereits bestehende, den verwendeten Worten fremde Voraussetzungen zu beziehen – und nimmt damit die Abwertung der Intention des Autors und die Betonung des Texts selbst vorweg, die Roland Barthes und Jacques Derrida ein knappes Jahrzehnt später berühmt machen sollten (121).

Fast so, als stünde er im Gegensatz zu dieser Perspektive, bietet ein Artikel von THOMAS CONNOLLY in ›Paul Celan Today‹ eine in dieser Hinsicht konträre Sichtweise. Connollys Artikel befasst sich mit Celans Beziehung zu René Char, einem Dichter und Mitglied der französischen *Résistance*, dessen Gedichte Celan schon bald nach seiner Begegnung mit ihm zu übersetzen begann. Char wurde von seinen Zeitgenossen als Dichter der Tat respektiert, d.h. als jemand, der den Widerstand gegen die Unterdrückung überzeugend mit poetischer Sprache verbinden konnte. Celan selbst bewunderte Char zutiefst, sehr wahrscheinlich aus denselben Gründen, wie Connelly geschickt argumentiert, zumal Chars zweischneidiger Widerstand (d.h. sein Widerstand gegen Unterdrückung sowohl im wirklichen Leben als auch durch seine Poesie) in krassem Gegensatz zu Celans poetischer Praxis stand (58).

Zumindest auf den ersten Blick scheint hier ein Widerspruch zwischen den in den beiden Büchern im Vordergrund stehenden Positionen zu bestehen: Einerseits

---

<sup>5)</sup> „even where it speaks of the most objective, concrete things, [is able to] surround itself with the aura of the universal!“

legt der Brief im ›Cahier Paul Celan‹ Wert auf eine hermeneutische Perspektive, die die Worte auf der Seite als Selbstzweck betrachtet, und andererseits hebt der Artikel in ›Paul Celan Today‹ Celans Bewunderung für eine Poesie hervor, die mit einer Bedeutung ausgestattet ist, die über das Blatt hinausgeht, eine Poesie wie die von Char, die „selbst dort, wo sie von den objektivsten, konkretesten Dingen spricht, sich mit der Aura des Universellen zu umgeben vermag!“<sup>5)</sup> (58). Es gibt also eine Spannung zwischen diesen Ansätzen der Poetik, die vielleicht in der Analyse von BERND AUEROCHS im ›Cahier Paul Celan‹ nachhallt und erläutert wird: Demnach verschiebt sich Celans Perspektive in dieser Frage in den späten 1950er Jahren von der Verbundenheit mit der symbolistischen Poesie (wobei es aus interpretatorischer Sicht genügen könnte, die Aufmerksamkeit auf den vorliegenden Text und seine möglichen Anspielungen und Bezüge zu richten) zu einer Poetik, die unverblümt „die Lust, Stellung zu beziehen“<sup>6)</sup> in den Vordergrund stellt. Die Perspektiven, die diese Bücher zu diesem Thema bieten, spiegeln also nicht nur den gemeinsamen Wunsch wider, Celans Poetik zu erhellen, sondern sie ergänzen sich auch gegenseitig und ermöglichen es der modernen Leserschaft, den diachronen Prozess der Entwicklung, den Celans Ansichten zu diesem Thema im Laufe der Zeit durchlaufen haben, besser nachvollziehen zu können.

Ein weiteres gemeinsames Thema dieser beiden Kompendien ist Celans Verhältnis zur Übersetzung, und auch hier bieten die Bücher komplementäre Perspektiven. So bieten beispielsweise die im ›Cahier Paul Celan‹ veröffentlichten Briefe Celans einen interessanten Einblick in den ontologischen Anspruch, den Celan an Übersetzungen stellte. Übersetzungen, so Celan, sind nichts anderes als „Paraphrasen, bestenfalls parallele Bewegungen“<sup>7)</sup>, d. h. sie stellen eine ständige Suche nach Äquivalenz *im allgemeinen Bereich* des Gegenstandes dar, eine Suche, die jedoch niemals in der Lage sein wird, dem vorliegenden Original *wirklich* gerecht zu werden, zumindest nicht in dem engen Sinne, dass das Original ein sprachbezogenes Phänomen ist, das in einem bestimmten literaturgeschichtlichen Kontext wurzelt (Celans Brief an den russischen Dichter Gleb Struve, 77). Übersetzungen sind also lediglich *Versuche*, sich einer anderen Sprache anzunähern, denn, wie Celan sardonisch anmerkt, „Gott hat die Sprachen nicht im Hinblick auf die Übersetzbarkeit geschaffen“<sup>8)</sup> (Celans Brief an den Schweizer Journalisten Werner Weber, 79). Gerade deshalb sind Übersetzungen aber auch notwendig, und zwar nicht so sehr, um Brücken zwischen den Sprachen zu schlagen, wie man vermuten könnte, sondern vielmehr, um „Brücken über den Abgrund“<sup>9)</sup> zu bauen, die verschiedene sprachliche Paradigmen trennen (Celans Brief an den in Polen geborenen, deutschen Übersetzer polnischer und russischer Literatur Karl Dedecius, 78).

6) „le goût de la prise de position“.

7) „des paraphrases, au mieux des mouvements parallèles“.

8) „Dieu n'a guère créé les langues en vue de leur traductibilité.“

9) „des ponts par-dessus des abîmes.“

›Paul Celan Today‹ hingegen bietet eine Perspektive, die Celans Ansichten über Übersetzungen expliziter mit der Erzählung seines eigenen Lebens in Verbindung bringen will: zu seiner Geburt in Czernowitz, der Hauptstadt der Bukowina, zum Beispiel, die, wie AMY-DIANA COLIN und ANDREI CORBEA-HOISIE betonen, eine Welt war, in der „Rumänen, Ruthenen, Deutsche, Österreicher, Juden, Polen, Armenier, Ungarn, Slowenen, Türken, Griechen, Huzulen, Lipowaner, Roma und verschiedene religiöse Konfessionen trotz ethnischer und religiöser Vorurteile und Konflikte jahrhundertlang relativ friedlich koexistierten“,<sup>10)</sup> und deren Bewohner\*innen daher von Natur aus ein Gespür für die tiefgreifenden Unterschiede zwischen sprachbasierten Weltanschauungen und folglich für die dringende Notwendigkeit hatten, dennoch Verbindungen zwischen solchen Weltanschauungen herzustellen (5). Außerdem analysiert CAMILLA MIGLIO Celans Übersetzungen aus den 1950er und 1960er Jahren und argumentiert nicht nur, dass die vielstimmige und multikulturelle Erziehung des Dichters seine Herangehensweise an die Übersetzung beeinflusst hat, sondern auch, dass Celans übersetzte Werke eine bestimmte ethische Verpflichtung widerspiegeln: die, seine deutsche Leserschaft mit verlorenen und verstreuten Stimmen, Namen und Erinnerungen aus verschiedenen Orten bekannt zu machen (80). Schließlich geht CHARLIE LOUTH so weit, vorzuschlagen, dass *alle* Gedichte Celans als „Poetik der Übersetzung“<sup>11)</sup> gelesen werden können. Sie zu übersetzen bedeutet daher, an ihrem Modus teilzunehmen, in das einzutreten, was die Gedichte selbst implizieren und beabsichtigen (101). Auch wenn die Bücher aus unterschiedlichen Blickwinkeln analysieren, wie Celan Übersetzung konzipierte (und zu konzipieren begann), so sind sie sich doch einig in der Betonung der zentralen Rolle, die der Begriff der Übersetzung in Celans poetologischen Überlegungen einnimmt.

Die Bücher bieten nicht nur Einblicke in gemeinsame Themen. So macht das ›Cahier Paul Celan‹ nicht nur auf Celans Verbundenheit mit der Mehrsprachigkeit aufmerksam, sondern bietet auch eine einzigartige Perspektive auf das gespannte Verhältnis des Dichters zur deutschen Sprache. WERNER WÖGERBAUER weist auf die Bezeichnung „französischer Dichter mit deutschem Ausdruck“<sup>12)</sup> hin, die Claude David Paul Celan provokativ gegeben hat, und zwar in Anspielung auf die französische Staatsbürgerschaft, die Celan 1955 erwarb, aber auch auf die Tatsache, dass er zwar einen großen Teil seines Lebens in Paris verbracht hat (insbesondere die Zeit zwischen 1948 und 1970), aber dennoch den größten Teil seiner Gedichte weiterhin auf Deutsch schrieb. Diese Verbundenheit erklärt Wögerbauer mit dem Wunsch des Dichters, seine „*Herkunft*“<sup>13)</sup> zu erforschen. Problematisch

<sup>10)</sup> „[...] Romanians, Ruthenians, Germans, Austrians, Jews, Poles, Armenians, Hungarians, Slovenes, Turks, Greeks, Hutsuls, Lipovans, Roma and several different religious denominations coexisted relatively peacefully for centuries despite ethnic and religious prejudices and conflicts.“

<sup>11)</sup> „poetics of translation“.

<sup>12)</sup> „poète français d’expression allemande“.

<sup>13)</sup> „*provenance*“ (Kursivdruck im Originaltext).

wird diese Verbundenheit aber gleichzeitig dadurch, dass Deutsch die Sprache des Nazi-Regimes war, unter dem Celans Eltern 1942/43 den Tod fanden (9). In dieser Hinsicht sind die Eigenheiten von Celans Gebrauch des Deutschen nicht (wie manchmal behauptet wird) als Symbol für eine Sprache zu interpretieren, die selbst Opfer nationalsozialistischer Gewalt war und infolgedessen korrumpiert wurde und deshalb nicht mehr in der Lage war, einen kohärenten Sinn auszudrücken. Solche Eigenheiten sind, so Wögerbauer, in der Tat in Celans Entschluss verankert, keine einzige Zeile auf Deutsch zu schreiben, ohne gleichzeitig in der Sprache die Massenvernichtungen zu berücksichtigen, die sie miterlebt hat. Die Gedichte werden folglich von dem Wunsch genährt, jede Silbe der Sprache zu zerbrechen, die Sprache in ihre Elementarteilchen zu fragmentieren – so wie die menschlichen Körper während des Holocaust zu Staub zersplittert wurden –, bevor sie von den Händen des Dichters wie Würfel auf ein Spielbrett geworfen werden (Iof.). Und doch stellt man fest, dass eine solche Haltung gegenüber der deutschen Sprache für Celan nie ganz so unproblematisch war, wie es scheinen mag. BARBARA WIEDEMANN hebt dazu die folgenden Zeilen aus Celans Brief an Max Rychner, den Kulturredakteur der Schweizer Zeitung ›Die Tat‹, hervor, die so aussagekräftig sind, dass sie es verdienen, vollständig zitiert zu werden:

Ich muss Ihnen sagen, wie schwierig es ist, als Jude Gedichte in deutscher Sprache zu schreiben. Wenn meine Gedichte erscheinen, gehen sie wahrscheinlich auch nach Deutschland und – lassen Sie mich Ihnen sagen, was das Schreckliche daran ist – die Hand, die mein Buch öffnet, hat vielleicht die Hand des Mörders meiner Mutter gedrückt... Und es könnte etwas noch Schrecklicheres passieren... / Dennoch ist dies mein Schicksal: Ich muss deutsche Gedichte schreiben.<sup>14)</sup> (67)

Die Wahl der deutschen Sprache ist für Celan also ein zweischneidiges Schwert, das ihn zwingt, wie Wiedemann betont, zu erkennen, „dass die Sprache nicht nur Brücken zur Welt, sondern auch zur Einsamkeit baut“<sup>15)</sup> (S. 68).

Was ›Paul Celan Today‹ betrifft, so liegt einer der Bereiche, in denen dieses Buch einen einzigartigen Mehrwert bietet, in seiner Zusammenfassung und Analyse der Art und Weise, wie Celans Dichtung von der Welt rezipiert wurde – und wie sie weiterhin rezipiert wird. In einem aufschlussreichen Artikel über Celans Rezeption in Paris stützt sich DENIS THOUARD beispielsweise auf Schriften von Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe und Alain Badiou über Celan, um anzudeuten, in welchem Umfang Celans Pariser Zeitgenossen seine Dichtung in philosophischer Hinsicht betrachteten. In dieser Hinsicht argumentiert Thouard, dass die Pariser Literaten alle von Heideggers Nachkriegsschrift beeinflusst waren:

<sup>14)</sup> „Il me faut vous dire à quel point il est difficile, en tant que Juif, d'écrire des poèmes en langue allemande. Quand mes poèmes paraissent, ils vont sans doute aussi en Allemagne et – laissez-moi vous dire ce qu'il y a d'horrible là-dedans – la main qui ouvre mon livre a peut-être serré la main du meurtrier de ma mère... Et il pourrait arriver quelque chose d'encore plus terrible... / Cependant, c'est là mon destin: il me faut écrire des poèmes allemands.“

<sup>15)</sup> „que la langue ne lance pas seulement des ponts vers le monde mais aussi vers la solitude“.

Diese stand im krassen Gegensatz zu Heideggers enthusiastischen Hölderlin-Lektüren aus den 1930er Jahren bis zu dieser Zeit. Nun betonte der Philosoph, dass die Poesie nur noch Spuren des Ursprungs und nicht mehr eine neue Mythologie des deutschen Volkes anbiete. Er etablierte damit eine neue philosophische Herangehensweise an das poetische Schreiben innerhalb der deutschen Intellektuellenszene – eine Herangehensweise, die auch in elitären Pariser Kreisen schnell Verbreitung fand (143–158). Außerhalb Frankreichs beleuchtet HELMUT BÖTTIGER die obsessiven Versuche Celans, sich in der westdeutschen Literaturszene der 1950er und 1960er Jahre durchzusetzen. Insbesondere weist er auf Celans Teilnahme an einem Treffen der so genannten *Gruppe 47* hin, auf die bekannt zwiespältige Rezeption dort, aber auch darauf, dass das Treffen ihm dennoch zu einem Buchvertrag verhalf und somit letztlich entscheidend dazu beitrug, dass Celan schließlich vom deutschen Publikum rezipiert wurde.

Schließlich erinnert ›Paul Celan Today‹ die Lesenden auch an Celans anhaltenden Einfluss auf die zeitgenössische Kunst- und Literaturszene: CHERILYN ELSTON weist darauf hin, dass Celans berühmt-schwierige hermetische Gedichte – gekennzeichnet durch Schweigen, Aporien und syntaktische Verrenkungen – zum vorherrschenden ästhetischen Modell dafür geworden sind, wie man heute Zeugnis von dem nicht darstellbaren Schrecken des Holocaust ablegen kann (243); SUE VICE hebt Celans Einfluss im Werk des Hiroshima-Dichters Araki Yasusada, des norwegischen Autors Karl Ove Knausgaard und der Dichter\*innen Ciaran Carson, Geoffrey Hill und Courtney Druz hervor (221); und das Buch enthält auch Hommagen zeitgenössischer Künstler\*innen und Autoren\*innen an Paul Celan: zum Beispiel eine Gruppe von vier Gemälden Anselm Kiefers (307–310), der Celan einen ganzen Zyklus von Gemälden gewidmet hat, von denen viele von Dezember 2021 bis Januar 2022 in einer Sonderausstellung im Pariser ›Grand Palais Éphémère‹ zu sehen waren; ein Gedicht des österreichischen Schriftstellers und Übersetzers Peter Waterhouse (311–316) sowie Bilder aus einem Buch, das der englische Künstler Edmund de Waal angefertigt hat, um die *Atemwende* – ein Begriff, mit dem Celan die Arbeitsweise der Poesie beschreibt – in seinem eigenen Schaffensprozess nachzuahmen (319–323).

Auch wenn beide Bücher dafür gelobt werden können, dass sie einige sehr aufregende neue Perspektiven auf Celans Werk bieten, haben sie auch ihre Schwächen. Vor allem durch die Fokussierung auf biografisches Material und *Close Readings*, die Celans Werk in vielerlei Hinsicht als Reflexion seiner eigenen Erfahrungen mit den anhaltenden Folgen und Auswirkungen der Schrecken des Naziregimes interpretieren, stellen beide Bücher eine Perspektive in den Vordergrund, die zwar gerechtfertigt, aber auch ziemlich eng ist. In dieser Hinsicht ist es nach Meinung des Rezensenten sehr bedauerlich, dass in den Büchern, die es der zeitgenössischen Leserschaft ermöglichen sollen, Celan in einem neuen Licht wiederzuentdecken, nicht der Versuch unternommen wird, wenigstens einige Perspektiven von aktuellen, theoretischen Standpunkten einzubeziehen: Eine postkoloniale Lektüre von Celans Werk, die erörtert, wie seine Dichtung als Ausdruck einer subalternen

Erfahrung gelesen werden kann, zum Beispiel, oder eine ökokritische Lektüre, die herausstellt, was Celans Werk uns über die Erfahrung des Heimatverlusts – über den Verlust eines *physischen* Raums auf der Erde – sagen kann, wären interessante Themen. Sie wären hier im Detail zu erörtern gewesen, ohne dem von den Herausgeber\*innen angestrebten thematischen Schwerpunkt einen Bärendienst zu erweisen.

Darüber hinaus bleiben beide Bücher trotz gelegentlicher Verweise auf außer-europäische Inspirationsquellen und Einflussbereiche weitgehend eurozentrisch und versäumen es beispielsweise, ausführlicher zu erörtern, wie Celans Werk mit künstlerischen und literarischen Traditionen aus Südamerika in Dialog tritt. Insbesondere das ›Cahier Paul Celan‹ ist wohl zu breit angelegt – man fragt sich beispielsweise, ob es wirklich sinnvoll ist, den Schriften, die durch Celans Aufenthalt in Kermorvan in der Bretagne inspiriert wurden, einen ganzen Abschnitt zu widmen. Was ›Paul Celan Today‹ betrifft, so könnte man das Buch in ähnlicher Weise für einige seiner redaktionellen Entscheidungen kritisieren – nicht, weil es zu umfangreich ist, sondern eher, weil das faszinierende Material des Kompendiums nicht rücksichtslos bearbeitet wurde, um es in Abschnitte mit einer gewissen thematischen Einheitlichkeit zu gliedern. Dadurch hätte das Buch in Bezug an Aussagekraft und Zugänglichkeit gewonnen. Trotz dieser Bedenken ist jedoch der Versuch dieser Bücher zu begrüßen, Material zusammenzuführen, das von anerkannten Expert\*innen für Celans Leben und Werk (oder von Künstler\*innen, die unverkennbar und nach eigenem Bekunden von ihm beeinflusst wurden) produziert wurde. Diese Kompendien ermutigen Leser\*innen, sich Celans Werk mit neuen Augen zu nähern. Sie sind willkommene Neuzugänge, die einen sehr bedeutenden Beitrag zur Celan-Forschung leisten.









