

DEN OSTEN IM WESTEN SUCHEN EIN KONZEPTGENETISCHER WEG DURCH PAUL CELANS „PARISER ELEGIE“

Miriam Miscoli

Università di Siena – Sorbonne Université

miriam.miscoli@student.unisi.it

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.07

„Paul Celan/ Parisian Elegy“, or: a western route to the east. An approach to ‘Conceptual Genetics’

This essay aims to reconstruct the conceptual history of the origin and suppression of the so-called “Parisian Elegy”, a cycle of poems which Celan planned to include in his *No One’s Rose* until just a few months before publication (1963). The poet conceived the idea of composing an independent cycle as the closure and peak of the entire collection after he wrote the *Valaisian Elegy*, a long poem which articulates the arduous search for one’s self through memory and in sorrow. For the outcast poet living in Paris, this search takes on geographical and linguistic contours, as it emerges from the fourth part of *No One’s Rose*, conceptually and genetically interwoven with “Parisian Elegy”. Following the methodological path of the ‘Conceptual Genetics’, opened in 2010 by Axel Gellhaus, this work tries to demonstrate how deep this cycle interacts with the final cyclic conception of the volume and in which way it seems to predicate a relational and topographical conscience of grief.

Keywords: *Parisian Elegy; No One’s Rose; Genetic Criticism; Topography; East/West Dialogue.*

Das Konzept

Während der Arbeit an der *Niemandrose* verfasste Celan am 1. April 1961 im Schweizer Wallis ein Gedicht, das, obwohl es aus der später publizierten Auswahl von 1963 entfernt wurde, eine neue Periode seiner Dichtung eröffnet hat. Die *Walliser Elegie* (Celan 2018: 423-426), Ausgangstext des Zyklusprojekts „Pariser Elegie“, entstand in einem fruchtbaren konzeptionellen Rahmen, innerhalb dessen sich Celans Schaffen mindestens bis zum September 1962 (dem Entstehungsdatum von mehreren Gedichten aus dem Schlusszyklus der *Niemandrose*) fortbewegte. Die Entstehung dieser ‚Elegie‘ und die darauffolgende Planung eines (zeitweise) gleichnamigen Gedichtzyklus scheinen bei der strukturellen, thematischen und sprachlichen Endgestaltung des Bandes *Die Niemandrose* eine signifikante Rolle gespielt zu haben, welche jedoch bis heute noch weitgehend unerforscht geblieben ist.¹

Die für den Zyklus bestimmten Gedichte bewegen sich seit ihrer ursprünglichen Konzeption in einem übernationalen Gedenkkontext, in dem das Schreiben als ein Akt der Orientierung verstanden wird, als topographische Suche und existenzielle Standortbestimmung eines Subjektes, das von der westlich gelegenen Stadt Paris in eine raumzeitliche Ost-Ferne blickt. Diese poetologische, west-östliche Spannung, welche *Die Niemandrose* als Gesamtband auch zyklisch wiederzugeben scheint, möchte dieser Essay durch eine text- bzw. *konzeptgenetische* Lektüre des Projekts „Pariser Elegie“ erforschen.

Axel Gellhaus’ Terminologie zufolge richtet sich der textgenetische Interpretationsansatz an jene Phasen des Schreibprozesses, in denen die Gestalt eines bestimmten Textes erst sichtbar wird, während die *Konzeptgenese* eine größere Anzahl von Notizen und Materialien berücksichtigt. Diese Materialien werden dazu benutzt, den unsichtbaren Prozess zu rekonstruieren, der zur Entstehung eines gewissen Gedankens bzw. einer gewissen *Idee des Textes* geführt hat.² Die zugrundeliegende hermeneutische Auffassung ist demnach

¹ Das edierte Material zum Zyklusvorhaben „Pariser Elegie“ erschien 2006 im elften Band der historisch-kritischen Bonner-Celan-Ausgabe (BCA): Celan 2006: 393-461. Das Celan-Handbuch widmet dem Projekt einen knappen Abschnitt, in dem sich die Autoren fast nur mit der *Walliser Elegie* beschäftigen (2008: 236-237). Im Allgemeinen haben die Kritiker*innen bis jetzt das Thema auf eine eher deskriptive Weise behandelt, aber das liegt vor allem an der editorischen Natur ihrer Aufsätze: Siehe Badiou in Celan 1997: 379-385 (Anmerkungen zur *Walliser Elegie*); Gehle/Schneider in Celan 2006: 11-14 (Editorische Vorbemerkung zum Band 11 der BCA); Celan 2018: 820-821; 829; 836; 1075; 1089-1090; 1092; 1094 (Einzelkommentare von Wiedemann zu Gedichten aus dem Zeitraum der *Niemandrose*).

² Der Literaturwissenschaftler benutzt beide Begriffe zur Erläuterung der gedanklichen Entstehungsgeschichte des *Meridians* (vgl. Gellhaus 2010: 59). Für einen umfassenderen Einblick in Gellhaus’ philologisches Werk siehe auch: Gellhaus 1994; 1996.

eine, welche die Interpretation als das Nachvollziehen eines Denkwegs versteht und den Text „in einem Hof von Ungesagtem, aber Mitgedachtem“ (Gellhaus 2010: 67) erscheinen lässt.³ Bedient man sich hier also eines *konzeptgenetischen* Begriffs, so geschieht dies im Namen der „mehr oder weniger utopische[n]“ Aufgabe, einen *kognitiven* Prozess zu rekonstruieren, dessen Aufdeckung und Wiederherstellung aber zugleich auch „der beste aller möglichen Kommentare“, zu sein scheint (ebd.: 43).

Axel Gellhaus' philologische Arbeit ist für die vorliegende Untersuchung nicht nur methodologisch, sondern auch inhaltlich maßgebend: Als tiefer Kenner und Mitherausgeber der historisch-kritischen Ausgabe der *Niemandrose* hat er schon 1997 im editorischen Bericht zu diesem Band darauf hingewiesen, wie aufschlussreich es wäre, mit der Textgenese einer solchen philologisch komplizierten Sammlung *poetologisch* umzugehen (vgl. Celan 2001a: 9-13). In Publikationen jüngerer Datums, insbesondere etwa in „Wortlandschaften. Konzeption und Textprozesse bei Paul Celan“ (Gellhaus 2010), hat Gellhaus nach dem Erscheinen des elften Bandes der Bonner Celan-Ausgabe (Nachlassgedichte bis 1963, darunter „Pariser Elegie“, Suhrkamp 2006) einen ordnenden Blick ins Gewirr der nachgelassenen Texte geworfen und seine Text- und Konzeptgenese vorgestellt. Es handelt sich dabei um einen Denkweg, der auf der Basis der Celan'schen Dante-Rezeption Position und Reihenfolge der einzelnen Gedichte aus dem ersten Binnenzyklus der *Niemandrose* zu erklären vermochte und das Hervortreten verstreuter Hinweise auf die *Commedia* auch im Lichte der überlieferten Materialien zum Projekt „Pariser Elegie“ begründete. Im folgenden Abschnitt wird gezeigt, welche text- bzw. konzeptgenetische Relevanz diesem ersten Binnenzyklus auch innerhalb der endgültigen Bandkonzeption zukommt – und welche spezifische Rolle er bei der gedanklichen Entstehung der „Pariser Elegie“ gespielt hat. Zunächst werden biographische Koordinaten gesetzt, um zum einen Celans geistige Verfassung während der Arbeit an der „Pariser Elegie“ näher zu bestimmen, zum anderen aber, um die Hintergründe zu vermitteln, die bei der Niederschrift des Zyklus eine Rolle gespielt haben.

³ Natürlich sind Text- und Konzeptgenetik begrifflich nicht so streng zu unterscheiden, *a fortiori* lässt sich aus heutiger Perspektive sowohl in der deutschen Editionswissenschaft als auch in der französischen *critique génétique* zwischen Edieren und Interpretieren keine feste Trennlinie mehr ziehen. Siehe dazu: Biasi/Herschberg Pierrot 2017.

Die Daten

Während der mittleren Entstehungsjahre der *Niemandsrose* (1960-1961) durchlebte Celan intensive psychische Belastungen: Das Wiederaufleben des Antisemitismus in Europa, die Goll-Affäre, die sich zunehmend in die Sphäre der Öffentlichkeit bewegte, die kränkende Auseinandersetzung mit Kolleg*innen und Kritiker*innen – wenn nicht sogar mit ‚Freunden‘ – gefährdeten die existentiellen und künstlerischen Grundlagen Celans so schwer, dass er sich 1962 erstmals in klinische Behandlung begeben musste.

Der Dichter fühlte sich im deutschen Literaturbetrieb verfolgt und selbst in Frankreich wegen seiner jüdischen Herkunft missverstanden und ausgegrenzt: „denn nicht nur in der Bundesrepublik, auch *hier* [in Paris] haben wir niemanden“, schrieb er an Alfred Margul-Sperber (Celan 1975: 57). Unmittelbar und ungeschminkt wird dieses Empfinden in einigen zum Umkreis der *Niemandsrose* gehörigen, jedoch nicht zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichten artikuliert (*Wolfsbohne*; *Judenwelsch, nachts*; *Walliser Elegie, Es geht*), die in der Endauswahl wohl gerade deswegen nicht berücksichtigt wurden, da sie einen allzu persönlichen Charakter aufwiesen.⁴

In diesem prekären Lebensabschnitt bildeten die übersetzerische Tätigkeit zum einen und die russische Dichtung zum anderen eine tröstende Stütze: Am 13. Januar 1962 schrieb Celan an seine Freundin Tanja Sternberg aus der Czernowitzer Romanistik-Studienzeit: „Depuis quatre ans – le méridien! – j’ai retrouvé – ou plutôt: j’ai découvert et redécouvert – la poésie russe“ (Celan 2019: 547). Blok, Essenin, Mandel’stam, Cvetaeva und die „bewundernswerte“ Übersetzung Dantes von Mikhaïl Lozinski wurden zu lebensspendenden Begegnungen für den immer überzeugender nach Osten hinschauenden und tief in einer Ost-Sprache versunkenen, einsamen Dichter: „Je n’ai pas eu d’amis, de vrais amis depuis... Je vis toujours à l’Est, et, à ma manière, je me russifie“ (ebd.: 548).⁵

In diesem harten Kontext der (Neu-)Orientierung begann Celan am 1. April 1961 mit der Arbeit an der *Walliser Elegie* und plante einen gleichnamigen Zyklus, den er später in „Pariser Elegie“ umbenennen sollte und den er bis 1963 abwechselnd mit beiden Namen wiedergibt.

⁴ Celan bat seinen Redakteur Rudolf Hirsch in einem Telegramm vom 31. Dezember 1959, das Gedicht *Wolfsbohne* nicht zu publizieren, „da allzu persönlich“. Dazu siehe auch Miglio 2005: 46 (Anm. 61) und 84.

⁵ Für ein Gesamtbild von Celans intensiver Beschäftigung mit russischen Autoren siehe Ivanović 1996, 1999; Felstiner 2014: 196-275. John Felstiner weist außerdem darauf hin, wie Celan in diesem Zeitraum seine Heimat mit jenem Zion in Verbindung bringt, das der spanisch-jüdische Philosoph Juda Halevi (1075-1141) in einem berühmten Vers herbeisehnte: „Mein Herz ist im Osten, und ich bin im äußersten Westen“. Ebd.: 247.

Das vorhandene Material zu diesem Vorhaben, ediert im Band 11 der Bonner Celan-Ausgabe, umfasst insgesamt 44 Zeugen.⁶ Neben Textbruchstücken, Notizen, Zitaten und Mottos anderer Autoren bezeugt das Projektkonvolut unterschiedliche Schreibstadien von Gedichten wie *In Eins*, *Es ist alles anders*, *Hinausgekrönt*, *In der Luft*, *Hüttenfenster*, die Celan dem Zyklus zeitweise zuordnete, bevor er sie dann in ihrer Endversion in den abschließenden Teil von *Die Niemandrose* aufnahm. Das einzige abgeschlossene Gedicht, das von Anfang an dem Zyklus „Pariser Elegie“ zugeordnet wurde, ist die *Walliser Elegie*, deren Endstufe auf den 25. Januar 1962 datiert ist.

Die Ambiguität des Zyklustitels scheint Celan am 19. März 1962 im Übergang vom Manuskript *Pariser Elegie 18* zu *Pariser Elegie 19* aufzulösen, indem er den Zugehörigkeitsvermerk „Walliser Elegie“ vom rechten, oberen Rand des Blattes strich, um ihn endgültig durch „Pariser Elegie“ zu ersetzen. Von da an benutzt Celan tatsächlich fast nur diese Betitelung für den geplanten Zyklus, während er den Namen *Walliser Elegie* vorwiegend für das Langgedicht behält (Celan 2006: 426-461).

Im Mai 1962 sah Celan den Band *Die Niemandrose* im Grunde genommen als vollständig an: Am 26. Mai, zwei Tage nach der Anfertigung von *In Eins*, schrieb er optimistisch an Peter Jokostra: „ich habe einen neuen Gedichtband daliegen, ich bin gerade dabei, ihn ein wenig zu beschneiden, vielleicht erscheint er sogar schon im Herbst“ (Celan 2019: 591). An dem Band hätte Celan aber eigentlich noch ein Jahr gearbeitet (das Manuskript ist auf den 29. Mai 1963 datiert) und die ersten langen Gedichte des Schlusszyklus hätte er nur wenige Monate darauf verfasst, wie er – selbst überrascht – Klaus Wagenbach berichtete: „Im übrigen zeigt die *Niemandrose* die Tendenz sich um Verschiedenes erweitern zu wollen“ (Gedichte 2018: 782; Hervorhebung im Original). Unter diesem „Verschiedenen“, fielen im September 1962 *Huhediblu* (13.9), *Die Silbe Schmerz* (19.9), *Und mit dem Buch aus Tarussa* (20.9) und *La Contrescarpe* (29/30.9) – Gedichte, deren Entstehung den Texten und Text-Fragmenten der „Pariser Elegie“ zeitlich und konzeptuell sehr nah sind, selbst wenn keine textgenetische Überlappung zwischen den früheren Phasen dieser Gedichte und jenen aus dem geplanten Zyklus zu beobachten ist.

Zu diesem Zeitpunkt, der wie angedeutet von existenzieller Instabilität geprägt war, war der strukturelle Zustand von *Niemandrose* ebenso höchst ungewiss: Das Projekt „Pariser Elegie“ hatte er noch nicht verworfen und

⁶ Jeder der 44 Textzeugen trägt die Aufschrift *Pariser Elegie* gefolgt von der Zahl 1 bis 44. Im Folgenden wird diese Zitierweise übernommen. Vgl. Celan 2006: 393-461.

jenes vorläufige Gefühl der Vollkommenheit, das Celan gegenüber Jokostra ausdrückte, betraf vermutlich einen Band, der den Zyklus noch als einen eigenen Teil miteinbezog. Tatsächlich erwähnt Celan am 30. März 1963 in einem Inhaltsverzeichnis die „Pariser Elegie“ als vierten Teil, der einem hypothetisch *fünften* und letzten Teil des Bandes vorangestellt wurde und wie folgt aussah:

Letzter Zyklus (nach Pariser Elegie)

1. Was geschah?
2. Die Silbe Schmerz
3. Und mit dem Buch
4. Hinausgeschimpft [HINAUSGEKRONT]
5. Hommage à Quelqu'un [HÜTTENFENSTER]
6. Wohin mir das Wort
7. – [A l'allemande, avant --] Alraunenflur [HUHEDIBLU]
8. Mit der Friedenstaube [NACHLASS]
9. Affenzeit [NACHLASS]
10. La Contrescarpe

(Celan 1997: 38 [Anmerkungen von M.M.]).

Erwähnt wird der Titel ebenso in dem wahrscheinlich Anfang 1963 angelegten Titelverzeichnis von der Hand Gisèle Celan-Lestranges, dort aber an letzter Stelle. Diese Position behielt der Titel wahrscheinlich bis zum 11. April, als Celan ihn definitiv aus der Liste strich (vgl. ebd. und Celan 2006: 13). Zu beobachten ist, dass die mittlerweile schon abgeschlossenen Gedichte *Walliser Elegie*, *In Eins* und *Es ist alles anders* vom Inhaltsentwurf zum geplanten *fünften* Zyklus vom 30. März ausgeschlossen sind. Dies lässt vermuten, dass sie der „Pariser Elegie“ als *viertem* Zyklus zugeschrieben worden waren, wenn sie nicht komplett verworfen wurden – aber dies ist, in Anbetracht ihres poetischen Werts, eher unwahrscheinlich.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass im zitierten Verzeichnis die „Pariser Elegie“ fast unproblematisch als Zyklus-Titel angesehen werden kann, während im anderen, nicht von Celan geordneten Inhalt (Celan 2001a: 32) der Bezeichnung „Pariser Elegie“ die Zahl „IV“ und die Nummer „50“ vorangestellt wird, als ob es sich um ein *einzelnes* Gedicht innerhalb des vierten Teils des Bandes handelte („IV 50. Pariser Elegie“; ebd.). Vielleicht ersetzte Celan den Gedicht-Titel *Walliser Elegie* durch *Pariser Elegie* erneut, aber denkbar ist auch, dass er das Gedicht (dem er, wie im Folgenden gezeigt wird, eine besondere Bedeutung zuschrieb) als eine Art in sich geschlossenen

Zyklus ansah, wie es etwa für die gewichtigen Werke *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* der Fall war,⁷ und er das Gedicht deswegen als ein Separat zwischen Teil III und V anordnete.

Sei es in der Form eines kanonischen Zyklus oder als einzelner, mehrteiliger Text (der Text der *Walliser Elegie*): Es steht fest, dass Celan kurz darauf den Titel ganz ausstrich und der vierte Teil dann aus einer Zusammensetzung von Gedichten erfolgte, die ursprünglich aus einer anderen zyklischen Konzeption stammten, welche wahrscheinlich zwischen Januar und September 1962 erdacht wurde, als er sich mit der Planung einer *Walliser* oder *Pariser Elegie* am intensivsten beschäftigte.

Die Spuren dieser Beschäftigung sind im Substrat der *Niemandsrose* noch sichtbar und ihnen wird innerhalb der nächsten Seiten nachgegangen. Dabei soll die Hypothese erwogen werden, dass die *Walliser Elegie* als eine Art ‚Wende‘ – bzw. ‚Wendung‘ nach Osten – im Rahmen der gesamten Bandkonzeption der *Niemandsrose* fungiert hat oder, besser gesagt als ein Katalysator für die Entwicklung und Ausarbeitung von unterschiedlichen motivischen und strukturellen Impulsen. Diese halten jene grundlegende Spannung aufrecht, die den abschließenden Zyklus des Bandes auf so typische Weise charakterisiert und die sich zwischen Privatem und Öffentlichem, Osten und Westen, Vergangenheit und Gegenwart, Tod und Leben, Hier und Dort, Himmel und Erde, Ich und Du, Drinnen und Draußen manifestiert. Diese Charakteristiken blieben für die aufmerksamsten Leser*innen Celans schon wenige Monate nach der Veröffentlichung der *Niemandsrose* nicht unbeachtet. Klaus Wagenbach schrieb beispielhaft dazu:

Besonders das langsame rhythmische Prozedieren (mit der Engführung begonnen, aber nun viel stärker), das Verharren im Wort, das Drinnenbleiben und von innen Herausklopfen, das gefällt mir und ist so vorzüglich die äußere Entsprechung der Ich-Du-Zwiesprache vieler Gedichte. Schön dann, dass das Du oft die Sprache selbst ist. (Brief 477; Anm. 1. In: Celan 2019: 1124)

Während Wagenbach die sprachlich polarisierende Dialektik der Gedichte besonders schätzt, erkennt Beda Alleman die Erschließung eines neuen Potenzials der Celan’schen Sprache und bezeichnet *Die Niemandsrose* als „eine Wendemarke“ und „einen Durchstoß zu neuer Geräumigkeit innerhalb der bisher erschlossenen Dimension“ (Brief 482; Anm. 2; ebd.: 1126). Diese

⁷ Zum Status der *Todesfuge* in *Mohn und Gedächtnis* schrieb Celan am 5. November an den Verlag: „TODESFUGE ist ein selbständiges Gedicht, d.h. als selbständiger Zyklus zu betrachten. Ich bitte also, den Titel auf eine besondere Seite (wie bei ‚Der Sand aus den Urnen‘, ‚Gegenlicht‘ und ‚Halme der Nacht‘) zu setzen“. Celan 2018: 688 (Kommentar Wiedemann).

spezifische Spannung und die neugestaltete ausgedehntere Raumkonzeption der Gedichte stellen einen echten ‚qualitativen Wechsel‘ innerhalb von Celans Poetik dar und scheinen – wie im Folgenden argumentiert wird – mit der Entstehungs- und Verwerfungsgeschichte der „Pariser Elegie“ eng verbunden zu sein.

Themen, Sprache, Struktur

Der thematische Horizont der „Pariser Elegie“ entwickelt sich im Einklang mit unterschiedlichen Motiven aus dem ersten Binnenzzyklus der *Niemandrose*. Die dort gesammelten Gedichte sind zwischen März 1959 und Februar 1961 entstanden und drehen sich um einen facettenreichen Themenkern, der in vielen seiner Aspekte einer besonderen Dante-Rezeption verpflichtet ist. Im Spezifischen hat Axel Gellhaus Themen, Ausdrucksformen und intertextuelle Bezüge innerhalb eines Gedichtkreises (1959-1961) isoliert, die von einer dantesken (*Inferno* und *Purgatorio*) bzw. Rilke’schen (*Orpheus*, *Eurydike*, *Hermes*) Unterweltpographie berichten, von einem singulären Abenteuer und einer furchtbaren Durchfahrt des lyrischen Ichs durch die Bereiche einer geschichtlichen, durchaus konkreten (und sogar sprachlichen) Hölle (Gellhaus 2010: 37 ff.). Die Gottesfrage (*Es war Erde in Ihnen*, Zürich zum Storchen, *Psalm*), die blasphemische Sprechhaltung (*Psalm*, *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen*⁸) und die unaufhörliche Standortbestimmung des Subjektes durch Erfragung der Sternenposition (*Soviel Gestirne*, *Zu beiden Händen*) sind einige der *dantesken* Konstanten, welche im ersten Teil der *Niemandrose* motivisch eingeführt, den Leser bis zum letzten Teil des Bandes begleiten.

Der erste Zyklus der Sammlung wird mit dem Gedicht *Es war Erde in ihnen* (27. Juli 1959) eröffnet und schließt mit *Eine Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora* (26. Februar 1961). Celan arbeitete an diesem Gedicht im Februar und Dezember 1961 und korrigierte es ein letztes Mal noch am 7. November 1962.

⁸ In Kommentaren und Interpretationen wird auf den anekdotischen Zusammenhang hingewiesen, der das Gedicht mit einer zehn Jahre früheren Lektüre von Georg Heyms Gedicht *Deine Wimper, die langen...* verknüpft (Lehmann 2003: 57-60). Gellhaus betont: „Die Anekdote verdunkelt aber den intertextuell signifikanten Befund, dass die Heym’sche Wendung ‚Siehe, ich steige hinab/ In deinem Schoß zu vergessen‘ ihrerseits auf die blasphemische Transformation des Psalms 130 bei Baudelaire verweist: ‚J’implore ta pitié, Toi, l’unique que j’aime./ Du fond du gouffre obscur où mon cœur est tombé‘. Über diesen indirekten Bezug reiht sich auch dieses Gedicht in die blasphemische Sprechhaltung der ersten Gedichte des Zyklus“ (Gellhaus 2010: 34).

Am 17. Dezember 1961 notierte er sich im Tagebuch das Nimrod-Zitat aus Dantes *Inferno*: „Rafèl mai améch zabi et almi“ (*Inferno* XXXI) als weiteres Motto für die *Gauner und Ganoverweise*, neben einer Zeile aus Mandel‘štams *Woronescher Hefte*: „Woronesch – Dieb – Messer“.

Das Gaunerlied, „ce poème anti-nazi, ce cri“,⁹ entsteht in einem Klima tiefer Erschütterung, denn in jenen Tagen wurden erneut Verleumdungen, Celan beginge geistigen Diebstahl, laut, die Claire Goll in die Welt gebracht hatte – dieses Mal verschleiert als eine ‚Untersuchung für die *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*‘ von Prof. Fritz Martini, dessen Mitgliedschaft in der NSDAP und der SA Celan bekannt war (vgl. Celan 2000a: 523). Dem Gedicht sind mehrere intertextuelle und mehrsprachige Bezüge eingeschrieben: Die Stimme von „Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora“ verbindet sich mit jener François Villons, „né de Paris emprès Pontoise“ (Celan 2018: 139); sein Schicksal mit jenen Heinrich Heines und Osip Mandel‘štams. Das komplexe sprachliche Gebilde, das hauptsächlich aus Montage und Demontage, aus etymologischen Wiederholungen und metaphorischen Allusionen besteht, bezeugt den Widerstand eines Juden gegen die Nazi-Ideologie („die Pest“), eines Dichters gegen die Zweifel an der Authentizität seiner eigenen poetischen Sprache und gegen die Sprache selbst. Wie Noémi Kiss es klar und deutlich ausdrückt, geht es beim Gaunerlied wahrscheinlich

um einen eindeutigen Protest und Widerstand gegen die Bedrohung der Mehrdeutigkeit der Wörter, gegen die chiasmischen Strukturen, die gleichzeitig Negationen und Affirmationen sind, Hoffnung und Katastrophe besingen. Das autobiografisch Gemeinte stellt einen tief gebrochenen Menschen dar. Jemand, der seine Identität verloren hat, und der sich seiner sprachlichen Identität am Rande der Gesellschaft aus übersetzten Zitaten aufbaut. (Kiss 2021: 6)

Wie es aus Celans Korrespondenz hervorgeht, war die Übersetzung die Beschäftigung, die ihm damals half, seine Verzweiflung und die gesellschaftliche Isolierung zu überstehen. Die (Wieder-) Entdeckung russischer Dichter (Essenin, Blok, Mandel‘štam), die er als Czernowitzer Student schon kannte, die Recherche durch intensive Lektüren (Buber, Scholem, Susman) und Gespräche mit Freund*innen (Sachs) derselben (ost-)jüdischen Herkunft, die für ihn epochale Entdeckung von Lozinskis Übertragung Dantes ins Russische – all diese Erfahrungen wurden für Celan zu Auswegen und Ausgangspunkten zugleich, auf die er in den frühen sechziger Jahren eine erneute (linguistische) Identität aufbaute. Der retrospektive Blick zum

⁹ Briefentwurf an Petre Solomon vom 19.3.1962. In: Celan 2018: 797.

verlorenen Osten eröffnete neue Ausdruckswege im Okzident: Celan empfand diesen Prozess als eine echte Metamorphose („ich verrusse“, Celan 2019: 548; „verjude doch!“, Eisenreich 2010: 131) und begann im Dezember 1961 mit seiner hebräischen Signatur oder mit dem russischen Vor- und Vatersnamen „Pawel Lwowitsch“ persönlichen Widerstand zu leisten. So unterschrieb er damals seine Briefe, oft im Zusammenhang mit der Formel „russischer Dichter in den Gefilden deutscher Ungläubiger“: „Pawel Lwowitsch Tselan/ Ruskij poët in partibus nemetskisch infidelium/ 's ist nur ein Jud –“ (Federmann 1972: 17-18).

Wie die italienische Germanistin Camilla Miglio bemerkt hat, verrät Celans „*pastiche*-Signatur“ das tiefe Bewusstsein, auf der anderen Seite zu sein, *in partibus infidelium*: ein Ostjude, ein Russenjude im Westen. Das Wort, das Celan für Ungläubige benutzt, *nemetski*, bezeichnet in den slawischen Sprachen die ‚Deutschen‘ und heißt buchstäblich ‚diejenigen, die nicht sprechen können‘, auf ähnliche Weise wie der altgriechische Ausdruck οἱ βάρβαροι. Die slawische Etymologie dieses Wortes wird von Celan völlig aufgesogen, denn die Sprache der Feinde, die seine Mutter umgebracht haben und ihn immer noch (des Plagiats, des Hermetismus usw.) bezichtigten, ist eine *barbarische* Sprache im technischen Sinne: Es ist die Sprache der *Anderen*, von denen, die ihn lasen und nicht verstanden (Miglio 2005: 96. Siehe auch: Gennaro 2021).

Das Fremdheitsgefühl empfand Celan tatsächlich nicht so sehr gegenüber Frankreich und dem Französischen – einer Sprache, die ihn gastlich empfing. Vielmehr fühlte er sich vor allem in Deutschland völlig fremd: „étranger malgré la langue“, wie er seiner Frau schon im September 1955 nach einem Aufenthalt in Düsseldorf gestand:

S'il y a une chose que ce séjour m'a, une fois de plus, apprise, c'est bien celle-ci : *la langue dont je fais mes poèmes ne dépend en rien de celle que l'on parle ici ou ailleurs* [...]. S'il y a encore des sources d'où : pourraient jaillir de nouveaux poèmes (ou de la prose), c'est en moi-même que je les trouverais et non point dans les conversations que je pourrais avoir en allemand, avec des Allemands, en Allemagne. (Celan 2001b: 83. Hervorh. M.M.)

Celans ‚Mutter-sprache‘ klang dem deutschen Publikum wie eine Fremdsprache, wie die Sprache eines Fremden. Diese aporetische Situation, in der Celan als Dichter Jahre danach noch stagnierte, scheint der rätselhafte Spruch aus der *Commedia*, „Rafèl mai améch zabi et almi“ besonders gut zu thematisieren, so sehr, dass Celan sie in jenen für die Entstehung der *Niemandrose* derart fundamentalen Jahren an mehreren Stellen erwähnt.

Der Satz wird in *Inferno XXXI* vom sagenhaften Gigant Nimrod ausgesprochen, der wegen seiner Beteiligung am gottfeindlichen Bau des babylonischen Turms dadurch bestraft wird, dass er für die Ewigkeit eine unverständliche Sprache spricht. Absichtlich unverständlich und bedeutungslos sollten den Leser*innen Dantes die pseudohebräischen Worte des Riesen klingen, aber manche Interpreten haben festgestellt, dass der Satz eigentlich eine morpho-phonologische Nähe zum Arabischen aufweist, welche es ermöglichen würde, die Stelle ungefähr so zu übersetzen: „Genommen hat meinen Glanz eine Tiefe, siehe da jetzt meine Welt“. Betrachtet man ihn jedoch als Anagramm, wie es ebenso vorgeschlagen wurde, so würde seine Entzifferung wie folgt aussehen: „Übles verschlingst du, der du liebst, Übles zu tun“ (Celan 2006: 401).

Celan merkt sich aus seiner zweisprachigen Edition der *Göttlichen Komödie* (Tempel-Klassiker, Berlin/Leipzig, 1922) auf einem Zettel beide Varianten (17. Dezember 1961) und lässt in den Tagen darauf Texte entstehen, die mit dieser Stelle zusammenhängen und kommunizieren. Explizit wird dies im Nachlass-Gedicht *So*, vom 19. Dezember 1961:

So kannst du's lesen: *es hat*
meinen Glanz genommen eine
Tiefe, siehe da jetzt
meine Welt. Und kannst
es als Glanzloses sehen droben,
unvorhanden-vorhanden
im Lichtstrahl des Nichts, ein wüstes

Riesending, ein
Augenmund, offen,
der am gemordeten Psalm würgt: *Ra-*
fèl, amèch, isami,
almi. Und kannst, ein Schnee-
wesen im
Auge (*Ieu*
suis Arnaut qui va cantan),
im Zur-Tiefe-Gehn sprechen, in naher, in nächster,
in fremdster Zunge:
sovenha vos a temps di ma dolor.

(Celan 2018: 438; Herv. i. O.)

Auffallend sind in diesem Text die verschiedenen kursiv hervorgehobenen Dante-Ausschnitte. Die ersten zwei stammen aus der oben angeführten

Nimrod-Passage, der dritte und vierte Abschnitt sind Worte des okzitanischen Troubadours Arnaut Daniel aus dem *Purgatorio XXVI*, einem Gesang, in dem Dante ihn als „beste[n] Schmied der Muttersprache“ rühmt. Das Bindeglied zwischen diesen Stellen und Celans Gegenwart ist anscheinend das Paradoxon, eine Sprache zu sprechen, die zugleich die *nächste* und die *fremdeste Zunge* ist. Es ist dies eine schmerzhaft erfahrene Erfahrung, die der Dichter in eine ausweglose und stumme Einsamkeit bestimmt wie der Riese in dem Höllenschacht; eine aufzehrende Erfahrung wie jene Daniels im purifizierenden Feuer des Purgatoriums, welche der „beste Schmied“ *nach Auschwitz* und *in Paris* durch die handwerkliche Arbeit an der Sprache zu überstehen versucht.

Die Überwindung der luziferischen Einsamkeit durch die schöpferische Arbeit an der Sprache erfolgt in Celans Dichtung durch die Anwendung einer dialogfähigen, offenen, relationalen Sprache, in der die Paradoxa und die grundlegenden Spannungen zwischen Schweigen und Sprechen, Tiefe und Oberfläche, Ich und Du nicht aufgehoben, sondern performativ reproduziert werden.

Das zitierende Verfahren wird in der Gedichtsammlung von 1963 zum deutlichsten Merkmal dieser performativen Dialogfähigkeit: Die zahlreichen Mottos, die sich Celan notiert und manchen Gedichten als *exergum* voranstellt, die Zitate, die fremdsprachigen Ausdrücke (*No pasarán; Peuple/ de Paris; Quatorze juillet*) und mehrsprachigen Fügungen (*Gebenedeiet; Ge-bentscht*), die er montiert, die entfremdeten Toponyme (*Paris, Czernowitz, Prag, Raron, Krakau*) und Eigennamen (*Petrarca, Ossip, Christian/ Rakowski*), die den Band übersäen, werden zu Begegnungen, zu Gesprächen mit der Wirklichkeit, zu ‚Koinzidenzen‘. Celan charakterisiert dies in einem Schreiben an Gisèle vom 30. September 1962 als eine „ein wenig außermenschliche Art von Dialog“; und woanders als etwas „aus dem Bereich der kommunizierenden Röhren“ stammenden, als „etwas Meridianhafte[s]“ (Brief an Sperber; Celan 2019: 575).

Das Konzept der Dichtung als Begegnung und Selbstbegegnung bringt Celan in den Jahren 1959 und 1960 zum ersten Mal in seiner *Meridian*-Rede zur Sprache, parallel zu den ersten Gedichten der *Niemandrose*. In ihrer Endversion zeigt sich die Sammlung in der Tat als eine poröse Struktur, als ein offenes Gebilde von Gedichten, die auch untereinander, *unterirdisch* verbunden sind.¹⁰ „Es gibt kommunizierende Gefäße!“ (Celan 1999: 143) ruft Celan in damaligen Briefen häufig aus – und das gilt für *Die Niemandrose* auch im konzeptgenetischen Sinne.

¹⁰ „Das Wissen des [Gedichts] ist ein – tiefenpsychologisch wohl kaum zu erlotendes – Mitwissen [mit einem andern]; es gibt [unsichtbar] kommunizierende Gefäße.“ Celan 1999: 143.

Wie wir gesehen haben, beabsichtigte Celan den Nimrod-Spruch am 17. Dezember als Motto der *Gauner- und Ganovenweise* zu benutzen; zugleich bearbeitete er am 19. Dezember in *So* die Elemente der „Tiefe“, in der der Riese steckt, und des „Zur-Tiefe“-Gehens, das den (sprachlichen) Weg des Dichters in und durch die Hölle beschreibt, zusammen mit dem Verlangen, von künftigen Leser*innen dafür erinnert zu werden: „die Zeit, in der ichs schwer hatt‘, tragt/ ihr sie noch im Sinn?“, lautet eine frühere Übertragung Celans der „sovenha vos“-Stelle (Celan 2006: 401). Dieselben Elemente erschienen schon in *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen* („das wir gelesen haben“), entstanden im März 1959 und chronologisch das erste Gedicht von *Die Niemandrose*; dieselben Elemente werden ebenfalls zu den Hauptkonzepten der *Walliser* (lies *Pariser*) *Elegie*. Dies beweist eine Notiz vom 7. Dezember 1961 explizit, in der sich Celan als „Überschrift der Walliser Elegie“ Zitate von Mandel‘štam zusammen mit „Rafel mai zabi et almi“ und „Sovenha vos di ma dolor“ aufgeschrieben hat (ebd.: 399-400). Dieses letzte Zitat wird er jedoch wenige Tage darauf als Schluss der *Walliser Elegie* und zugleich als Finale für die ganze Sammlung gebrauchen, wie es aus einer optimistischen Notiz hervorgeht:

Petite chose ‘méridienne’ : après avoir écrit, le 19 décembre, la partie finale de la ‘Valiser Elegie’, avec, pour la terminer, ce vers du ‘Purgatoire’: „Sovenha vos a temps de ma dolor“, (qui doit clore tout le recueil), je m’aperçois, aujourd’hui que ‘la Divine Comédie’ a été commencée un vendredi saint. C’est le vendredi saint 1961 que j’ai commencé, à Montana, la ‘Valiser Elegie’.

Tout revient, secrètement, tout se retrouve – „Come... ? lé stelle“. „Wer nicht sucht, wird gefunden“.

Lu, avec visite, le chant Premier du Purgatoire.¹¹

Die „partie finale“ der *Walliser Elegie* umfasste am 19. Dezember 1961 achtzehn später verworfene Verse, die man heute in der jüngsten Gesamtausgabe der Gedichte (2018) als selbständigen Text unter dem Titel *So* findet. Wie beschrieben, stellt dieses Gedicht(-fragment) mit seinem dantesken Hintergrund eine gedankliche Verbindung zwischen dem frühesten und dem spätesten Gedicht des ersten Binnenzyklus der *Niemandrose* (*Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen* und die *Gauner- und Ganovenweise*) sowie zwischen

¹¹ Die Notiz von der Hand Gisèle Celan-Lestranges befindet sich im *Tagebuch 7. 1961-1962* (DLA Marbach, Nachlass Paul Celan. Signatur: D.90.1.3294). Zitiert nach: Gellhaus 2010: 40; Hervorh. M.M.

dem ersten und dem letzten Zyklus des Bandes her. Dieser letzte Zyklus, die „Pariser Elegie“, bestand jedoch in dieser Entstehungsphase (Dezember/Januar 1961-1962) nur noch aus Entwürfen für die *Walliser Elegie*.

Der geplante abschließende Vers „sovenha vos a temps de ma dolor“ subsumiert ein zentrales Thema der *Walliser Elegie* als Gedicht und als Schluss und Erfüllung der kohärenten, zyklischen Gesamtkonzeption der *Niemandsrose*. Die Möglichkeit und die Aufgabe der Erinnerung („sovenha vos“) als Zeugenschaft und Vergegenwärtigung einer traumatischen Verlusterfahrung in der Raumzeit des Gedichts („a temps de ma dolor“), die Zäsur und die Spannung selbst zwischen Gestern und Heute, Verlorenem und Unverlorenem – Motive, die mindestens seit *Mohn und Gedächtnis* die Dichtung Celans prägen – nehmen ab Dezember 1961 neue stilistische Konturen an, die sich durch einen besonderen geographischen bzw. topographischen Charakter vom früheren Stil differenzieren lassen. Wenn die *Walliser Elegie* mit ihrem transnationalen Netz von Bezügen zwischen „Semipalatinsk“, am östlichsten, und „Raron“, am westlichsten, mit ihrem besonderen Umgang mit dramatischen *loci memoriae*¹² („Pontisches Einstmals“, „Mautenjenseits, Maut-/hausen“), mit ihrer überdurchschnittlichen Länge (109 Versen) schließlich, eine erhebliche Ausdehnung von Form und Inhalt im Vergleich zu Celans früherem Werk bezeugt,¹³ so nehmen diese Charakteristika in den nachfolgenden Gedichten deutlich zu.

Die ‚Elegien‘ des vierten Teils, *In Eins, Hinausgekrönt, Hüttenfenster, Die Silbe Schmerz, La Contrescarpe, Es ist alles anders, Und mit dem Buch aus Tarussa, In der Luft*, sind alle zwischen April 1962 und März 1963 im unmittelbaren Entstehungszusammenhang mit dem Zyklusprojekt „Pariser Elegie“¹⁴ verfasst worden, nachdem die *Walliser Elegie* (Januar 1962) und die Übergangsgedichte *Kolon* (Februar 1962) und *Was geschah?* (April 1962) schon vorlagen und bevor der geplante Zyklus als Ganzes gestrichen wurde (April 1963).

In einer früheren Phase (Inhaltsverzeichnis vom 30. März 1963) war der Zyklus, wie gesehen, in der endgültigen Bandkonzeption noch im Spiel, jedoch ohne die erwähnten Langgedichte, die erst „nach Pariser Elegie“, in einem fünften und letzten Teil des Bandes erscheinen sollten.¹⁵ Wenn Celan zu diesem Zeitpunkt unter „Pariser Elegie“ die *Walliser Elegie* verstand und sie an einer

¹² Siehe dazu: Miglio 2019.

¹³ Abgesehen von *Engführung*.

¹⁴ *In Eins, Hinausgekrönt, Hüttenfenster, Es ist alles anders* und *In der Luft* im Spezifischen überschneiden sich mit der *Walliser Elegie* auch textgenetisch. Cfr. *Pariser Elegie* 8/10; 20; 21; 29; 34/36 und 43.

¹⁵ Vgl. Inhaltsverzeichnis vom 30. März 1963, in: Celan 1997: 38.

derart bedeutenden, gesonderten Stelle zu platzieren beabsichtigte (Teil „IV.50“), so wird der Grund seiner Exklusion höchst unklar. Betrachtet man jedoch die Alternative, die Celan im anderen, nicht genau datierbaren Inhaltsentwurf von Anfang 1963 konzipierte, in dem der Zyklus wohl einschließlich der längeren Texte an letzter Stelle stand (vgl. Celan 2001a: 32), so werden die Intention und das grundlegende Gesamtkonzept der „Pariser Elegie“ übersichtlicher. Meine Hypothese ist, dass, während der Text der *Walliser Elegie* als konzeptueller Auftakt des Zyklusplans „Pariser Elegie“ fungierte, sich Celan mit der Zeit einen neuen Repräsentationsspielraum erschloss, der auf die *Walliser Elegie* aufbauend über sie hinausreichte und schließlich ins endgültige zyklische System der *Niemandrose* überging.

Die These ist nicht ganz abwegig, dass die *Walliser Elegie* wegen den allzu expliziten Bezügen zur emotionalen und privaten Sphäre des Dichters ausgelassen wurde – wie im Fall der *Wolfsbohne*. Bezüge, welche Celan sich ganz offensichtlich nicht traute, dem deutschen Literaturbetrieb der sechziger Jahre zugänglich zu machen („Ich hatte lange gezögert, ehe ich mich entschloss, mit diesem Buch an die heutige Öffentlichkeit zu gehen“; Brief vom 3. Januar 1964 an Peter Jokostra, nicht abgesandt; Celan 2018: 783). Vielmehr scheint mir aber, dass der Hauptgrund für die Exklusion des Walliser Langgedichts aus dem abschließenden Teil der *Niemandrose* ein poetologischer ist: Die Erfüllung jenes Antriebs zur sprachlichen Neu-Orientierung, welcher konkret vom Wallis bzw. von Paris – kurzum: *vom Westen* – ausging, und in jene raumzeitliche Expansion *nach Osten* (erkennbar in den Pariser Langgedichten aus dem vierten Zyklus) mündete, scheint dazu beigetragen zu haben, dass sich die *Walliser Elegie* gegenüber dem neuen Zyklus im Endeffekt als überflüssig und entbehrlich erwies. Dieses Konzept west-östlicher Räumlichkeit wird im Folgenden noch durch einige erhellende Beispiele aus den Gedichten des vierten Teiles aufgezeigt, in denen Zeit und Raum, Erinnertes und Erlebtes, Geschwiegenes und Gesprochenes tatsächlich ‚in eins‘ gesetzt werden.

Niemandrose, Teil IV

Der dritte Teil der *Niemandrose* schließt mit einem Gedicht, dessen Titel *Kolon* (Gliederungseinheit der antiken Verslehre, die durch metrische Zäsuren entsteht) einen Übergang und zugleich die Einführung in die letzte Sammlungsabteilung darstellt. Für Celan ist ein Kolon eine „Atemeinheit“ und ein „stummer Atemhof“, liest man in den vorbereitenden Notizen zur *Meridian*-Rede (Celan 1999: 128), ein Intervall und eine Suspension also für die Leser*innen der *Niemandrose*, die dadurch aufgefordert werden, vor der letzten rezeptiven Mühe Luft zu holen.

Teil IV öffnet sich dann mit *Was geschah?*, Gedichttitel und Anfang des ersten Verses im Zyklus. Als *primum movens* wird eine Frage gestellt, die von den Leser*innen eine aktive Anteilnahme am Sinnverständnis verlangt. Dieses Verständnis, zu dem man durch die Lektüre zu gelangen erwartet, ist aber von vergangenen Geschehnissen abhängig, wie die Zeitform des Präteritums es zeigt. Dieser ersten Frage wird dann in einer parallelen Position (am Anfang des mittleren Gedichtverses) einer anderen gegenübergestellt, ein „Wohin gings?“, wobei die Formulierung einer Antwort, über diese Geschehnisse hinaus, erwartet wird: „Welche Wege wurden genommen?“ „Was bleibt heute noch von diesen Wegen?“. Das Gedicht zeigt eine Richtung und eine Modalität des Sich-Richtens, des Gehens: „Wohin gings? Gen Unverklungen./ Mit dem Stein gings, mit uns zwein./ Herz und Herz. Zu schwer befunden./ Schwerer werden. Leichter sein“ (Celan 2018: 157, vv. 5-8).

Nach der traumatischen Verlusterfahrung – durch das Element der ‚Schwere‘ gefasst – „geschah“ etwas, das dieser Schwere eingedenk, zwei Subjekte betraf: „Herz und Herz“, „Du und ich“ (V. 2), aber auch „Sprache, Sprache“, „Mit-Stern“ und „Neben-Erde“ (V. 3), materieller Begleiter des leidenden Ichs. Die Sprache, erfahren wir von Celans Bremer Rede, ist das Einzige, was „inmitten der Verluste [unverloren blieb]“ (Celan 2000b: 185), was durch den Schmerz und das „furchtbare Verstummen“ hindurchgehen musste, um sich einmal von jenem schwer befundenen Schweigen zu befreien, um weiter sprechen zu können („Schwerer werden. Leichter sein“). Die Suche nach einer ‚stimmhaften‘ Sprache erfolgt in Celans Duktus bildlich durch die Ausschachtung des Stimmlosen, durch ein pausenloses Graben und Ausgraben in und aus dem Sprach-Boden, so wie es bei *Es war Erde in ihnen* der Fall ist.¹⁶ In diesem Öffnungsgedicht erblickte man schon zwei zentrale Motive der Sammlung: Das Gehen auf der Erdoberfläche, auf der wahrscheinlich vergeblichen Suche nach einem Ausweg aus einer verzweifelten Lage, und der Weg in die Tiefe, das bewusste Hinschauen ins Innere der Verzweiflung, des (Höllen-)Schachts. Die Frage „Wohin gings[?]“, welche sich in *Was geschah?* an einer bedeutenderen Stelle wiederfindet, scheint also nicht nur im vierten Teil, sondern in der ganzen zyklischen Bandkonzeption als *erster unbewegter Bewegender* zu fungieren, wobei am Anfang (Teil I) das Element des Grabens und der Tiefe bevorzugt wird, wohingegen am Ende ein

¹⁶ „Es war Erde in ihnen, und/ sie gruben.// Sie gruben und gruben, so ging/ ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,/ der, so hörten sie, alles dies wollte,/ der, so hörten sie, alles dies wußte.// [...] O einer, o keiner, o niemand, o du:/ Wohin gings, da's nirgendhin gings?/ O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,/ und am Finger erwacht uns der Ring.“ Celan 2018: 129.

komplizierteres und fruchtbareres Verhältnis zwischen Tiefe und Oberfläche, Innen und Außen motivisch und formell gedeiht.

Die Frage nach dem Wohin, die normalerweise den Namen eines Ortes als Antwort voraussetzt, bekommt in Celans Band aus dem Jahr 1963 regelmäßig relationale, kreisförmige Antworten. Wohin und Woher werden zu untrennbaren Instanzen in dieser „Poetik der Heimkehr“ (Olschner 2007: 15-38 und 39-55), welche Celan häufig in damaligen Briefen und Gedichten, selbst im Konzept des *Meridians*, durch den Novalischen Leitspruch „Wohin gehen wir? Immer nach Hause“ ebenfalls bekundet (vgl. Celan 2019: 1104, Anm. 13).

In Celans Gegenwart des West-Exils dient der Blick nach Osten, nach den verloschenen Orten der Bukowina, nach all jenen Städten, welche die systematische Vernichtung eines Volkes und einzelner verfolgter Individuen bezeugen, eigentlich zur moralischen und existentiellen, zur sprachlichen Orientierung. In einer frühen Phase von *In Eins* vom Januar 1962 – Fragment, das der *Walliser Elegie* genetisch verwandt ist – liest man: „Wohin ich/ dich mit dem Meinem *nahm*, da/ heilt ein Gedanke auf im/ Eislicht des Kreuzers ‚Aurora‘:/ Petropolis, [der]/ Unvergessenen Stadt,/ liegt dir zu Herzen“ (Celan 2006: 409, Hervorh. M.M.).

Hier und woanders wird das Wohin im Präteritum dekliniert, als wäre dabei von einem abgeschlossenen Prozess die Rede, der den Weg des Wortes durch geographisch bestimmte Etappen bis in die Gegenwart des Gedichts darstellt („Wohin mir das Wort [...] *fiel*“; ebd.: 159, Hervorh. M.M.). Worte und Orte werden in den Langgedichten des vierten Teils der *Niemandsrose* als *loci* des Gedächtnisses wie auf einer topographischen Karte im Textgewebe verortet. In der *Walliser Elegie* mischt sich das geographische Element in der Tat unauslöschlich mit tragischen Verlusterfahrungen. So etwa im Verlust des Vaterlands: Durch den Verweis auf die historische Landschaft des *Pontus Euxinos* am Schwarzen Meer („Pontisches Einstmals am Rand/ des Tatarendorfs“) wird die Exil-Region par excellence angesprochen. Und im Menschenverlust: Die genaue Todesart der Corina Marcovici, einer jüdischen Kindheitsfreundin Celans, wird erwähnt und ungefähr verortet: „eine Mittel-/ meerwelle spült sie dorthin mit ihrem/ ertrunkenen Jerusalemsstern“; ebd.: 423-424).

Das Weibliche ist ebenso ein wichtiges Element innerhalb der *Elegie*. Dieses erscheint am Gedichtanfang, im plötzlichen Auftreten von Erlebnissen ‚unorthodoxen‘, unfruchtbaren Eros: „Regungen, Zuckungen, stumme/ Triumphe erinnertes/ Halbnacht und Nacht. Einsame, phallische/ Stunde im Firm./ Regina Vagina“ (ebd.: 423), und wird bis ins Blasphemische gespannt:

„Ave Regina Vagina“ (*Kleine Walliser Elegie*; Celan 2006: 397), kohärente Abfolge jener früheren, an Gotteslästerung grenzenden Gedichte: *Zürich, zum Storchen, Psalm, Bei Wein und Verlorenheit*, aber auch *Tenebrae* und, in gewisser Hinsicht, *Benedicta*.

„Maut-/hausen“, die jüngste Geschichte, wird – wie man in den Versen 65-66 erfährt – zum Grund der Pervertierung von Liebe und Sprache und in diesem Sinne, anstelle von einem befriedigten Schlafen, ersetzt das rastlose Wachen des sprechenden Ichs den Moment der nächtlichen Erholung: „Ich schwamm,/ unsre Nächte im Aug, auf dein Aug zu“ (Celan 2018: 424). Das *Gedächtnis* gilt nach *Auschwitz* eher als der *Mohn* als moralischer Wegweiser und existentielles Orientierungsmittel, aber die Suche selbst nach dem ‚richtigen‘, schmerz- und sprachbewussten Weg aus dem Dunkeln, bringt am Ende seine Früchte. „Eine Seele“ – der Rilke’schen Eurydike aus dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* gewiss verwandt – geht im Gedichtschluss mit der Erfahrung aus dem Totenreich schwanger: „[...] ein Licht,/ ein zehnmahl erloschenes, hell/trug sie’s im Schoß, frei,/ schwesterlich ging/ sie den Schattenweg aufwärts, den Tausend-,/ den Mautenweg, den ungesehenen – Selt-/ same du, Un-/entwegbare. Lichtschoß./ Salve Regina.“; ebd.: 426).

Im Gegensatz zur unfruchtbaren Onanie, die in der ersten Strophe durch Gedanken der Isolierung in einer „einsame[n]/ phallische[n] Stunde“ erzeugt wird, taucht im Schlussteil der *Walliser Elegie* eine vom Dunkeln befruchtete Seele, die „augenwandlerisch“ den Schattenweg aufwärts ging und die Erinnerung an ein „erloschenes [Licht]“ in sich und mit sich herumtrug. Der Blick nach innen (wie in *Glanzloser*), das Graben in sich selbst (wie bei *Es war Erde in ihnen*), war somit Voraussetzung für die Öffnung der Seele gegenüber dem Totengedächtnis und für das subsequente sprachliche Hinausrollen des (An-)Gedachten („geh jetzt, / Wort, [...] rolle/ hinaus“, *Glanzloser*, ebd.: 422).

In der tödlichen Atmosphäre des Karfreitags, „le vendredi saint 1961“ – Entstehungsdatum des Gedichts – begann die Fahrt Celans zum Grab Rilkes in Raron, zu den Toten, und zum poetischen Ausdruck. Das daraus resultierende Wort – gefasst in der Schlusstrophe: „Immer-/ nahes Verloren, hier,/ heute. Kar-/ freitagsfahrt mit dir, unter/ Nadeln verzwergte/ Verzweiflung. Raron.“ (Ebd.: 426) – ist gleichzeitig eins „vom zur Tiefe gehen“, vom Graben mit bloßen Händen in die Erde und vom ‚Wieder-zutage-treten‘ gewesen (Celan 2000b: 186), der geschichtete Zeuge eines Wegs zurück in die Wirklichkeit, in die Außenwelt, in eine textuelle Form. Es ist ein Toponym am Ende, „Raron“: *In-eins*-setzung und Begegnung mehrerer innerer, unterirdischer Pfade.

Im *Purgatorio I*, das Celan „avec visite“ las („mit Besuch“ an den Orten Rilkes?), in der Zeit, als er die *Walliser Elegie* zu Ende zu schreiben beabsichtigte (Notiz von Anfang 1962), finden Dante und Vergil den Weg hinaus aus dem Inferno in die lichtere Welt, deren erstes Merkmal ist, dass die Sterne wieder sichtbar sind: „e quindi uscimmo a riveder le stelle“ (*Inferno XXXIV*). Das Bild der Sterne, mit dem alle drei Gesänge eigentlich enden,¹⁷ dient dem Pilger als Orientierungsmittel in der Verwirrung des ‚finsteren Waldes‘, wo sich seine Seele ‚verlaufen‘ hatte.

Sowohl das Bedürfnis nach existentieller Standortbestimmung als auch der Versuch, den ‚geraden Weg‘ seitens eines fiktiven Ichs wiederzufinden ist in der Literaturgeschichte spätestens seit Dante mit der Sternendeutung und der Orientierung nach den Himmelskörpern verknüpft. Die Deutung der Sterne geschieht aber im Kosmos der *Niemandrose* schon im ersten Teil im Zeichen der Absenz: „wo die Höllensterne mir wuchsen, fern/ allen Himmeln“ (*Zu beiden Händen*, Celan 2018: 133). Eine ganz andere Art von Recherche, eine radikalere Individuation des Subjektes, wird deshalb im Rahmen der Sammlung unternommen, damit des Menschen Ort, „ein[en] Ort im All“ (Celan 1999: 215) durch das Gedicht bzw. die Gedichte in ihrer zyklischen Gestaltung erreicht wird.

Die im *Meridian* angekündigte „Toposforschung“ (ebd.: 10) wird im letzten Teil der *Niemandrose* und besonders im Gedicht *In der Luft* – schon letztes Glied der „Pariser Elegie“ – in seinen ‚u-topischen‘ Koordinaten dargestellt. In der Abwesenheit der aristotelischen ‚Fixsterne‘ (das Firmament, ‚il Cielo delle Stelle Fisse‘ bei Dante), sieht sich der exilierte Dichter, der „Verbannte“, gezwungen, sich ein anderes Orientierungsmodell zu erfinden, um seine Heimat wieder erreichen zu können. Ob die Heimkehr überhaupt gelingen kann, ist jedoch die unbeantwortete Frage des Bandes. Zwar scheint Celan zu suggerieren, dass das einzige Zuhause für den Dichter das Gedicht selbst sei („Groß/ geht der Verbannte dort oben, der/ Verbannte: ein Pommer, zuhause/ im Maikäferlied“), so auch in der Interpretation von Bernd Witte (vgl. Colin 1987: 83); aber wenn die Topos-Forschung sich „im Lichte der U-topie“ entfaltet, wenn also der zu erzielende Ort einer ist, den es im Konkreten nicht gibt, so verliert der Zweck der ganzen Suche anscheinend seine Zweckmäßigkeit. Die Dichtung jedoch, die Kunst, ist kein Ziel an sich: Das Gedicht ist „eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch“ (Celan 1968: 128), es entfaltet sich im

¹⁷ „Puro e disposto a salire a le stelle“ (*Purgatorio XXXIII*), „l’amor che move il sole e l’altre stelle“ (*Paradiso XXXIII*).

Kommunizieren mit dem Anderen, um der Begegnung willen, in dem ‚nicht immer hoffnungsstarken Glauben‘, diesen Anderen zu ‚erreichen‘.

Ein Auge auf die Himmelskörper vergeblich gerichtet, das andere tief in seinem Schmerz versunken, macht sich also der Verbannte/Verbrannte von *In der Luft* auf dem Weg nach dem dialogischen, schwesterlich-brüderlichen Wort. Erst nach diesem Schritt, nachdem die Frage nach dem Wohin formuliert ist und die Recherche begonnen hat, dürfen schließlich im Abschlussgedicht des Bandes die Sterne nicht nur wieder in Sicht kommen, sondern sich sogar in fruchtbaren Konstellationen versammeln, in präziser Anlehnung an das Schwangerschaftsmotiv der *Walliser Elegie*.

Der Dichter, der „Pommer“, ist selbst Glied einer Pluralität von Verstreuten, welche, jede*r für sich, und in Erwartung einer künftigen, utopischen Ankunft in seiner eigenen Gemeinschaft, die „Weltenwaage“ *in sich* tragen, „im blut-/schändrischen, im/ fruchtbaren Schoß“. Bei dieser Formulierung fungiert die innere Dimension, die individuelle, einsame, menschliche Suche nach Sinn, als einen Schwerpunkt für das eigene Rotations- bzw. Bewegungssystem, wobei jenes andere, himmels- und gottbedingte Orientierungssystem demgegenüber eine kritische, schwächere Funktion annimmt. Mit dem „Pommer“, also, liest man: „Mit ihm wandern die Meridiane:/ an-/ gesogen von seinem/ sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder verbrüdert nach/ dem Mittagsspruch einer/ liebenden/ Ferne.“ (Celan 2018: 170). Das Verstreutsein ist eine plurale Erfahrung, der Schmerz „verbrüdert“, die zu schwer Befundenen (Verweis auf *Was geschah?*, v. 8), die Toten und die Lebendigen, die am Andenken sind, sind trotz des Bannes, trotz der Ferne, Bruder und Schwester. Das Anderssein des Todes, jene lebenslange Fremdheit, radikalste ‚Schwelle‘ und unüberbrückbarer ‚Damm‘ schlechthin, desorientiert „die Furtenwesen“, die zum Furten Berufenen, diejenigen, die über die Schwelle der Unverständlichkeit hinüber versuchen, wie der Gott mit dem „Klumpfuß“: der Schmied Hephaistos, wie der danteske Schmied, Arnaut Daniel: „il miglio fabbro del parlar materno“. Wenn schließlich die Dichter es sind, die ihrem Wesen nach, durch die handwerkliche Arbeit an der Sprache von einer entfremdenden Glossolalie („Rafèl mai améch zabi et almi“) und „von Verzweiflungen her“ in eine dialogfähige Sprache *herüberstolpern*, so stellt jenes „ewige Unterwegssein“ zwischen Orient und Okzident, welches *Die Niemandrose* auf mehreren textuellen Ebenen reproduziert, die konkret gespannte und nicht immer ‚hoffnungsstarke‘ bzw. ‚fruchtbare‘ Beziehung Celans mit seiner (poetischen, deutschen) Sprache dar. Diese präzise Intention, welche – wie gesehen – aus konzeptgenetischer Sicht vom ersten Binnenzzyklus, über eine gewisse Dante-Rezeption hinaus,

bis hin zum vierten Teil der *Niemandrose* beständig bleibt, scheint Celan in der Tragzeit des Bandes am Projekt der „Pariser Elegie“ und im Besonderen an der langen, später verworfenen, *Walliser Elegie* spezifisch erprobt und vervollkommen zu haben.

Literatur:

- BADIOU, Bertrand, 1997: *Anmerkungen zur Walliser Elegie*, in Paul Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlass*, hg. v. Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 379-385.
- BIASI, Pierre-Marc de, HERSCHBERG PIERROT, Anne (Hg.), 2017: *L'Œuvre comme processus*, Paris, CNRS Editions.
- CELAN, Paul, 1968: *Ausgewählte Gedichte: Zwei Reden*, mit einem Nachwort v. Beda Allemann, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 1975: *Briefe an Alfred Margul-Sperber*, in „Neue Literatur“, XXVI, 7, S. 50-63.
- CELAN, Paul, 1997: *Die Gedichte aus dem Nachlass*, hg. v. Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 1999: *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, in ders., *Tübinger Celan-Ausgabe*, hg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schull, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2000a: *Paul Celan – Die Goll-Affäre: Dokumente zu einer ‚Infamie‘*, hg. v. Barbara Wiedermann, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2000b: *Gedichte III: Prosa, Reden*, in ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Bd. III., Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2001a: *Die Niemandrose*, in ders., *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Axel Gellhaus, unter Mitarbeit v. Holger Gehle und Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Bde. 6.1/6.2, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2001b: *Gisèle Celan-Lestrange, Paul Celan, Briefwechsel*, hg. v. Bertrand Badiou und Eric Celan, 2 Bände, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2006: *Verstreut gedruckte Gedichte – Nachgelassene Gedichte bis 1963*, in ders., *Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Holger Gehler und Thomas Schneider, unter Mitarbeit v. Andreas Lohr, in Verbindung mit Rolf Bücher, Bd. 11, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2018: *Die Gedichte: Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2019: *„Etwas ganz und gar Persönliches“: Briefe 1934-1970*, ausgewählt, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- COLIN, Amy D., (Hg.), 1987: *Argumentum e Silentio: International Paul Celan Symposium*, Berlin/New York, De Gruyter.

- EISENREICH, Brigitta, 2010: *Celans Kreidestern: Ein Bericht: Mit Briefen und anderen unveröffentlichten Dokumenten*, unter Mitwirkung v. Bertrand Badiou, Berlin, Suhrkamp.
- FEDERMANN, Reinhard, 1972: *In memoriam Paul Celan: Briefe*, in „Die Pestsäule“, Monatsschrift für Literatur und Kulturpolitik, I, S. 17-21.
- FELSTINER, John, 2014: *Paul Celan: Eine Biographie*, München, C.H. Beck.
- GEHLE, Holger, SCHNEIDER, Thomas, 2006: *Editorische Vorbemerkung*, in Paul Celan, *Werke, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 11, Verstreut gedruckte Gedichte, Nachgelassene Gedichte bis 1963*, hg. v. Holger Gehle und Thomas Schneider, unter Mitarbeit v. Andreas Lohr, in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 11-14.
- GELLHAUS, Axel (Hg.), 1994: *Die Genese literarischer Texte: Modelle und Analysen*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- GELLHAUS, Axel, LOHR, Andreas (Hg.), 1996: *Lesarten: Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau.
- GELLHAUS, Axel, 2010: *Wortlandschaften: Konzeption und Textprozesse bei Celan*, in ders. und Karin Herrmann (Hg.), *„Qualitativer Wechsel“: Textgenese bei Paul Celan*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- GENNARO, Tommaso, 2021: *Il testimone barbaro: Paul Paulus Celan e le parole per l'assemblea*, in „Antinomie“, Scritture e Immagini v. 16. Januar 2021, online: <https://antinomie.it/index.php/2021/01/16/il-testimone-barbaro-paul-paulus-celan-e-le-parole-per-lassemblea/> [Stand: 21.03.2021].
- IVANOVIĆ, Christine, 1996: *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung, Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Tübingen, Niemeyer.
- IVANOVIĆ, Christine, 1999: *All Poets are Jews: Paul Celan's Reading or Marina Tsvetayeva*, in „Glossen“, VI, online: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft6/celan.html> [Stand: 31.03.2021].
- KISS, Noémi, 2003: *Die unvollendete Übersetzung - am Beispiel von Paul Celans Gaunerlied*, in „Kakanien Revisited“ v. 6. Januar 2003, online: <http://www.kakanien-revisited.at/beitr/theorie/NKiss1.pdf> [Stand: 31.03.2021].
- LEHMANN, Jürgen (Hg.), 2003: *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, unter Mitarbeit v. Christine Ivanović, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- MAY, Markus, GOSENS, Peter, LEHMANN, Jürgen (Hg.), 2008: *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J. B. Metzler.
- MIGLIO, Camilla, 2005: *Vita a fronte, Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet.
- MIGLIO, Camilla, 2019: *“l'Est – Il l'y est!” / „Jerusalem ist?“ Paul Celans geopoetischer Osten*, in Chiara Adorisio und Lorella Bosco (Hg.), *Zwischen Orient und Europa: Orientalismus in der deutsch-jüdischen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert*, Tübingen, Narr Francke Attempto, S. 297-315.
- OLSCHNER, Leonard (Hg.), 2007: *Im Abgrund Zeit: Paul Celans Poetiksplitter*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.