

**ANALELE UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA.  
SERIA ȘTIINȚE FILOLOGICE**

**LXI / I / 2023**

**Wohin mit der „Gabe der Ubiquität“?  
Paul Celans europäische Dimension**

Tagungsband zur Vierten internationalen Konferenz des Instituts für  
Germanistische Sprachen und Literaturen Universität Bukarest  
in Zusammenarbeit mit der Europa-Universität Flensburg  
(5.11.2020-6.11.2020, Bukarest/Online)

**ANNALS OF THE WEST UNIVERSITY OF TIMIȘOARA.  
HUMANITIES SERIES**



**Editura Universității de Vest din Timișoara**

## **COLEGIUL DE REDACȚIE**

*Redactor-șef:* Conf. dr. Claudiu T. **ARIEȘAN**

*Redactor-șef adjunct:* Conf. dr. George Bogdan **ȚĂRA**

*Secretar general de redacție:* Prof. dr. Dumitru **TUCAN**

*Secretari de redacție:* Conf. dr. Valy **CEIA**, Conf. dr. Laura **CHEIE**, Conf. dr. Adina **CHIRILĂ**, Conf. dr. Gabriela **GLĂVAN**, Conf. dr. Irina D. **MĂDROANE**, Conf. dr. Luminița **VLEJA**, Lect. dr. Iulia **COSMA**, Lect. dr. Ana-Maria **RADU-POP**, Lect. dr. Eugenia-Mira **TĂNASE**, Asist. dr. Alexandru **ORAVIȚAN**.

*Gastherausgeber\*innen:*

**Laura Cheie, Lisa Dauth, Gabriel H. Decuble, Iulia-Karin Patrut,  
Raluca Rădulescu**

## **ADRESA REDACȚIEI:**

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA  
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ȘI TEOLOGIE  
Bulevardul Vasile Pârvan, nr. 4, 300223 – Timișoara, ROMÂNIA  
<https://analefilologie.uvt.ro/>  
e-mail: [analefilologie@e-uvt.ro](mailto:analefilologie@e-uvt.ro)  
[dumitru.tucan@e-uvt.ro](mailto:dumitru.tucan@e-uvt.ro)

## INHALTSVERZEICHNIS

Lisa Dauth und Iulia-Karin Patrut, Wohin mit der „Gabe der Ubiquität“? Paul Celans europäische Dimension. Eine Einleitung [Whereto with the “Gift of Ubiquity”? Paul Celans’s European Dimension] .....	5
Christine Frank, „almost certainly the major European poet of the period after 1945“. George Steiner liest Paul Celan [„almost certainly the major European poet of the period after 1945“. George Steiner Reading Paul Celan] .....	13
Wolfgang Johann, Das europäische Ich. Paul Celans Subjektkonstruktion [The European I: Paul Celan’s Construction of a European Subject] .....	29
Lisa Dauth, Grenzen, Brüche, Übergänge. Europäische Identitätsaushandlungen in Paul Celans Gedicht <i>Pau, später</i> [Borders, Fractions, Bridges. European negotiations of identity in Paul Celan’s Poem <i>Pau, später</i> ] .....	51
Raluca Rădulescu, „Einsam und unterwegs“. Wurzellosigkeit im Werk Paul Celans [„Einsam und unterwegs“. Rootlessness in Paul Celan’s Work] .....	67
Laura Cheie, „Komm auf den Händen zu uns“. Zu einem Kippbild der Begegnung bei Paul Celan [“Come to us on your hands”. About an Ambiguous Image of the Encounter in Paul Celan’s Work] .....	85
Miriam Miscoli, Den Osten im Westen suchen. Ein konzeptgenetischer Weg durch Paul Celans <i>Pariser Elegie</i> [“Paul Celan/ Parisian Elegy”, or: a Western Route to the East. An Approach to ‘Conceptual Genetics’] .....	97
Dinah Schöneich, „bei / beider Neige“. Ortlose Sprache in Gedichten Paul Celans [Unsettled Language in Poems by Paul Celan] .....	119
Anna-Dorothea Ludewig, ‚Habsburgische Spuren‘ im Leben und Werk Paul Celans [‚Habsburg Traces‘ in Life and Works of Paul Celan] .....	133
Gabriel H. Decuble, „Schnee. Und mehr noch des Weißen“. Paul Celans ortlose Orte [„Schnee. Und mehr noch des Weißen“. Paul Celan’s Placeless Places] .....	145
Christoph Parry, Zuhause in der Weltsprache der modernen Poesie [At Home in the World Language of Modern Poetry] .....	161
Anna Kostner, Malerei als Drama. Anselms Kiefers Bühne für den Dialog [Painting as Drama. Staging Dialogue in Anselm Kiefer] .....	175
Autor*innenverzeichnis .....	193



# WOHIN MIT DER „GABE DER UBIQUITÄT“? PAUL CELANS EUROPÄISCHE DIMENSION EINE EINLEITUNG

Lisa Dauth und Iulia-Karin Patrut

---

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.01

2020 jährten sich Paul Celans Geburtstag zum hundertsten und sein Todestag zum fünfzigsten Mal. Aus diesem Anlass fand im Goethe-Institut Bukarest im November 2020 eine internationale Tagung statt, zu der die Universität Bukarest und die Europa-Universität Flensburg unter Beteiligung des Goethe-Instituts Bukarest eingeladen hatten. Ziel war es, Paul Celan als ‚europäischen‘ Schriftsteller (neu) zu entdecken und zu feiern. Mit pandemiebedingter Verspätung erscheint dieses Sonderheft mit ausgewählten Tagungsbeiträgen.

Die überaus verdienstvolle, allerdings meist im Kontext einzelner Nationalliteraturen und Themen verharrende Celan-Exegese weist einen beeindruckenden Methodenpluralismus und zahlreiche unterschiedliche Theorieanschlüsse auf – von hermeneutischen über rezeptionsgeschichtlichen und übersetzungstheoretischen bis hin zu dekonstruktivistischen Ansätzen. Der europäischen Dimension von Celans Dichtung wird dabei aber nur selten Rechnung getragen. Dabei ist sie allgegenwärtig: Nicht nur ist Celan aus der nördlichen Bukowina in der heutigen Ukraine – einem ehemaligen Teil der österreichischen Monarchie – bis nach Paris geflohen; nicht nur sprach er neben seiner deutschen Muttersprache auch Rumänisch, Russisch, Ukrainisch, Französisch, Spanisch und viele weitere europäische Sprachen – vor allem entwarf Celan eine eigene Europa-bezogene Poetik in seinen Gedichten.

Gemeint ist damit nicht etwa eine Europa-Motivik im engeren Sinne, sondern ein europäischer Resonanzraum,<sup>1</sup> der sich aus intertextuellen Verweisen, aus einer impliziten ethischen Normativität und einem auf den Kontinent bezogenen interkulturellen Bewusstsein zusammensetzt. Es darf nicht

<sup>1</sup> Siehe dazu Dauth 2022.

vergessen werden, dass Celan kurz nach dem Untergang des k.u.k.-Imperiums in einem Czernowitz geboren wurde, das gerade seinen Status als Peripherie verloren hatte und somit aus westeuropäischer Sicht nicht einmal mehr als Außenposten der Zivilisation, sondern geradezu als Teil der ‚Barbarei‘ galt – denn Czernowitz war nun geopolitisch Eins mit der Walachei, die bekanntlich kein Phantasieland, sondern eine Bezeichnung für Südrumänien ist.

Celans Verhältnis zu Deutschland und zur deutschen Muttersprache ist ohne diese – eben gesamteuropäische – Dimension nicht zu verstehen; dazu gehören die vielfältigen ost-westeuropäischen Machtasymmetrien,<sup>2</sup> die Vergötterung Wiens als Metropole, die – mitsamt ihrer deutschen Bildungs- und Verwaltungssprache – den Osten des Kontinents überstrahlt, die Anerkennung emanzipatorischer und kultureller Leistungen West- und Mitteleuropas und die Auffassung von der Unzulänglichkeit des Osteuropäischen. Noch in seiner *Bremer Rede* schreibt Celan: „Das Erreichbare, fern genug, das zu Erreichende hieß Wien.“ (Celan 1988: 38) Dem steht dann der Zivilisationsbruch des Holocaust entgegen, und die Notwendigkeit einer ethisch-normativen Revision des kulturellen Erbes Europas. Wie konnte sich ausgerechnet der vorbildhafte Teil des Kontinents als ‚barbarisch‘ erweisen?

Celan kannte die Schriften Karl-Emil Franzos‘, der wie Celan ein Gymnasium in Czernowitz besucht hatte, und ging in seiner Büchner-Preisrede *Der Meridian* auf sie ein. Franzos sah in dem klassischen deutschen Literaturkanon, insbesondere mit Schiller, eine Gelegenheit, den vermeintlich barbarischen Osten, einschließlich der weniger gebildeten Juden, zu ‚zivilisieren‘. Die geradezu grotesk-katastrophale Unverhältnismäßigkeit ethischer, moralischer und zivilisatorischer Überlegenheitsansprüche Deutschlands nimmt Celan zum Ausgangspunkt eines Versuchs, das Bewahrenswerte an Hölderlin von dem Korruptierbaren zu scheiden; zudem entwirft er europäische Bezugshorizonte der Dichtung, die sich als gewaltkritisch auffasst. Das Vermögen, kritisch mit Gewaltausübung, Gewaltmonopolen und Machtasymmetrien umzugehen, macht er zum Kriterium für die Viabilität von Dichtung: Denn es kann nicht sein, dass sie sich zum Komplizen von Massenmord und Barbarei machen lässt. Angesichts seiner Kenntnis transeuropäischer Intertextualität seit Shakespeare und Cervantes versucht Celan Meridiane widerständiger Dichtung zu entwerfen – europäische Traditionslinien, die gegen Gewalt für Frieden und Solidarität sprechen.<sup>3</sup> In diesem Sinne entwirft er Verbindungslinien zwischen europäischen Werken und Traditionen von François Villon über Heinrich

<sup>2</sup> Siehe bereits Wolff 1994.

<sup>3</sup> Siehe auch Corbea-Hoșie 1998.

Heine zu Ossip Mandelstam, vom spanischen Huesca über Frankreich und Deutschland in die ehemalige k.u.k.-Monarchie und nach Rumänien, nach Russland und in die Ukraine.

Von Paris aus sandte er deutschsprachige Briefe an rumänisch-jüdische Freund\*innen wie Alfred Margul-Sperber, in denen er sich ironisch als „russkij poët“ bezeichnete, der unter die untreuen Deutschen gefallen sei<sup>4</sup>; die „allereigenste Enge“ (Celan 2014: 47) seines Meridians gehört der ubiquitär-europäischen Lebenswelt an und versteht sich dabei als poetischer Kritik- und Reflexionsakt ‚Europas‘.

Um jene bislang ausgeblendeten intertextuellen Bezüge, Vernetzungen und Verweise, die auf einen gesamteuropäischen Resonanzraum schließen lassen, zu Tage zu fördern, erscheint es nach wie vor vielversprechend, von Celans Poetik des Dialogs in Anlehnung an Martin Buber auszugehen: Das Gedicht befinde sich, so Celan an einer vielzitierten Stelle seiner Büchner-Preisrede *Der Meridian*, immer „im Geheimnis der Begegnung“ (ebd.: 45). Das Gedicht ist Chronotopos, Medium und Vollzug eines (angedeuteten) Gesprächs, das eben nicht zwischen zwei Entitäten stattfindet, sondern hin zur europäischen Literaturgeschichte in einem radikalen Sinn offen ist.<sup>5</sup>

Es lässt sich dabei aber durchaus eine Richtung – oder ein „Neigungswinkel“ (ebd.: 44) – hin zu Perspektivierungen des kulturellen Erbes und den möglichen Zukünften und Potentialen Europas ausmachen. Zum einen ist dabei an Gedichte und Prosatexte Celans zu denken, in denen unterschiedliche Regionen, gesellschaftliche und politische Ereignisse in einzelnen Ländern, aber auch Sprachen, Religionen und Schriftsteller\*innen Europas aufeinander bezogen werden und miteinander interagieren. Zum anderen sind viele Schriftsteller\*innen und die literarischen Texte, die Celan aufgreift und miteinander verknüpft (vor allem die Vertreter\*innen der Avantgarde, aber nicht nur), selbst nicht national geprägt, sondern verstehen sich durchaus europäisch, d.h., inter- und transkulturell. Dies bedeutet freilich nicht, dass Celan ein nach außen hin geschlossener Kontinent Europa vorschwebte; nicht um die Abgrenzung nach außen ging es ihm; vielmehr durchbrach er diese vielfach, etwa wenn er mit *Einem Bruder in Asien* für Solidarität mit den Opfern des Vietnam-Kriegs plädierte oder sich unter der Chiffre ‚Petropolis‘ mit dem außereuropäischen Exil während des Nationalsozialismus befasste. Auch Algeriens Kampf um das Ende des Kolonialismus beschäftigte ihn (vgl. Celan 2005: 380). Celan ist aus dem damals von der Sowjetunion besetzten Rumänien geflohen, weil

<sup>4</sup> Celan in einem Brief vom 9.3.1962 an Alfred Margul-Sperber (vgl. Solomon 1987: 267).

<sup>5</sup> Siehe zu europäischen Kontexten der Dichtung Celans im Kontext der Bukowina Guțu/ Corbea-Hoișie/ Hainz 2002 sowie Patrut 2008.

er die zunehmend kunst- und auch menschenfeindliche Entwicklung des realexistierenden Sozialismus wahrnahm. Seine Korrespondenz weist ihn als genauen politischen Beobachter der westeuropäischen Demokratien aus; trotz aller Erleichterung über die in Frankreich neu gefundene Heimat sprach er auch Unzulänglichkeiten und Gerechtigkeitsprobleme des Kapitalismus an.<sup>6</sup> Celans politisches Denken über Europa fristete bislang ein Schattendasein in der Forschung.

Dennoch war und blieb ‚Europa‘ erste ethisch-poetische Aufgabe, was sicherlich auch und gerade mit den ost-westeuropäischen Machtasymmetrien zusammenhing, die Celan bereits in seiner frühen Jugend erfahren hatte. Der Antisemitismus in Ost und West fungiert dabei als fataler gemeinsamer Nenner, der die Notwendigkeit einer in Bezug auf Gewalt widerständigen, dabei dennoch ästhetisch autonomen und individuell codierten Dichtung noch einmal unterstreicht. Viele der Schriftsteller\*innen, mit denen sich Celan intensiver befasste, betrachteten sich als ‚Europäer‘, dichteten und agierten in diesem Sinne.

Dieser Paul Celan gewidmete Schwerpunkt möchte vor diesem Hintergrund klären, ob und inwiefern Celans Dichtung transeuropäische Bezüge herstellt, die das jeweilige nationale Denken überwinden und sich als kritische Kommentare von Gewalt lesen lassen, gleichgültig ob diese auf Exklusion setzende Gewalt im Namen von Religion, Nation oder literarischer Tradition erfolgt. Positiv gewendet fragt sie danach, inwiefern Celans Dichtung ein Netzwerk europäischer Befürworter von ‚Menschlichkeit‘ entwirft und damit ost-west-europäische sowie interreligiöse Grenzen aufhebt und Übergänge entwirft.

Dichtung hat sich im ‚Resonanzraum Europa‘ zu bewähren und gegen Traditionen der Befürwortung oder auch nur Hinnahme von Gewalt durchzusetzen – exemplarisch hierfür stehen die Kampflieder marodierender Landsknechte in der *Gauner- und Ganovenweise gesungen zu Paris emprès Pontoise von Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora*. Schon der Titel des Gedichts zeugt davon, dass es Celan um Ent-Peripheralisierung geht, um ein Überdenken von Rangordnungen und Wertigkeiten, wie sie *mental maps* von Europa eingeschrieben sind – aber auch insbesondere davon, dass er Fragen der Wertung von Kunst neu verhandeln möchte.

Der Band umfasst insgesamt elf Beiträge, die dem ‚Europäischen‘ in Celans Werk nachgehen, ‚Begegnungen‘ Celans mit dem Anderen bzw. konkreten europäischen Orten, Sprachen und Werken ins Licht rücken oder

---

<sup>6</sup> So sprach Celan beispielsweise in einem Brief an den rumänisch-jüdischen Dichter Petre Solomon von „diesem so goldenen Westen“. Vgl. Brief Celans an Alfred Margul-Sperber aus Paris vom 8. Februar 1962 (Solomon 1987: 263).

gerade die Ortlosigkeit seiner Dichtung fokussieren. Dabei haben sich in diesem Schwerpunkt Querschnittsdimensionen als tragfähig erwiesen, die die Beiträge strukturieren. Eine erste Gruppe von Aufsätzen geht Figurationen des ‚Europäischen‘ in Celans Dichtung nach, eine zweite befasst sich mit Grenzüberschreitungen und somit auch mit dem politischen Europa; schließlich geht eine dritte Sektion vom Konzept des Dialogs aus, um dessen Implikationen für Celans dichterischen Verhandlungen Europas aufzuzeigen.

## **Europa**

Bereits fünf Jahre nach Celans Tod bezeichnete George Steiner Celan als den wahrscheinlich größten europäischen Dichter nach 1945. CHRISTINE FRANK untersucht Steiners Aussagen in *After Babel* (1975), die Celans Dichtung aufgrund ihres sprachlich innovativen Charakters vor dem Hintergrund der Moderne diskutieren. Vor diesem Hintergrund analysiert die Verfasserin Steiners Umgang mit Celans Gedicht *Das gedunkelte* und wertet dabei auch George Steiners Thesen mit Blick auf die Relevanz europäischer Perspektiven bei Celan aus.

WOLFGANG JOHANN umreißt in seinem Aufsatz das implizit europäische ‚Ich‘ bei Celan. Dabei geht er zu einer Figurationen der Peripheralisierung in Celans Dichtung nach, die den Blick für das (historische) Unrecht innerhalb Europas öffnen. Johann greift Didier Eribons Unterscheidung von Individuum und sozialem Subjekt auf und bestimmt exemplarisch die Rollen des lyrischen Ichs in Celans *Schibboleth*.

In ihrer Analyse des Gedichts *Pau, später* folgt LISA DAUTH den kontextuell eingeflochtenen Spuren zu historischen Ereignissen der europäischen Geschichte und findet ein Netzwerk von Verfolgten, die über Raum und Zeit hinweg miteinander verbunden sind. Es wird ein diasporischer, transnationaler Blick auf Europa freigelegt, der auf Ähnlichkeiten hinweist und Grenzüberschreitendes als ‚natürlich‘ begreift.

## **Grenzüberschreitung**

Das konflikthafte Aufeinandertreffen von Kulturen hat in der europäischen Geschichte vielfach für Migrationsbewegungen gesorgt, die literarisch mit Bildern der Entwurzelung verbunden worden sind. RALUCA RĂDULESCU beleuchtet mittels eines Paradigmas der Wurzellosigkeit den Komplex von Exil und Vertreibung in Celans Werk.

LAURA CHEIE ergründet Celans poetologisches Bild vom Auf-den-Händen-Gehen, das Teil seines Dialogs mit Georg Büchner ist und das er in mehreren Gedichten sowie im *Meridian* festgehalten hat. Eingegangen wird auf die Verfahren der Umkehrung, mittels derer das Gedicht in einen schwebenden Zwischenraum versetzt wird, der erhellende Kippbilder generiert.

Mit einer konzeptgenetischen Lektüre der *Pariser Elegie*, einem auf dem Gedicht *Walliser Elegie* basierenden, letztlich verworfenen Zyklus der *Niemandsrose*, zeichnet MIRIAM MISCOLI die Entstehung des Gedichtbands nach. Dabei erkennt sie in der *Elegie* eine Hinwendung vom Westen zum Osten, die sich in der für die *Niemandsrose* charakteristischen Spannung niedergeschlagen hat, womit dem nie abgedruckten Zyklus eine besondere Rolle zugeschrieben werden muss.

DINAH SCHÖNEICH untersucht Celans Umgang mit Mehrsprachigkeit, die neben Nationalsprachen auch etwa Fachsprachen, Soziolekte und Codes umfasst. An den Gedichten *Kermorvan* und *Bei Wein und Verlorenheit* wird die Mehrdeutigkeit, die sich durch die ‚Sprachigkeit‘ – sprachliche Mehrfachzugehörigkeit – ergibt, exemplarisch dargestellt.

Das friedliche Miteinander von Sprachen, Kulturen und Konfessionen im Habsburgerreich, das bisweilen als Vorläufer ‚Europas‘ bezeichnet wird, wurde bereits als nostalgischer Mythos enttarnt. Paul Celan wurde kurz nach der Auflösung des Vielvölkerstaates geboren und bezeichnete sich doch als „nachzuegebärenden Ka(f)kanier“. ANNA-DOROTHEA LUDEWIG spürt der Rolle des ‚Habsburgischen‘ in Celans Leben und Werk unter aktuellen Gesichtspunkten nach.

Anhand biografischer Informationen und verschiedener Gedichte arbeitet GABRIEL H. DECUBLE die Bedeutung des häufig auftretenden Schnees in Celans Œuvre heraus. Dabei bringt er den Schnee mit der Ortlosigkeit von historischen, ungestraft gebliebenen Gräueltaten in Zusammenhang.

## **Dialog**

In seinem Aufsatz betont CHRISTOPH PARRY die Bedeutung des – schon von Martin Buber theoretisierten – Dialogs in Celans Werk. Da Celans Dichtung nationale Grenzen überwindet und die Probleme der politischen und poetischen Gegenwart behandelt, sollte – so die Befunde Parrys – nicht nur sein Übersetzungswerk in Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* (1960) vertreten sein.

Bis heute treten Künstler\*innen in den Dialog mit Celans Werken und aktualisieren seine Dichtung öffentlich sichtbar aus zahlreichen unterschiedlichen Perspektiven. Der Maler Anselm Kiefer nimmt in seinen Bildern den Dialog mit Celan prominent auf. ANNA KOSTNER bespricht in ihrem Beitrag zwei seiner Gemälde, die mit Celans *Der Sand aus den Urnen* korrespondieren, und begreift Kiefers Malerei als ‚Drama‘.

Alles in allem lassen die Beiträge darauf schließen, dass die europäische Ausrichtung der Dichtung Celans facettenreich ist, tief in seine Poetik hineinragt und weiterer Erforschung bedarf.

### Literatur:

- CELAN, Paul, 1988: *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2005: „Mikrolithen sinds, Steinchen“: *Die Prosa aus dem Nachlaß*, Kritische Ausgabe, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2014: *Der Meridian*, in ders., *Prosa I: Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd.15.1), hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schull in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 33-51.
- CORBEA-HOIȘIE, Andrei, 1998: *Paul Celan și ‚meridianul‘ său: Repere vechi și noi pe un atlas central-european [Paul Celan und sein Meridian: Neue und alte Ansatzpunkte auf einem zentral-europäischen Atlas]*, Iasi, Polirom.
- DAUTH, Lisa, 2022: *In eins* geschrieben: Zentraleuropäisches Ähnlichkeitsdenken bei Paul Celan, in Viktória Muka und Anneliese Rieger (Hg.), *Sprache – Identität – Grenzen*, Wien, new academic press, S. 105-120.
- GUȚU, George, CORBEA-HOIȘIE, Andrei, HAINZ, Martin A. (Hg.), 2002: *Stundenwechsel: Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan und Immanuel Weissglas*, Bukarest [u.a.], Editura Paideia [u.a.].
- PATRUT, Iulia-Karin, 2008: „... suchte ich nach meinem Norden, der bekanntermaßen ziemlich im Osten liegt.“ *Europäische Asymmetrien und ihre Spuren in Paul Celans Briefen nach Rumänien*, in George Guțu, Ioana Craciun-Fischer und Iulia-Karin Patrut (Hg.), *Minderheitenliteraturen- Grenzerfahrung – Reterritorialisierung*, Bukarest, Paideia, S. 89-118.
- SOLOMON, Petre, 1987: *Paul Celan: Dimensiunea românească* [Paul Celan: Die rumänische Dimension], Bukarest, Edition Kriterion.
- WOLFF, Larry, 1994: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press.



**„ALMOST CERTAINLY THE MAJOR EUROPEAN  
POET OF THE PERIOD AFTER 1945“  
GEORGE STEINER LIEST PAUL CELAN**

**Christine Frank**  
FU BERLIN

---

christine.frank@fu-berlin.de

**DOI:** 10.35923/AUTFil.61-1.02

**„almost certainly the major European poet of the period after 1945“.  
George Steiner Reading Paul Celan**

The article examines, based on several works by cultural philosopher George Steiner, what conception of Europe he advocates by classifying Celan as “the major European poet of the period after 1945”. The analysis shows a convergence of poetic practices of modern poetry with basic values of a Humanist understanding of Europe, which Steiner experienced paradigmatically in Celan’s poems. This concerns not least Celan’s explicit intention of a future-oriented poetry after the rupture of history. Finally, the chapter questions the strict connection of Steiner’s aesthetic and ethical ideas to the geographical and political space of Europe.

**Keywords:** *Paul Celan; George Steiner; Europe; Modern Poetry; Humanity.*

George Steiner, Europäer mit einer engen Beziehung zu Nordamerika, ist einer der wenigen Kritiker, der Paul Celans Dichtung früh explizit in europäischen Dimensionen verortet hat. 1975, fünf Jahre nach Celans Tod, erschien die erste Auflage von Steiners seminale Werk *After Babel. Aspects of language & translation*. In seinem Buch geht Steiner an mehreren Stellen auch auf Celan ein: auf Celan als Übersetzer von Gedichten aus dem Russischen (Chlebnikov, Steiner 1995: 370), aus dem Französischen (Apollinaire, Steiner

1995: 318; Supervielle, ebd.: 425-426), sowie von Shakespeares Sonnet #87 (ebd.: 409-412). An einer einzigen Stelle, im Kapitel „Word against object“, behandelt Steiner Celan als Dichter. Hier heißt es:

We reach the ‘darkling splinterecho’ of Paul Celan, almost certainly the major European poet of the period after 1945. (Steiner 1995: 191)

Neben der bemerkenswerten Würdigung Celans – fünf Jahre nach dessen Tod – verdient auch die spezifische Formulierung Steiners an dieser Stelle und im Kontext des Buchkapitels genauere Betrachtung.

Ich werde daher zunächst Steiners Einschätzung im Kontext seiner Argumentation in *After Babel* lesen. Um noch genauer zu evaluieren, welches Konzept von ‚europäisch‘ Steiner im Blick hat, werde ich in einem kurzen Exkurs Steiners Nexus Lecture von 2003, *The Idea of Europe*, rekapitulieren, um mich abschließend mit Steiners letztem Buch, *The Poetry of Thought* von 2011, auseinanderzusetzen, in dem Celan noch einmal an prominenter Stelle erscheint. Ich werde dem Europäischen bei Celan also weniger im räumlichen Sinne im Hinblick auf seine pan-europäische Biographie oder seine Übersetzungen aus mehreren europäischen Sprachen oder seine Bezugnahmen auf Texte, die in Europa geschrieben wurden, nachgehen. Vielmehr interessiert mich das Europäische als Terminus für eine historische Konstruktion und eine geistige Haltung – Steiner selbst spricht von der „Idea of Europe“. Die ‚ideelle Konzeption von Europa‘ ist nicht ganz dasselbe wie der europäische Gedanke, der uns heute politisch und ökonomisch eint. Sie ist ein Maßstab, der in den letzten Jahrzehnten von außerhalb Europas zunehmend in Frage gestellt wird. Um bei meinem Beispiel George Steiner zu bleiben, möchte ich zuletzt dem US-amerikanischen Autor Amit Majmudar folgen, der in einer Rezension zu *The Poetry of Thought* bei allem Respekt Steiners Konzept europäischen Dichtens und Denkens aus heutiger Sicht radikal in Frage stellt. Abschließend möchte ich fragen, welche Konsequenzen dies für die europäische Dimension von Paul Celans Dichtung hat.

### **1. „Das gedunkelte / Splinterecho“ im Kontext von *After Babel***

Steiners Buch *After Babel* widmet sich ausführlich der hermeneutischen Dimension des Übersetzens. Das umfangreiche dritte (von sechs) Kapitel ist „Word Against Object“ überschrieben (Steiner 1995: 115-247). Es bezieht sich konstruktiv auf das nicht weniger berühmte Buch des amerikanischen analytischen Philosophen und Logikers Willard Van Orman Quine: *Word and Object*, das fünfzehn Jahre zuvor erschienen war (Quine 1960). In diesem Buch entwickelt Quine das Gedankenexperiment der radikalen Übersetzung und, in Verbindung damit, etwas später den Begriff der Unbestimmtheit (*indeterminacy*)

der Übersetzung (Quine 1970: 178-183). Steiners hermeneutischer Ansatz kann als eine Antwort auf Quine und die zeitgenössische *language philosophy* verstanden werden.

Nach einem weiten Ausgriff in die Geschichte der (abendländischen) Geistesgeschichte und der Sprachphilosophie versucht Steiner im Zentrum des Kapitels „Word Against Object“ das Spezifikum moderner Dichtung zu erfassen. Das zitierte Spektrum reicht von Mallarmé, Chlebnikov, Stefan George und Rilke (Steiner 1995: 190) bis zu Hölderlin, Wittgenstein und Hofmannsthal (ebd.: 192) – in dieser Abfolge. In der Mitte seines Durchgangs wirft Steiner einen kurzen Blick auf ein Gedicht Celans. Es ist das in der Forschung wenig beachtete Gedicht *Das gedunkelte/ Splitterecho*, das vorletzte Gedicht aus Celans erstem Nachlassband *Schneepart*, der erst drei Jahre zuvor erschienen war. Steiners Ausführungen zu Celan stehen zwischen zwei Bestimmungen:

The poetry of modernism is a matter of structured débris: from it we are made to envision, to hear the poem that might have been, the poem that will be if, when, the word is made new. (ebd.: 190)

Diese Idee des potenziellen Gedichts als eines aus Trümmern hervorgehenden Textes, das erst möglich scheint, wenn das Wort erneuert, ‚neu gemacht‘ wird, geht der Zitierung von Celans Gedicht voran. Ihr folgt die Erklärung:

But hermeticism, as it develops from Mallarmé to Celan, is not the most drastic of moves counter to language in modern literature. Two other alternatives emerge. Paralysed by the vacuum of words, by the chasm which has opened between individual perception and the frozen generalities of speech, the writer falls silent. (ebd.: 192)

In Bezug auf die Alternative des Verstummens der Dichter erläutert Steiner:

The tactic of silence derives from Hölderlin or, more accurately, from the myth and treatment of Hölderlin in subsequent literature (Heideggers commentaries of 1936-44 are a representative instance). (ebd.: 192)

Ich werde auf diese wichtige Differenzierung (Hölderlin/Heidegger) später noch einmal zurückkommen.

Drei Tendenzen sind es also, die Steiner für die Dichtung der Moderne hier beschreibt: eine Bewegung, die der Sprache entgegenläuft: der Hermetismus („moves counter to language“), das Verstummen der Dichter („the writer falls silent“), und, drittens, was Steiner einige Seiten später genauer ausführen wird, das Erschaffen einer „neuen Sprache“: „that ,words may again be the word‘ and the living truth said, a new language must be created.“ (Ebd.: 194)

Es ist letztlich diese Schaffung einer neuen Sprache, in der Steiner das wesentliche Merkmal für die Bestimmung der Dichtung der Moderne erkennt.

Die Einführung eines Gedichts von Celan in Steiners Argumentation findet also auf dem Höhepunkt eines Bestimmungsversuches moderner Dichtung statt, deren historische Reichweite Steiner von Hölderlin bis Hofmannsthal und Wittgenstein ausspannt, und deren geographisches Spektrum sich von der klassischen französischen Moderne (Mallarmé) bis zur russischen Avantgarde (dem Futurismus Chlebnikovs) erstreckt. Eingeschoben in die Mitte seiner Argumentation ist nun Steiners Präsentation von „Paul Celan“ als „almost certainly the major European poet of the period after 1945“. Celan wird hier dezidiert nicht als Person eingeführt, nicht als Überlebender der Shoah und Flüchtling aus dem Osten in den Westen Europas, nicht als exophoner Autor, der Deutsch schreibt, während er in Frankreich und im Französischen lebt, sondern als Autor einer Dichtung, die das, was Steiner zuvor und danach zu argumentieren sucht – das Schaffen einer neuen Sprache als Intention der Dichtung der Moderne – zu repräsentieren vermag für „the period after 1945“. Der von Steiner unmittelbar zuvor zitierte Rilke ist unzweifelhaft *der* Repräsentant der Moderne in der *deutschen* Dichtung, während die *europäische* moderne Dichtung in Steiners Buch durch eine ganze Reihe von zuvor und danach behandelten Autoren vertreten ist, auf die er ausführlich eingeht. Es ist dieser Rahmen, der der Auszeichnung Celans als „almost certainly the major European poet of the period after 1945“ so besonderes Gewicht verleiht, und zwar in dreifacher Hinsicht: 1, Celan ist der einzige von allen genannten Autoren, der als „europäischer Dichter“ klassifiziert wird. 2, Er ist in diesem Kontext, wo es um eine Bestimmung der Dichtung der Moderne geht, der einzige Vertreter der „period after 1945“. Und 3, die so außergewöhnliche Klassifizierung wird weder im Hinblick auf das Europäische noch im Hinblick auf die Bedingungen von Lyrik nach 1945 weiter ausgeführt. Sie dient lediglich, aber dezidiert, der Präsentation dieses herausragenden Poeten. Sie will dessen Rang bestimmen – und wird doch zugleich rhetorisch mit den Anführungszeichen eines Vorbehalts versehen: „almost certainly“. Warum?

1975 scheint Celan selbst gebildeten englischsprachigen Lesern nicht ohne weiteres ein Begriff zu sein. Zwar waren bereits ab 1955 mehrere Übersetzungen der „Todesfuge“ ins Englische im Umlauf, worauf Thomas Sparr in seinem jüngsten Buch hingewiesen hat (Sparr 2020: 305-306) Als Steiner *After Babel* veröffentlicht, gibt es bereits drei kleinere Auswahlgaben von Celans Dichtung in englischer Übersetzung: In New York war 1971 eine Auswahl von Celans Gedichtwerk in der Übersetzung von Joachim Neugroschel erschienen (*Speech-Grille and Selected Poems*); in England hatte Michael Hamburger

1972 teilweise zusammen mit Christopher Middleton zwei Bände auf Englisch herausgebracht: *Nineteen Poems* sowie *Selected Poems*. Die akademische Auseinandersetzung mit dem Werk Celans im englischsprachigen Raum setzt bereits in den frühen 1960er Jahren ein. Seit Celans Freitod im Frühjahr 1970 lässt sich dann ein deutlich steigendes Interesse für Celan auch hier nachweisen. Dabei geht es vor allem um Anerkennung seiner Dichtung als wesentlicher Beitrag zu *The Holocaust and the Literary Imagination* – so der Titel einer der einschlägigen Studien zu diesem Thema von Lawrence Langer 1975, die gleich zu Beginn mehrere Seiten Celan widmet (Langer 1975: 9-15).

Im Unterschied zu Rilke muss Steiner aber dennoch Celan als herausragenden Autor in der Tradition der Dichtung der Moderne in seinem auf Englisch verfassten Buch offensichtlich erst einführen. Ansätze dazu hatten vor ihm u.a. schon Michael Hamburger (1969) und Paul de Man (1971) formuliert.<sup>1</sup> Vor allem aber fällt eines auf: George Steiner bezeichnet Celan nicht als „deutschen Dichter“ oder „Dichter deutscher Sprache“. Stattdessen erscheint das Europäische als Stellvertreter für eine nicht mehr nennbare sprachlich-nationale Identität. Das Europäische – der „Western canon“ – ist der Raum, in dem sich Steiner mit allen Beispielen, die er diskutiert, bewegt. Das Europäische ist zugleich der Raum, in den sich Dichtung nach 1945 generell begeben hat: Lyrik nach Auschwitz ist nicht mehr national zu denken. Sie muss immer den gesamten Raum Europas – der Welt aus der Perspektive Europas – umfassen, weil Lyrik nach 1945 zwangsläufig eine Dichtung ist, die auf die Veränderung der Welt durch Auschwitz Bezug nehmen muss.

Nichts davon aber in der Argumentation Steiners in diesem Kapitel. Der geschichtliche Bruch wird hier nur am Rande und in einem weiter ausgreifenden historischen Kontext thematisiert.<sup>2</sup> Er wird aber auch nicht übergangen. Es ist die Dichtung Paul Celans, die auf paradigmatische Weise für den Bruch eintritt. Gerade darin gehört Celans Dichtung, so Steiners Argumentation, der Moderne an. Sie ist europäisch und sie vermag die Epoche der Dichtung nach 1945 zu repräsentieren. Von Rilke herkommend, den er unmittelbar zuvor auf Deutsch

<sup>1</sup> 1969 würdigt Patrick Bridgewater Celans „unique style and purity of diction make him the outstanding German poet to have emerged since 1945“. (Bridgewater 1969: 173). Ebenfalls 1969 beschäftigt sich Michael Hamburger auf einigen Seiten von *The Truth of Poetry. Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s* mit den Gedichten Celans (Hamburger 1969: 90-95). Paul de Man geht im Kapitel „Lyric and Modernity“ seines Buchs *Blindness & Insight* (de Man 1971: 166-186) auf Celans Gedicht *Tübingen, Jänner* ein, widmet ihm aber kaum mehr als eine Seite (185-186).

<sup>2</sup> Vgl. „The disasters of world war, the sober recognition that the finalities of lunacy and barbarism which occurred during 1914-1918 and the Nazi holocaust could neither be adequately grasped nor described in words – what is there to say about Belsen? – reinforced the temptations of silence“ (Steiner 1995: 193-194).

zitiert hat, formuliert Steiner nun: „We reach the ‚darkling splinterecho‘ of Paul Celan ...“. Den argumentativen Rahmen bildet, wie gesagt, seine vorausgegangene Feststellung:

The poetry of modernism is a matter of structured débris: from it we are made to envision, to hear the poem that might have been, the poem that will be if, when, the word is made new. (Steiner 1995: 190)

Steiner *inszeniert* hier einen gemeinsamen Weg in Richtung auf das kommende Wort, das erwartete Gedicht. Wenn es dann mit Blick auf Celan heißt: „We reach the ‚darkling splinterecho‘“, dann bezeichnet er eine Bewegung, das Erreichen dessen, was zuvor erst intentional avisiert worden war. Das, was nun paradigmatisch erreicht wird – was Celan in und mit seinem Gedicht erreicht hat –, ist eben jenes neu zu setzende Wort: „das gedunkelte Splitterecho“. Nur in Parenthese wird der international noch wenig bekannte und doch so bedeutende Autor beiläufig und mit der nötigen Vorsicht als „almost certainly the major European poet of the period after 1945“ eingeführt. In dieser Satzstellung liest sich das Wort „das gedunkelte Splitterecho“ von Celan daher fast wie eine Begründung: Dass Celan ein solches Wort geprägt hat, berechtigt Steiner dazu, Celan „almost certainly“ als „the major European poet of the period after 1945“ zu bezeichnen. Nun zitiert er das Gedicht vollständig:

Das gedunkelte Splitterecho,  
hirstrom-  
hin,

die Bühne über der Windung,  
auf die es zu stehn kommt,

soviel  
Unverfenstertes dort,  
sieh nur,

die Schütte  
müßiger Andacht,  
einen  
Kolbenschlag von  
den Gebetssilos weg,

einen und keinen. (Celan 1999: 512)

Steiner selbst gibt „das gedunkelte Splitterecho“ mit „the darkling splinterecho“ wieder (Steiner 1995: 191).<sup>3</sup> Pierre Joris hingegen übersetzt in der derzeit gängigsten englischsprachigen Ausgabe von Celans Spätwerk (2014): „The darkened splinterecho“ (Joris 2014: 397). Die Verschiebung vom resultativen Partizip Perfekt Passiv zur englischen Verlaufsform erscheint mir wie eine Freudsche Fehlleistung. Steiner, dessen Eltern aus k.u.k. Österreich stammten, der in Frankreich geboren und aufgewachsen war und später in den USA und in England lebte und lehrte, konnte Deutsch ebenso gut wie Französisch und Englisch. Der Unterschied zwischen „darkened“ und „darkling“ liegt im Ewigkeitsmodus. Die Verlaufsform macht das Dunkeln des „Splitterechos“ aktiv und läßt es bis in die Gegenwart hinein anhalten, während „gedunkelt“ („darkened“) ein Resultat bezeichnet.

Steiners nur etwas mehr als eine Seite umfassende Lektüre von Celans spätem Gedicht erscheint mir mehr als bemerkenswert. Sie wird um 1975 skizziert, als die hermeneutische Bemühung um Celans Dichtung gerade erst begonnen hatte und als der Poststrukturalismus Celan noch nicht für sich entdeckt hatte (Derridas erste Überlegungen zu *Schibboleth* datieren ein Jahrzehnt später, Lacoue-Labarthes Buch *La Poésie comme expérience* erscheint ebenfalls erst 1986). Steiner, selbst ein Überlebender des Holocaust, liest das Gedicht Celans hier dezidiert nicht im Horizont der Lyrik nach Auschwitz. Stattdessen stellt seine Lektüre eine Verbindung her mit dem ‚Sprachproblem‘ der modernen – westlichen – Literaturen seit 1880. Explizit schließt Steiner eine ambige oder hermetische Konstitution des Gedichts aus und erteilt der Eruiierung esoterischen Wissens oder eines ‚abstrusen philosophischen Arguments‘ als Basis des Gedichts eine Absage: „The secrecy of the text stems from no esoteric knowledge, from no abstruseness of supporting philosophic argument.“ (Steiner 1995: 191). In – zu diesem Zeitpunkt – ungewöhnlicher Schärfe betont er, in welchem Maße hier die Worte für sich selbst stehen – und nicht *bedeuten*, deuten auf etwas dahinter Liegendes, eine tiefere Bedeutung: „By themselves the words are nakedly simple“ (ebd.: 191). Damit erteilt er einer hermeneutischen Referenzierung an dieser Stelle eine klare Absage. Mit dem – nur wenige Jahre zuvor entstandenen – Gedicht Celans (es datiert auf Anfang September 1968 in Paris) argumentiert Steiner für eine moderne Dichtung, die sich als Revolte gegen die Sprache artikuliert, gegen eine Sprache, deren Funktion die Vermittlung von „Bedeutung“ ist. An derselben Stelle bereitet er dann ein Argument vor, das für seine weiteren Überlegungen zur Theorie der

<sup>3</sup> In Steiners Zitierung finden sich mehrere Fehler: „Das Gedunkelte“ statt „Das gedunkelte“, sowie „die Bühne“ statt „die Buhne“; „soviel / Unverfenstertes dort,“ ohne Zeilenbruch. Das Layout ist zudem so eng, dass die Leerzeilen zwischen den Absätzen kaum wahrnehmbar sind. (Steiner 1995: 191)

Übersetzung maßgeblich sein wird: „When literature seeks to break its public linguistic mould and become idiolect, when it seeks untranslatability, we have entered a new world of feeling.“ (Ebd.: 192) Das Wesentliche der modernen Dichtung, dort wo sie aus der Sprachkrise heraustritt, ist für Steiner diese Suche nach „Unübersetzbarkeit“. Hier geht es nicht um Sprachspezifika, die sich von einer Sprache nicht mehr in die andere übertragen lassen. Es geht darum, „nakedly simple words“ zu finden, aus der Vermittlungsfunktion auszutreten, eine ‚neue Sprache‘ hervorzubringen, die nicht mehr ‚bedeutet‘. Das zitierte Gedicht, von dem Steiner sagt, dass es keineswegs das unzugänglichste, rätselhafteste aller Gedichte Celans sei, erfüllt vermutlich auf paradigmatische Weise, was er kurz zuvor als Bestimmung der Dichtung der Moderne umrissen hatte:

characteristically, a modern poem is an active contemplation of the impossibilities or near-impossibilities of adequate ‘coming into being’. The poetry of modernism is a matter of structured *débris*: from it we are made to envision, to hear the poem that might have been, the poem that will be if, when, the word is made new. (Steiner 1995: 190)

In Celans Gedicht wird vor allem ein Wort für Steiner entscheidend: „the darkling splinterecho“, das in seiner Lektüre noch einmal aufgegriffen wird als Methode der Annäherung an das Gedicht: „At best, the poem allows a kind of orbit or cluster of possible responses, tangential readings, and ‚splintered echoes‘.“ Es ist dieses, „das gedunkelte Splinterecho“, das für Steiner zum selbstwertigen „Echo-Wort“ wird, zu einem Wort, das nicht ein hermeneutisches Deuten des Gesagten fordert, sondern ein genaues Hinhören, das Vernehmen von ‚zersplitterten‘ Echos. Diese Aufspaltung („structured *débris*“) des Ganzen („when the echo is made whole“) ermöglicht – wie im Spektrum des Kristalls – eine Vervielfältigung der Perspektiven, wodurch das Gedicht nichts an Präzision einbüßt. Wenn Steiner hier (mit Celan) von „Trümmern“ oder „Splittern“ spricht, bezieht er sich zugleich explizit auf das Sprachproblem der Moderne seit Mallarmé (der im selben Zusammenhang erfolgte Hinweis auf den Kristall unterstreicht diesen Kontext einmal mehr), und nicht auf die Situation nach 1945.

Dass ‚Auschwitz‘ aber eine Erinnerung bedingt, die nur noch als „gedunkelte[s] Splinterecho“ stattfinden kann, und dass es genau diese Erfahrung ist, die im Gedicht zur Bedingung seiner selbst und zum Gegenstand seines Sprechens wird, das steht auch für George Steiner außer Frage.

Steiner hat mit seiner Lektüre auf paradigmatische Weise die Möglichkeit einer Wahrnehmung der Dichtung Celans im Kontext der Dichtung der

europäischen Moderne aufgezeigt, der seither intensiv nachgeforscht wurde. Vierzig Jahre später, 2016, erschien online die Tübinger Dissertation von Michael Herrmann unter dem Titel *Einspruch! Akutes Gegenwort. Studien zur späten Dichtung Paul Celans*. Herrmanns 407 Seiten umfassende Arbeit widmet sich im Wesentlichen zwei Gedichten: *Keine Sandkunst mehr* (Celan 1999: 187), und *Das gedunkelte/ Splitterecho*. Herrmanns Dissertation ist spannend zu lesen. Mit unvergleichlicher Akribie und einer Fülle von Vergleichstexten deckt er den ganz und gar nicht hermetischen Charakter des Gedichts auf. Kaum überraschend liest er das Gedicht als autopoetische Reflexion auf den Einschlag einer „dunklen“ Erinnerung. Er weist nach, inwieweit Celan hier im heutigen Sinne performativ verfährt und das Gedicht sich eigentlich erst im Zusammenspiel von Sprechendem und Lesenden konstituiert: Die dunkle Erinnerung ruft ein „Splitterecho“ hervor. Das akustische Signal generiert eine visuelle Vorstellung (eine auf das Wasser bezogene Sprach- oder Gedächtnislandschaft). Der damit verbundene Erinnerungsprozess wird unter Einbeziehung eines Gegenübers („sieh“), das eine konstitutive Rolle im Akt des Sprechens des Gedichts spielt, in Sprache ‚übersetzt‘. Das, wovon das Gedicht letztendlich spricht, das, was in seinem Titel zum Wort wird, „das gedunkelte Splitterecho“, ist nach Herrmann etwas, das im erinnernden Sprechen – in seiner Mitte – erst eigentlich geschaffen wird. Für mich war es eine verblüffende Erfahrung beim Lesen der so ungemein informierten Dissertation von Herrmann, dass das Ergebnis seiner 53 Seiten umfassenden Exegese der Substanz nach jedoch kaum mehr hervorgebracht hat, als das emphatische Statement, das George Steiner bereits 1975 formulierte. Steiner stand der umfangreiche philologische Apparat, den die Celan-Forschung in Deutschland im Laufe der letzten drei bis vier Jahrzehnte generiert hat, noch nicht zur Verfügung. Er schöpfte aber aus einem von diesem Apparat nicht einholbaren umfassenden kulturellen Wissen, das Celans Dichtung als europäische Dichtung zu würdigen vermochte.

Steiner kontextualisiert in *After Babel* Celans Dichtung konsequent im Horizont der europäischen Moderne selbst dort, wo es buchstäblich um „Lithographie“, um die „Schattenschrift der Steine“ nach Auschwitz geht:

In a short, uncannily dense lyric, Celan speaks of ‘netting shadows written by stones’. Modern literature is driven by a need to search out this ‘lithography’ and *écriture d’ombres*. They lie outside the clarity and sequent stride of public speech. For the writer after Mallarmé language does violence to meaning, flattening, destroying it, as a living thing from the deeps is destroyed when drawn to the daylight and low pressures of the sea surface. (Steiner 1995: 190)

Mit „‘netting shadows written by stones‘“ paraphrasiert Steiner eine berühmte Wendung aus Celans Gedicht *In den Flüssen* aus *Atemkristall*:

In den Flüssen nördlich der Zukunft  
werf ich das Netz aus, das du  
zögernd beschwerst  
mit von Steinen geschriebenen  
Schatten. (Celan 1999: 180)

Was Steiner hier hervorhebt, ist gerade nicht das im Gedicht mit-erwogene Gewicht der Steine. Es ist das Entwerfen über sich hinaus in eine Zukunft, es ist die Perspektive auf „the poem that might have been, the poem that will be if, when, the word is made new“ (Steiner 1995: 190), die Steiner als Leistung der Dichtung und, mit Bezug vor allem auf Wittgenstein, als Leistung der Philosophie der Moderne zu erfassen versucht. Denselben Gedanken hatte er mit Bezug auf dasselbe Gedicht schon zuvor im selben Kapitel ausführlicher formuliert:

I would want to argue strongly that man alone has developed a grammar of futurity. [...] There is a vital sense in which grammar has ‘developed man’, in which we can be defined as a mammal that uses the future of the verb ‘to be’. Only he, as writes Paul Celan in *Atemwende*, can cast nets ‘in rivers north of the future’. [...] The ‘axiomatic fictions’ of forward inference and anticipation are far more than a specialized gain of human consciousness. They are, I believe, a survival factor of the utmost importance. [...] The language fabric we inhabit, the conventions of forwardness so deeply entrenched in our syntax, make for a constant, sometimes involuntary, resilience. Drown as we may, the idiom of hope, so immediate to the mind, thrusts us to the surface. (ebd.: 166-167)

Dem noch im Untergang Sich-über-sich-selbst-hinaus-Entwerfen, dem über seine Zeit hinaus in eine unbekanntere Zukunft Ausgreifen hatte Celan selbst schon – Steiner mag dies kaum bewusst gewesen sein – im Text seines im März 1960 gesendeten und erst 1991 erstmals gedruckten (Dutli 1991) Rundfunk-Essays über *Die Dichtung Osip Mandelstamms* zentrale Bedeutung zugemessen (Celan 1999: 215-221). Welche Verbindung besteht nun für George Steiner zwischen diesem poetischen Verfahren und der Klassifikation Celans als „almost certainly the major European poet of the period after 1945“?

## Exkurs: George Steiner und die Idee von Europa

Im Jahr 2003 wurde George Steiner anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Nexus Instituts in Amsterdam zu einem Vortrag eingeladen, der den Auftakt zu einer Reihe von Vorträgen über „the significance and political relevance of the European ideal of civilization“ (Steiner 2015: 6) bilden sollte. In einer emphatischen Rede legte Steiner dar, was er unter der „idea of Europe“ versteht (Steiner 2015). Ich kann hier nicht im Detail auf die fünf Axiome eingehen, über die Steiner das Europäische zu bestimmen sucht.<sup>4</sup> Stattdessen fasse ich seinen Ansatz Europa zu denken in systematischer Hinsicht zusammen:

1. *Humanität*. Steiners emphatisch formuliertes, die politische Realität wie deren Aktualität hier bewusst ausklammerndes, Konzept des Europäischen – „l'esprit européen“, „the idea of Europe“ – ist für ihn identisch mit der Idee der Humanität („humanity“). Dieses Konzept subsumiert nicht nur, es reklamiert für sich die „cultura animi“ (Cicero), „die großen Ideen der Menschheit“. „Europäische Kultur“ nach Steiner zielt auf die Entfaltung und Verwirklichung der Menschenwürde, eine Art Heimkehr des Menschen zu sich selbst, zur Idee des Menschlichen.<sup>5</sup>

2. *Theorie*. Dieser Weg impliziert für Steiner die Fähigkeit und den Willen zu einer nicht-utilitaristischen, nicht pragmatisch oder gewinnorientierten Art und Weise die Welt anzuschauen. Mit mehrfacher Berufung auf die Grundlagen Europas in „Athen“ und „Jerusalem“, aber auch unter Berufung auf Edmund Husserls Krisisschrift formuliert Steiner ein Plädoyer für die Unabdingbarkeit des „seminal act of wonder, thaumazein, and of theoretical-logical development“ (Steiner 2015: 16) und bestimmt von hier aus die Menschenwürde: „The dignity of homo sapiens is exactly that: the realisation of wisdom, the pursuit of disinterested knowledge, the creation of beauty.“ (ebd.: 17)

3. *Geschichtliches Bewusstsein*. Das Europäische ist untrennbar von der Idee der Geschichte, Geschichte als eschatologischer (Heils)geschichte, einerseits. Andererseits ist Europa selbst „lieu de mémoire“ *par excellence*

<sup>4</sup> Vgl. Steiners eigene Zusammenfassung: „Five axioms to define Europe: the coffeehouse, the landscape on a traversable and human scale, these streets and squares named after the statesmen, scientists, artists, writers of the past [...], our twofold descent from Athens and Jerusalem and, lastly, that apprehension of a closing chapter, of that famous Hegelian sunset, which shadowed the idea and substance of Europe even in their noon hours.“ (Steiner 2015: 16).

<sup>5</sup> In seinem Vorwort zur Buchausgabe der Nexus-Lecture verweist der Gründungsdirektor des Instituts, Rob Riemen auf diese grundlegende Überzeugung Steiners, die er in seinem Vortrag mit der Idee Europa engführt: „On the last page of his *Lessons of the Masters*, George Steiner sums up the essence of culture and liberal education in a single sentence: ‘Liberal education directs us to the dignitas in the human person, to its homecoming to its better self.’“ (Steiner 2015: 8)

geworden: „A literate European,“ so Steiner, „is caught in the spiderweb of an in memoriam at once luminous and suffocating.“ (Ebd.: 14). Als Beispiel führt er Paul Celan an: „When Paul Celan enters the Seine to commit suicide, he chooses the exact point celebrated in Apollinaire’s great ballad, a point situated below the windows of the room in which Tsvetaeva spent her last night before returning to desolation and death in the Soviet Union.“ (Ebd.)

Mit diesem Bewusstsein der Omnipräsenz des Geschichtlichen in Verbindung steht die für „Europa“ laut Steiner signifikante Antizipation des geschichtlichen Endes: „an eschatological self-awareness which, I believe, may well be unique to European consciousness. Long before Valéry’s recognition of the ‘mortality of civilizations’ or Spengler’s apocalyptic diagnosis, European thought and sensibility had envisaged a more or less tragic finality.“ (Ebd.: 16) Angesichts der katastrophalen Geschichte der beiden Weltkriege und der neuerlichen Kriege auf dem Gebiet des ehemaligen Jugoslawien resümiert Steiner (2003): „a belief in the termination of the European idea and of its habitations is almost a moral obligation. By what right ought we to survive our suicidal inhumanity?“ (ebd.: 16)<sup>6</sup>

4. *Kreative Partikularität*. Im Gegensatz zu Adorno, der angesichts der menschheitsgeschichtlichen Katastrophe die Möglichkeit einer Dichtung nach Auschwitz prinzipiell in Frage gestellt hat, sieht Steiner aufgrund der in Europa gegebenen Diversität und des Vermögens zu „creative particularity“ (ebd.: 17) die Möglichkeit einen neuen säkularen Humanismus zu begründen, der nicht zweck- sondern erkenntnisorientiert ist: „It is only in Europe, perhaps, that the requisite foundations of literacy, that the sense of the tragic vulnerability of the condition humaine, could provide a basis. It is among the often weary, divided, confused children of Athens and of Jerusalem that we could return to the persuasion that ‘the unexamined life’ is indeed not worth living.“ (ebd.: 18)

In Steiners *Nexus Lecture* konvergieren Vorstellungen zur historischen wie aktuellen *geistigen* Situation in Europa – dem Kontinent, der Europäischen Gemeinschaft –, mit den Ausführungen zur Dichtung der Moderne wie er sie dreißig Jahre zuvor in *After Babel* am Beispiel des Gedichtes *Vom gedunkelten/Splitterecho* von Paul Celan formuliert hatte. Dort, wo das Europäische kein Thema war, erschien es plötzlich als Klassifikationsbegriff, der Celans Leistung im Kontext einer mehrere Sprachen und Literaturen aus verschiedenen europäischen Ländern umfassenden Moderne genau deshalb würdigen konnte, weil Celan nicht ohne weiteres mehr als *deutscher* Dichter bezeichnet werden kann. Und dennoch fungiert der Oberbegriff „europäisch“ auch in *After Babel*

<sup>6</sup> Riemen berichtet auch, dass Steiner bereits 1969 im Rahmen einer von der Stadt Amsterdam organisierten Konferenz formuliert habe: „Europe committed suicide by killing its Jews.“ (ebd.: 7).

keineswegs als Verlegenheitslösung. Für Steiner umfaßt „the idea of Europe“ ein ideelles Konzept, das sich als Praxis an der Dichtung Celans belegen lässt. Und dies nicht allein retrospektiv im Horchen auf „das gedunkelte / Splitterecho“, sondern eben auch im ‚Auswerfen der Netze‘ „in den Flüssen nördlich der Zukunft“.

## 2. The Poetry of Thought. From Hellenism to Celan

Bevor Steiner 1975 mit *After Babel* eine bis heute anhaltende intensive Debatte um die kulturelle Bedeutung des literarischen Übersetzens anstieß, hatte er schon mehrere wichtige Bücher publiziert, darunter eine einflussreiche Sammlung von Essays zur Literatur der Gegenwart, *Language and Silence: Essays 1958-1966* (1967). In den unter dem Titel *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture* (1971) zusammengefassten Vorträgen setzt Steiner andererseits seine Auseinandersetzung mit den schon im vorausgegangenen Essayband angesprochenen Fragen nach den Konsequenzen von Auschwitz für die Menschheit fort, indem er die Fragmentierung und Auflösung der Westlichen Kultur seit der Französischen Revolution unter dem Gesichtspunkt eines permanenten Traditionsbruchs analysiert, der im Zivilisationsbruch von Auschwitz kulminiert. Dabei stellt Steiner gleichzeitig mit großer Dringlichkeit immer auch die Frage nach der Zukunft der Kultur. *The Poetry of Thought* von 2011 ist eines der letzten Bücher von George Steiner. Im vorliegenden Zusammenhang erscheint es mir aus mehreren Gründen aufschlussreich. Das Werk umkreist noch einmal jene für die Westliche Kultur – das sogenannte Abendländische Denken – so bezeichnende Verbindung von Dichten und Denken, wie sie im Verständnis einer lange lebendig gehaltenen Tradition am überzeugendsten im Griechischen und im Deutschen wirksam geworden sein soll. Für Steiner stehen dafür vor allem die Namen Hölderlin und Heidegger ein, Hölderlin aber vor allem in der Art, wie ihn Heidegger gelesen hat – im Prisma von dessen Sophokles-Übersetzung. Steiners Buch nennt im Untertitel allerdings andere Repräsentanten dieser Tradition. In der Originalausgabe lautet er: *From Hellenism to Celan* (Steiner 2011a). Der deutsche Titel der noch im Jahr der englischen Erstveröffentlichung in Celans Hausverlag Suhrkamp erschienenen Übersetzung von Nicolas Bornhorn ist dann wesentlich schlichter gehalten. Hier ersetzt der Name des Verlagshauses den Untertitel, der auch bei der Copyrightangabe des Originaltitels nicht angegeben wird. Keineswegs lässt der deutsche Titel *Gedanken dichten* (Steiner 2011b) den Zusammenhang von Denken und Dichten erahnen, um den es Steiner seit einem halben Jahrhundert zu tun war. Die Beliebigkeit der unbestimmt

gehaltenen „Gedanken“ gegenüber dem kategorischen Begriff „Denken“ könnte kaum größer sein. Und keineswegs erlaubt der Untertitel dem deutschen Leser zu erkennen, welche außerordentliche Position George Steiner dem europäischen Dichter deutscher Sprache Paul Celan zugemessen hat, wenn er ihn mit Bewusstheit an den Endpunkt einer vom Hellenismus bis in die Zeit nach der Shoah – bis Celan – reichenden Epoche setzt. In seiner Darstellung greift Steiner – vierzig Jahre nach dessen Tod – jedoch weit über Celan hinaus. Am Ende des Buches bestimmen kritische Anmerkungen zu unserem gegenwärtigen Zeitalter der performativen Künste, der digitalen Medien und einer Populärkultur für die Massen Steiners Überlegungen. Die Dichtung Celans stellt in diesem Sinne tatsächlich einen Endpunkt *europäischer* Dichtung dar – und auch dies nur „almost certainly“, ist das Buch doch einem seiner ‚Nachfolger‘ in der Dichtung deutscher Sprache gewidmet, dem „Dichter und Cartesianer Durs Grünbein“. Auf ebenso souveräne Weise wie letztlich ratlos erfährt Steiner am Ende seines letzten Buchprojekts dann eine letzte große Verunsicherung: die (teilweise) Öffnung von Archivalien und die Publikation von Heideggers Vorlesungen der Nazizeit (1933–1939) belegen ein, wie Steiner es nennt, „almost vulgar entrancement with the Führer and his purification of the German nation. Heidegger’s imperious idiom closely parallels the Völkisch, implicitly racist lingo of Nazi propaganda.“ (Steiner 2011: 201) An dieser Stelle wird von Steiner noch einmal gegen Heidegger eben jene europäische Dimension unterstrichen, die Celan selbst in einem am 2. August 1948 in „Paris, 22 Avenue de la Porte Brunot“ an Verwandte in Israel geschriebenen Brief explizit formuliert hatte:

Vielleicht bin ich einer der Letzten, die das Schicksal jüdischer Geistigkeit in Europa zuendeleben müssen ... Damit ist vielleicht einiges gesagt. (Rosenthal 1983: 403)

Die europäische Dimension in der Dichtung Paul Celans ist eine Dimension des Lebens. Des Lebenmüssens. Nicht mehr des Überlebens, sondern des Zuendelebens. Celan betrachtet es als eine ihm unausweichliche Notwendigkeit mit seinen Gedichten, in seinen Gedichten „das Schicksal jüdischer Geistigkeit in Europa zuendeleben [zu] müssen.“

In Celans Gedichtbänden von *Der Sand aus den Urnen* bis *Zeitgehöft* sind das Wort „Europa“ oder seine Ableitungen nicht belegt. Europa ist der Raum, in den hinein seine Gedichte gestellt, gesprochen werden: als „gedunkelte Splitterecho[s]“, aber auch als noch zu singende „Lieder jenseits der Menschen“. Wie kaum ein anderer hat George Steiner an seinen Gedichten erfasst, wie Celan „das Schicksal jüdischer Geistigkeit in Europa“ zu Ende gelebt hat.

## **Epilog: Nach dem Europa der Dichter und Denker**

Das Europa der Dichter und Denker wird zu Ende sein, wenn der letzte seiner Verfechter, George Steiner, gestorben ist, schrieb der US-amerikanische Romancier und Lyriker Amit Majmudar in einer Rezension von 2011 (Majmudar 2012). Im Jubiläumsjahr Celans, im Frühjahr 2020, ist George Steiner tatsächlich verstorben. Und Celans heutige Leser\*innen diesseits oder jenseits des Rheins, diesseits und jenseits des Atlantiks, des Kaukasus oder des Pazifiks, sind kaum mehr Repräsentant\*innen jenes „Europa der Dichter und Denker“, auf das sich Steiner ein Leben lang berufen hat.

In seiner Rezension von *The Poetry of Thought* stellt Majmudar bei allem Respekt Steiners Konzept europäischen Dichtens und Denkens radikal in Frage. Damit kommt ein post-kolonialistischer Ansatz zur Sprache, mit dem sich jeder, der sich heute auf das Konzept oder die Idee Europa – geschweige denn auf dessen „Erbe“ – beruft, auseinandersetzen muss. Es bleibt der zukünftigen Forschung überlassen, Celans Gedichtwerk in der europäischen Dimension zu lesen, auf die sich George Steiner in seiner Lektüre beruft, oder ob sie ihm in einer trans- oder posteuropäischen Lektüre Dimensionen abzugewinnen vermag, die den geistigen Gehalt Europas in der Auffassung Steiners nicht mehr auf die ‚alte Welt‘ beschränken, sondern ihn auch jenseits von Europa all jenen zu konzedieren bereit sind, die auf der ganzen Welt für die (nach Steiner) von Europa vertretenen Werte einstehen. Die auf Deutsch und Japanisch schreibende Autorin Yoko Tawada hat bereits mehrfach Schritte in diese Richtung unternommen (Tawada 1996, 2007, 2020; Ivanovic 2022). Und jenseits des Atlantiks wurde am 100. Geburtstag von Paul Celan im Deutschen Haus an der New York University eine virtuelle Geburtstagsfeier veranstaltet, bei der 33 Autoren und Künstler, Wissenschaftler und Übersetzer aus verschiedenen Ländern und Kontinenten und in verschiedenen Sprachen Celan dezidiert nicht mehr als europäischen Dichter würdigten, sondern als „one of the world’s most acclaimed poets and thinkers.“ (New York 2020)

### **Literatur:**

- BRIDGEWATER, Patrick, 1969: *Kommentar über Paul Celan*, in Anthony Thorlby (Hg.), *The Penguin Companion to Literature*, 2, *European*, bearb. v. Anthony Thorlby, Harmondsworth, Penguin, S. 137.
- CELAN, Paul, 1999: *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, in ders., *Tübinger Celan-Ausgabe*, hg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2018: *Die Gedichte: Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp.
- DERRIDA, Jacques, 1985 : *Schibboleth, Pour Paul Celan*, Paris, Böhlau.
- DUTLI, Ralph, 1991: *Ein Fest mit Mandelstam*, Zürich, Ammann.

- HAMBURGER, Michael, 1969: *The Truth of Poetry, Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, London/New York, Carcanet New Press.
- HAMBURGER, Michael, 1972: *Paul Celan: Nineteen Poems*, Oxford, Carcanet Press.
- HAMBURGER, Michael, MIDDLETON, Christopher, 1972: *Paul Celan: Selected Poems*, Harmondsworth, Penguin.
- HERMANN, Michael, 2016: *Einspruch! Akutes Gegenwort: Studien zur späten Dichtung Paul Celans*, Dissertation, Tübingen, Universität Tübingen. ([https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/68599/Diss\\_Herrmann\\_Einspruch\\_Celan.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/68599/Diss_Herrmann_Einspruch_Celan.pdf?sequence=1&isAllowed=y), letzter Zugriff 14.10.2023)
- IVANOVIC, Christine, 2022: *Reading Celan in a New Century: Reading Celan in Times of Corona: Yoko Tawada's Productive (Exophonic) Celan-Reception as Example*, in: dies. und Klaus Weissenberger (Hg.): *Lifelines: Paul Celan's Poetry and Poetics After 100/50 Years*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 41-62.
- JORIS, Pierre, 2014: *Paul Celan: Breathturn into Timestead*. The collected later poetry translated by Pierre Joris, New York, Farrar Strauss & Giroux.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, 1986: *La Poésie comme expérience*, Paris, Cristian Bourgois.
- LANGER, Lawrence, 1975: *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press.
- MAJMUDAR, Amit, 2012: *George Steiner; Last of the Europeans*, in "The Kenyon Review", XXXIV, 4, S. 178-187.
- MAN, Paul de, 1971: *Blindness & Insight*, New York, University of Minnesota Press.
- NEUGROSCHER, Joachim, 1971: *Paul Celan: Speech-Grille and Selected Poems*, New York, E. P. Dutton & Co.
- [New York 2020] NYU Center for the Humanities and Deutsches Haus at NYU: „Celebrating Celan at 100“, <https://as.nyu.edu/content/nyu-as/as/research-centers/deutscheshaus/cultural-program/events/fall-2020/celebrating-celan-at-100.html> [Stand: 31.5.2022]
- QUINE, Willard Van Orman, 1960: *Word and Object*, Cambridge/Massachusetts, The M.I.T. Press.
- QUINE, Willard Van Orman, 1970: *On the Reasons for Indeterminacy of Translation*, in "The Journal of Philosophy", LXVII, 6, S. 178-183.
- ROSENTHAL, Bianca, 1983: *Quellen zum frühen Celan*, in „Monatshefte“, LXXXV, 4, S. 393-404.
- SPARR, Thomas, 2020: *Todesfuge: Biographie eines Gedichts*, Stuttgart, DVA.
- STEINER, George, 1995: *After Babel: Aspects of language & translation* [1975], Oxford, Oxford University Press.
- STEINER, George, 2011a: *The Poetry of Thought: From Hellenism to Celan*, New York, New Directions.
- STEINER, George, 2011b: *Gedanken dichten*, übersetzt von Nicolaus Bornhorn, Berlin, Suhrkamp.
- STEINER, George, 2015: *The Idea of Europe* [2003], New York, Arcadia.
- TAWADA, Yoko, 1996: *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch*, in dies., *Talisman: Literarische Essays*, Tübingen, Konkursbuch, S. 121-134.
- TAWADA, Yoko, 2007: *Rabbi Löw und 27 Punkte; Die Krone aus Gras*, in dies., *Sprachpolizei und Spielpolyglotte: Literarische Essays*, Tübingen, Konkursbuch, S. 38-44; 63-84.
- TAWADA, Yoko, 2020: *Paul Celan und der chinesische Engel*, Tübingen, Konkursbuch.

# DAS EUROPÄISCHE ICH

## PAUL CELANS SUBJEKTKONSTRUKTION

Wolfgang Johann

Europa-Universität Flensburg

wolfgang.johann@uni-flensburg.de

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.03

### The European I: Paul Celan's Construction of a European Subject

The construction of a European subject is a major dimension of Paul Celan's poetry: According to Celan, poems are 'laden with world'; contexts, metaphors, and the relations of the lyrical I and You support the hypothesis that this means foremost a consciousness of a 'historical world'. His poetry refers to a European history of suffering, injustice, and persecution. The poems support an individual, subjective perspective rather than a global perspective. The following article argues that this perspective of a lyrical subject is not only prevalent in Celan's poetry, but in addition it's a European perspective that his poems suggest, offer, and claim.

**Keywords:** *Paul Celan; Subject Theory; Identity/Alterity; Europe; History.*

*Weh dir, Prometheus! Ich beseufze deine Qual.<sup>1</sup>  
An die Gegenwart sind wir gebunden. Die Zukunft stellen wir in unserer  
Einbildungskraft her. Allein die Vergangenheit, wenn wir sie nicht  
von neuem herstellen, ist reine Wirklichkeit.<sup>2</sup>  
Mag die Geschichte – kurzfristig – von Siegern gemacht werden, die historischen  
Erkenntnisgewinne stammen – langfristig – von den Besiegten.<sup>3</sup>*

### Historische Standortbestimmung: Die prekäre Autonomie des Subjekts

Wenn es um eine europäische Subjektkonstruktion bei Paul Celan geht, sieht sich eine Annäherung mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass es kaum

<sup>1</sup> Aischylos 2016: 305.

<sup>2</sup> Weil 2017: 87.

<sup>3</sup> Koselleck 2003: 68.

eine prominentere Frage in der Celan-Forschung als die nach dem lyrischen Subjekt gibt. So wurde der Status des ‚Ich‘ und des ‚Du‘ bereits zeitgenössisch diskutiert, etwa von Ingeborg Bachmann in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung im Wintersemester 1959/1960 (Bachmann 2010: 217-237). Allerdings bedeutet dieser Befund auch, dass es genügt, an einige der zentralen Forschungsbeiträge zu erinnern. Für die allgemeine, frühe lyrische Subjektforschung kann auf die grundlegende Arbeit von Hiltrud Gnüg zur Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität verwiesen werden (Gnüg 1983); ein interdisziplinärer Zugang zur Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität liegt seit einiger Zeit vor (Fetz 2010). In der Celan-Forschung kennt man neben den Untersuchungen zu Martin Bubers dialogischem Prinzip und Paul Celan (May 2001) vor allem die Arbeit von Hans-Georg Gadamer zum Zyklus *Atemkristall* (Gadamer 1986). Letzterer wurde allerdings mit Skepsis begegnet, da seine *Atemkristall*-Untersuchung die begrenzte Reichweite seines werkimmanenten Interpretationsansatzes aufzeigt (Janz 1976: 199)<sup>4</sup>. Mit Blick auf Nelly Sachs' Lyrik hob Gisela Dischner bereits 1970 hervor, dass es der Stellenwert des Subjekts sei, in dem sich die Dichtungen von Celan und Sachs unterscheiden; bei Celan habe das Subjekt eine höhere Signifikanz.<sup>5</sup> In ihrer Untersuchung zum lyrischen Subjekt bei Celan hebt Gilda Encarnação mit Blick auf das Spätwerk – kontrastiv zur frühen Dichtung – hervor: „Die Welt, die uns Celan in den letzten Gedichten schildert, gleicht einer Landschaft ohne Menschen und Menschlichkeit.“ (Encarnação 2007: 210) Dies führt sie zurück auf das Verschwinden der Pronomina und das damit einhergehende ‚Erkalten‘ des poetischen Dialogs. Dass der gegenteilige Befund nicht zwangsläufig ‚mehr Menschlichkeit‘ bedeutet, soll im weiteren Fortgang noch thematisiert werden. Indirekt korrespondiert ihre These mit den Hinweisen von Bruno Hillebrand dahingehend, wonach mit Celan der „Unendlichkeitsanspruch“ zu Ende gegangen sei, welche „dem Gedicht seine innere Schwerkraft gibt.“ (Hillebrand 2010: 585) Dieser historische Prozess einer „Kultur vom Selbstbestimmungsanspruch des Menschen“, der in seiner Normativität für das lyrische Ich mit Goethe begann und die Dichtung gleichsam in einer Globalperspektive einfängt, verliert sich nach Celan in der Beliebigkeit der „Unterhaltung“. (ebd.) Bei makroperspektivischen Thesen ließe sich anmerken – noch vor einer inhaltlichen Beschäftigung –,<sup>6</sup> dass sie Gefahr laufen, vom einzelnen Gedicht und von dessen Perspektive zu abstrahieren. Im Folgenden soll daher versucht werden, eine übergreifende These zu formulieren, die sich

<sup>4</sup> Siehe zu *Atemkristall* Bevilacqua 2004.

<sup>5</sup> So ihre Einschätzung in der heute noch lesenswerten Studie zu Nelly Sachs (Bezzel-Dischner 1970: 105).

<sup>6</sup> Zur Besonderheit einer ‚modernen Lyrik‘ siehe auch Hamburger 1995.

am Hinweis Celans orientiert, wonach sich das lyrische Subjekt in jedem einzelnen Gedicht wieder von Neuem konstituiert.<sup>7</sup>

Einen zentralen Ausgangspunkt für die hier vorgeschlagene Lesart Celan'scher Subjektivität stellt die (prekäre) Autonomie des lyrischen Subjekts dar. Über diese bemerkt Gnüg:

Da das lyrische Subjekt alles Gegenüberstehende in seiner Substantialität zu verinnerlichen sucht, es im Reflex seines Gefühls und seiner Vorstellung gestaltet, behauptet es hier am entschiedensten seine Freiheit. Indem das Subjekt sich nicht mit der Prosa der Verhältnisse auseinanderzusetzen hat, im Gegenteil, nur das ästhetisch formt, was sein Selbstgefühl belebt, seien es Empfindungen oder Gedanken, setzt es sich über historische oder wissenschaftliche Richtigkeit hinweg, übergeht Ansprüche, alle Gegebenheiten, kurz alles Widerständige, das sich der seelischen Anverwandlung entzieht. (Gnüg 1983: 42)

Dabei steht die Autonomie sowohl in einem immanenten Spannungsverhältnis zwischen selbstkonstitutiver Fragilität und der Notwendigkeit einer poetisch-reflexiven Konstitution als auch vor der Frage nach der Tragfähigkeit dieser Konzeption, die von außen an das (lyrische) Subjekt herangetragen wird. Während beim systemtheoretischen Ansatz und bei poststrukturalistischen Zugängen oftmals ein Misstrauen gegenüber einem wie auch immer zu verstehenden kohärenten Subjektbegriff zu beobachten ist,<sup>8</sup>

<sup>7</sup> „Sagen wir lieber: das lyrische Ich *dieses* Gedichts...“ Mayer 1987: 104 (Herv. i. Orig.)

<sup>8</sup> Die Frage nach Subjekt/Identität ist für poststrukturalistische Ansätze allerdings nicht irrelevant, insbesondere in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Dies wird im weiteren Fortgang nicht weiter verfolgt; siehe dazu etwa Reckwitz 2013; Straub 2011; Meyer-Drawe 2011. Vor dem Hintergrund der Shoah stellt sich die Frage nach Authentizität/Fiktionalität von (autobiographischer) Literatur und subjektiver Erfahrung; siehe dazu Kramer 1999 und Roebing-Grau 2015. Siehe zu den tagesaktuellen Debatten zur Identitätspolitik etwa Fourest 2020 und Türcke 2021. Michel Foucault kritisierte den Subjektbegriff unter dem Blickwinkel der Befreiung des Menschen als essentialistisch, da ein ‚befreites Subjekt‘ die Vorstellung von sozio-ökonomischen Bedingungen voraussetze, in denen das Subjekt nicht entfremdet sei und – damit als Prämisse mit dieser Vorstellung verbunden – der Mensch folglich durch Entledigung der repressiven Schranken seine ‚positive Natur‘ finden könne. Siehe dazu die Überlegungen von Rahel Jaeggi (2019). Folgt man dieser Argumentation, wäre der Befund des entfremdeten Menschen seit Odysseus nicht weniger essentialistisch: „[...] die Entfremdung von der Natur, die er leistet, vollzieht sich in der Preisgabe der Natur [...]“ (Adorno 1984: 66) In Foucaults Aufsatz *Subjekt und Macht* heißt es darüber hinausgehend, dass eine bestimmte Form von Macht „die Individuen in Kategorien einteilt, ihnen ihre Individualität zuweist, sie an ihre Identität bindet und ihnen das Gesetz der Wahrheit auferlegt, die sie in sich selbst und die anderen in ihnen zu erkennen haben. Diese Machtform verwandelt die Individuen in Subjekte. Das Wort ‚Subjekt‘ hat zwei Bedeutungen: Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet

betont der Literatursoziologe Didier Eribon in seinen Untersuchungen im Anschluss an Pierre Bourdieu, vor allem am Beispiel von Annie Ernaux, den Determinationszusammenhang von Habitus und sozialer Herkunft. Eribon betont dabei – ergänzend zu eindimensionalen und damit verkürzenden psychoanalytischen Konstruktionen und Beschreibungen des Individuums –, die Relevanz des sozialen Subjekts, welches Träger von historischen, habituellen oder gruppenspezifischen Eigenschaften, Zuschreibungen, Konstitutionsbedingungen und/oder Abhängigkeiten ist (Eribon 2017; Eribon 2018). An diesem Ansatz orientiert sich der hier verwendete Subjektbegriff.<sup>9</sup>

Charles Taylor bindet in seiner umfassenden Studie zum Subjekt dieses in wesentlichen Teilen an einen wie auch immer zu verstehenden metaphysischen Sinnzusammenhang:

Unser normales Verständnis von Selbstverwirklichung setzt aber voraus, daß außer dem Selbst noch andere Dinge wichtig sind, daß es einige Güter oder Zwecke gibt, deren Förderung für uns von Bedeutung ist und daher den Sinn stiften kann, der für ein erfüllendes Leben erforderlich ist. Der totale und ganz widerspruchsfreie Subjektivismus würde in Richtung Gehaltlosigkeit tendieren: In einer Welt, in der außer der Selbsterfüllung buchstäblich nichts mehr wichtig ist, würde auch nichts mehr als Erfüllung gelten. (Taylor 1994: 876)

Taylor weist darauf hin, dass es um Relationen und Konstellationen geht, in denen sich das Individuum wiederfindet: Die „andere[n] Dinge“, die außerhalb des Selbst liegen, aber dann doch notwendig mit ihm verbunden sind, treten in Celans europäischer Subjektkonstruktion als Defizit und Mangel in historischer Perspektive deutlich hervor. Gemeint ist damit die ‚dunkle Seite‘ von Eurozentrismus, Unrecht und Leid, welche in einer negativen Normativität zentral für die hier vorgeschlagene Deutungsrichtung ist. Dies ist zugleich eine Grenze der Autonomie des Individuums, die relational und fluide ist, denn die Relation zu ‚anderen Dingen‘ bedeutet gleichzeitig Abgrenzung und

---

das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist. In beiden Fällen suggeriert das Wort eine Form von Macht, die unterjocht und unterwirft.“ (Foucault 2005: 275). Siehe dazu Saar 2007. Siehe zur Skepsis gegenüber poststrukturalistischen Ansätzen etwa Eagleton 2004 und Klävers 2018. Über *Masse und Macht* bemerkte Theodor W. Adorno im Gespräch mit Elias Canetti: „[...] bei ihrem Buch ist zunächst einmal auffällig [...] was ich die Subjektivität des Ansatzes nennen möchte. Mit Subjektivität meine ich dabei [...] den Ausgang von Subjekten, die dabei betrachtet werden [...].“ (Canetti 1972: 68). Bei Niklas Luhmann liest man: „Wir können damit auch den Subjektbegriff aufgeben.“ (Luhmann 2001: 111). In den ‚Poetik und Hermeneutik‘-Debatten spielte die Frage nach Subjekt/Individualität ebenfalls eine wichtige Rolle, siehe dazu Frank 1988.

<sup>9</sup> Siehe weitergehend dazu Zima 2017 und Feige 2022.

Abhängigkeit; gerade aber in der Konfrontation damit behauptet das Individuum seine Autonomie, die sich in dieser Auseinandersetzung erst konstituiert.

Da es um die europäische Dimension in Celans Gedichten geht, die nicht vom Hintergrund einer peripheralisierten Perspektive absehen möchte, muss daran erinnert werden, dass zuweilen vorgeschlagen wurde, über biographische Detailbeobachtungen zu einzelnen Gedichten vorzudringen.<sup>10</sup> Diese boten und bieten nach wie vor vielfältige Anknüpfungspunkte oder zumindest relevante Informationen, die grundlegende Entstehungskontexte von Celans Dichtung klären. Zu den in diesem Zusammenhang weniger prominent rezipierten Texten gehören die autobiographischen Beschreibungen von Pearl Fichman über ihre Kindheit in Czernowitz. Ihren Text *Before Memories Fade* publizierte sie 2005 im Eigenverlag und stellt hierin eine subjektive Beschreibung der ‚untergegangenen Welt‘ in der Bukowina vor (Fichman 2005). Manche Bilder von Czernowitz und der Bukowina der Zwischenkriegszeit zeichnen ein melancholisches, passagenweise idealisierendes Bild. In Celans Beschreibung von der ‚Gegend, in der Menschen und Bücher lebten‘ (Celan 2014b: 23), aus der er stamme, ging es in erster Linie darum, einem tendenziell interessierten und wohlmeinenden Publikum diese ‚Gegend‘ an der Peripherie Europas überhaupt erstmals vorzustellen. Die etwas abseits von den in der Forschung vielbeachteten Texten liegenden Darstellungen von Pearl Fichman, aber auch andere wie etwa jene von Moses Rosenkranz, heben gewichtige Aspekte und Detailbeobachtungen hervor, zum Beispiel, im Falle von Rosenkranz (2003), die Armut und die erdrückenden Verhältnisse, unter denen die Menschen leben mussten. Viele Beschreibungen der Bukowina und Czernowitz der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts heben das pluri- und interkulturelle Klima hervor, das einen wichtigen Teil des geistigen und intellektuellen Lebens darstellte.

Man wird sich hüten, diese intellektuellen und gesellschaftlichen Konstellationen generalisierend als ‚europäisch‘ zu bezeichnen, was auch immer dies vor dem jeweiligen zeitgeschichtlichen oder zeitgeisttypischen Kontext bedeuten mag. Allerdings wird man hier eine Affinität zum Europäischen vermuten können, die gerade auch die Einflüsse, Bearbeitungen und Impulse des östlichen Teils Europas reflektiert.<sup>11</sup> Auch in dieser Perspektive lassen sich die nachträglichen Beschreibungen und Rekonstruktionsversuche durch

<sup>10</sup> So etwa von Peter Szondi (1978). Siehe zu biographischen Annäherungen an Celan: Rychlo 2020.

<sup>11</sup> Vgl. dazu die Beschreibungen von Joseph Roth (1990), der bereits, bezogen auf den ost-europäischen Kulturraum, auf die (deutsch-jüdischen) Kulturtransfers zwischen West und Ost hinwies; sowie in Hinblick auf die ‚untergegangene Welt‘ Bauer 2013. Siehe zum ‚binneneuropäischen Kolonialismus‘ Patrut 2014a; zu Czernowitz und der Bukowina außerdem Hainz 2016. Auf die ausgebliebene ‚Restitution der Sprache zwischen Deutschen und Juden‘ sowie auf die ‚Europäisierung der poetischen Reflexion‘ wies bereits Stephan Braese (2007) hin.

zeitgenössische Beispiele ergänzen. So findet sich etwa in Alfred Margul-Sperbers Aufsatz *Der unsichtbare Chor* aus dem Jahr 1928 ein „Entwurf eines Grundrisses des deutschen Schrifttums in der Bukowina“ (vgl. Margul-Sperber 2009); im Jahr 1962 brachte Hugo Gold einen dokumentarischen Band zur Geschichte der Jüdinnen und Juden in der Bukowina heraus, der sich zum Ziel nahm, so das Geleitwort, „der versunkenen jüdischen Welt im Erdenwinkel, der einmal Bukowina hiess, ein literarisches Monument von bleibendem Werte zu errichten.“ (Gold 1962) Somit verweist die geographische Standortbestimmung auf eine ‚europäische‘ Komponente, die sich in der oft beschriebenen Achsenstellung der Bukowina zu Beginn des 20. Jahrhunderts zwischen West- und Osteuropa wiederfindet, die einen peripheralisierten, und damit einen privilegierten, Blick auf ‚Europa‘ ermöglicht: Ein solcher Ausgangspunkt kann, sensibilisiert durch die eigene Marginalisierung, jene (historischen) Prozesse beobachtbar machen, welche für Exklusion und Ausgrenzung, Identitätszwang, Fremdheitszuschreibungen und Unrecht verantwortlich sind.

### **Paul Celans Subjekt und die europäischen ‚Dokumente der Barbarei‘**

Den mythischen Beginn des Kontinents Europa begründet eine Gewalttat: Zeus entführt die Tochter des phönizischen Königs Agenor und bringt sie auf den fremden Erdteil, der fortan ihren Namen trägt. Aus dieser, maßgeblich auf Ovid zurückgehenden, mythopoetischen Begründung Europas wird nicht nur der Name des Kontinents hergeleitet, sondern es treten Gewalt und Machtmissbrauch in der Grunddisposition, aber auch im selbstreferentiellen Selbstverständnis seines Heraustretens aus dem Mythos in die Geschichtlichkeit deutlich hervor.<sup>12</sup> Nicht zuletzt verweist diese Episode auf die Schwierigkeiten und vermutlich auch auf die Unmöglichkeit, in einem positivistisch-essentialistischen Zugriff zu bestimmen, was ‚Europa‘ oder ‚europäisch‘ sei; gelingen kann vielmehr eine Annäherung unter einem bestimmten Betrachtungswinkel, der sich aus der jeweiligen Fragestellung ergibt. Die Feststellung Aristoteles‘ scheint auch mit Blick auf ‚Europa‘ zutreffend zu sein, wonach sich eine mögliche Präzisierung direkt aus dem jeweiligen Gegenstand ableitet und sich, folglich, somit auch ‚Präzisionsunschärfen‘ ergeben, sodass es offenbar in Bezug auf ‚Europa‘ lediglich um Annäherungen an den Begriff gehen kann.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Von den kaum zu überblickenden Kommentaren und Einlassungen zu den Mythopoetiken Europas sei hier an den Ansatz von Klaus Heinrich erinnert, den Mythos im Sinne Thomas Manns kritisch zu retten: „Man muß dem intellektuellen Fascismus [sic] den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren.“ (Heinrich 2020: 216). Siehe auch Vietta 2006 und Bauer 2011.

<sup>13</sup> Vgl. Aristoteles *Nikomachische Ethik* 1094b (Aristoteles 2007:11). Siehe exemplarisch zu ‚Europa‘ in den unterschiedlichen und sich jeweils ergänzenden Perspektiven: Ivanović 2013, Brunkhorst 2014, Wetenamp 2017, Rössler 2019.

Daraus ergibt sich die hier vorgeschlagene Perspektive: Zum einen geht es um akkumuliertes Unrecht, also um die Konditionierung und Kontinuität von Exklusionssemantiken in einer Mehrheitsgesellschaft, etwa eklatante Machtasymmetrien in Form von Antijudaismus und Antisemitismus; aber zum anderen auch um deren latente Permanenz in den jeweils gegenwärtigen gesellschaftlichen Dynamiken, die auf diese Prozesse indirekt und unbewusst aufbauen, etwa in Form von struktureller Gewalt und systemischer Ausgrenzung. In diesem Sinne transportieren Celans Gedichte eine Historizität, denn sie sind „mit Welt befrachtet“ (Celan 2005: 139), welche durch sie beobachtbar wird – das bedeutet auch eine ‚historische Welt‘.<sup>14</sup> Historizität meint hierbei eine Fluchtrichtung, die sich im einzelnen Gedicht formieren kann, die aber auch eine grundlegende historisch-soziale Disposition darstellt, von der man bei vielen Gedichten Celans ausgehen muss – in der jeweilig auffindbaren Gedichtlogik. Diese historische Dimension wurde vielfach mit der Shoah in Verbindung gebracht, ist in ihrer Deutungsbreite damit aber selbstverständlich nicht ausgeschöpft. Denn viele Gedichte Celans eröffnen einen Horizont, der Exklusionssemantiken und Erfahrungen des Leids und des Unrechts multiperspektivisch sichtbar werden lässt. Diese Disposition ist vielen, wenn nicht gar den meisten Gedichten Celans direkt oder indirekt eingeschrieben. Sie tritt beispielsweise in der Apokope einzelner Wörter hervor, etwa „Aug“ im Gedicht *Weissgrau* (Celan 2018: 177), die in diesem Gedicht als eine Beeinträchtigung der (Welt-)Wahrnehmung gelesen werden kann, oder der „Erinnrung“ im Gedicht *Schibboleth* (Celan 2004: 59-60), die hier auf das Defizitäre des Gedächtnisses im Sinne des Gedenkens an die Erfahrungen von Leid und Unrecht verweist. Es bietet sich an, das ‚europäische Subjekt‘ bei Celan in diesem Kontext zu verorten. Diese komplexen Konstruktionen verschränken oftmals mehrere Ebenen, wie bereits die frühen Gedichte zeigen. Neben der *Todesfuge* ist dem Gedicht *Nähe der Gräber* zwar eine biographische Dimension eingeschrieben,<sup>15</sup> doch lassen sich die letzten Verse darüber hinaus auch in poetologisch-selbstreflexiver Weise lesen:

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,  
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?

(Celan 2018: 17)

Diese Verse zielen (auch) auf die Muttersprache und formulieren somit eine poetologische Kritik, die nicht nur eine Zerrissenheit in Bezug auf die deutsche

<sup>14</sup> Celan nennt im *Meridian* den „20. Jänner“, der dem Gedicht „eingeschrieben bleibt“ (Celan 2014a: 43). Nach dem Vorschlag von Marlies Janz wird damit häufig die Wannseekonferenz am 20. Januar 1942 in Verbindung gebracht. Siehe zu dieser These skeptisch Wiedemann 2022.

<sup>15</sup> Siehe zur *Todesfuge* den Brief von Paul Celan an Ingeborg Bachmann vom 12.11.1959; Celan 2008: 127.

Sprache zum Ausdruck bringt, sondern vielmehr die Enttäuschung und Verbitterung hinsichtlich der misslungenen Aufklärung und der ambivalenten Kultur, in der Leid und Unrecht sedimentiert und akkumuliert auffindbar und in der Sprache der Täter repräsentiert wird. Dies verweist auf das historische Subjekt in Celans Gedichten, das sich in der jeweiligen Gedichtlogik neu konstituiert, während sich die Gedichte selbst oftmals eine gemeinsame Ausgangsposition teilen: Das historische Subjekt bei Celan konstituiert sich entlang von Exklusionssemantiken und von Erfahrungen des Leids und der Gewalt; die Blickrichtung ist dabei die der direkten Betroffenheit des lyrischen Subjekts.

Dichtung kann in einem poetischen Aneignungsprozess und in der Durchdringung einer historischen Perspektive eine Selbstkonstitution darstellen, die erst in dieser ein historisches Subjekt konstituiert. Gleichzeitig besteht aber gerade darin eine Voraussetzung für diese Form der Subjektwerdung. Anders gesagt: Ein historisches Subjekt kann erst als ein solches beschrieben werden, wenn es das (vorläufige) Ergebnis eines Identifikationsprozesses darstellt oder von (subjektiven oder kollektiven) Identitätskonstruktionen abhängig ist, die man nur in wenigen Fällen als affirmative bezeichnen kann. Diese dialektischen Subjektivierungsprozesse, deren Ergebnisse auf die eigenen Voraussetzungen zurückfallen und umgekehrt, schließen bei Celan an vorangegangene (poetische) Konstruktionen an, mit ganz ähnlicher, aber doch letztlich unterschiedlicher Schwerpunktsetzung. Darauf deuten die vielfältigen und anspielungsreichen Kontexte seiner Gedichte, die eine europäische Implikation aufrufen und dabei Leid und Unrecht meist im Zusammenhang mit Exklusionssemantiken thematisieren. Dieser Aspekt ist alles andere als trivial, denn auffällig ist insbesondere, in wie vielen Gedichten interkulturelle oder inter-europäische Dimensionen aufgerufen werden, in denen sich jeweils ein ‚Ich‘ oder ‚Du‘ konstituiert. Dabei bleibt es einzelnen ‚Tiefenbohrungen‘ vorbehalten, die anspielungsreichen Kontexte jeweils nachzuverfolgen.<sup>16</sup> Nicht zuletzt werfen einige der bekanntesten Gedichte Celans in ihren jeweiligen Logiken Aspekte der Gewalt, Exklusion und des Leids auf, welche zugleich auch die (historische/philosophische) Breite des Bezugsrahmens verdeutlichen – zu denken ist etwa an *In Ägypten* (Celan 2018: 49), *Du darfst* (Celan 2018: 175) oder *Eine Gauner- und Ganovenweise* (Celan 2018: 135). Dazu gehört auch das Gedicht *Einem Bruder in Asien* (Celan 2018: 283), in dem, so lässt sich aus der Gedichtlogik schließen, ein europäisches Ich einen ‚Bruder in Asien‘ anspricht. In einem Akt der Solidarität in Form von Aufmerksamkeit und Anerkennung konstituiert sich in diesem Gedicht eine geographische, aber insbesondere

---

<sup>16</sup> Siehe dazu etwa den Beitrag von Lisa Dauth zu *Pau, später* in diesem Band.

auch eine historische Standortbestimmung eines europäischen Subjekts, welches den Eurozentrismus reflektiert und ‚von innen‘ beobachtbar macht, statt zu versuchen, diesem andere Macht- und Deutungsstrukturen gegenüberzustellen. Mit diesem Blickwinkel wird deutlich, dass sich in vielen Gedichten ein jeweils zu spezifizierendes historisches, europäisches Subjekt konstituiert. Dies ist nun eine Perspektive, die konstatiert, dass das Lyrische – und auch Literatur insgesamt, aber insbesondere die Lyrik – nicht ohne die jeweiligen gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen – in diesem Falle die historischen Konstitutionsbedingungen – gedacht werden kann. Das ‚Ich‘, das in den Gedichten ‚spricht‘, ist zugleich auch ein soziales Subjekt, sowohl in seiner Ansprache der Rezipientin, aber auch in seiner Genese. Historisch-Gesellschaftliches sedimentiert sich in der Konstitution des lyrischen Ichs auf mindestens zwei Ebenen: Einmal in den thematischen Überblendungen historischer Kontexte, die das Gedicht aufruft, aber auch die konkreten Zeitumstände der Entstehung des jeweiligen Gedichts selbst. Theodor W. Adorno wies darauf hin, dass Lyrik und Gesellschaft stets in einem dialektischen Verhältnis aufeinander bezogen bleiben, in welchem Gedichte eine „geschichtsphilosophische Sonnenuhr“ (Adorno 1996: 60) darstellen.<sup>17</sup> Das gilt insbesondere für das Leiden, das auf dem Subjekt lastet. Dieser Aspekt ist verbunden mit dem der individuellen Partikularität: Adorno betont, dass das „Allgemeine und Vernünftige“ im „isolierten Einzelnen besser überwintern“ könne als in „den stärkeren Bataillonen“, zum Beispiel den Institutionen.<sup>18</sup> Dieses ‚isoliert Einzelne‘ ist im lyrischen Subjekt Celans repräsentiert, in welchem sich – in der jeweiligen Gedichtlogik – die Erinnerung an Kollektiv-, aber auch Einzelerfahrungen historisch und gegenwärtig erlittenen Leids und Unrechts spiegeln. Somit lässt sich sagen, dass Gesellschaftliches und Historisches in den Gedichten Celans sedimentiert ist, was mit Blick auf das Ich, das in den Gedichten Celans vor dem Hintergrund von Gewalterfahrungen, Leid und Unrecht ‚spricht‘, als eine europäische Subjektkonstruktion bezeichnet werden kann.

<sup>17</sup> Siehe zum Verhältnis Adorno/Celan: Kleine 2021.

<sup>18</sup> Ausführlich heißt es: „Das individuelle Bewußtsein, welches das Ganze erkennt, worin die Individuen eingespannt sind, ist auch heute noch nicht bloß individuell, sondern hält in der Konsequenz des Gedankens das Allgemeine fest. Gegenüber den kollektiven Mächten, die in der gegenwärtigen Welt den Weltgeist usurpieren, kann das Allgemeine und Vernünftige beim isolierten Einzelnen besser überwintern, als bei den stärkeren Bataillonen, welche die Allgemeinheit der Vernunft gehorsam preisgegeben haben. Der Satz, daß tausend Augen mehr sehen als zwei, ist Lüge und der genaue Ausdruck jener Fetischisierung von Kollektivität und Organisation, die zu durchbrechen die oberste Verpflichtung von gesellschaftlicher Erkenntnis heute bildet.“ (Adorno 1971: 84-85)

Es geht dabei um poetische Beschreibungen von historisch-politischen Konstellationen, Ereignissen oder Prozessen, deren Bezugsrahmen häufig eine spezifisch europäische Tradition aufrufen, und dies sowohl hinsichtlich der einzelnen Themen als auch der jeweiligen Blickrichtungen, die die einzelnen Gedichte anbieten. Gemeint ist damit eine ‚dunkle‘ europäische Tradition. Mit Blick auf eine Dialektik der Aufklärung lässt sich der Beginn der europäischen, ‚westlichen‘ Moderne kritisch skizzieren: 1492 wurde kein neuer Kontinent ‚entdeckt‘, sondern eurozentrische Weltdeutungen und ihre Durchsetzung erfuhren eine neue Qualität,<sup>19</sup> welche im selben Jahr sekundiert wurden mit der Vertreibung der sephardischen Juden aus Spanien mit prorassistischen Argumenten, lange bevor diese pseudowissenschaftlich begründet wurden. Radikale Exklusionssemantiken wie der Rassismus, ohne den die historische Fluchtrichtung von Kolonialismus und Imperialismus nicht zu erklären ist, und deren historische und gegenwärtige manifeste und latente Begleiterscheinungen immer (subjektives) Leid und (objektives) Unrecht sind, stehen konzeptionell der Aufklärung nicht entgegen, sondern sind ihr immanent; die geschichtsphilosophische Konsequenz formulierte Walter Benjamin folgendermaßen: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.“ (Benjamin 1974: 696) Am Beispiel der *Zauberflöte* von Mozart/Schikaneder werden die Ambivalenzen der Aufklärung bereits seit längerem diskutiert.<sup>20</sup> Das Leiden eines Individuums, Exklusionssemantiken, krasse Machtasymmetrien und das damit einhergehende Unrecht sind ständige Begleitumstände europäischer Historizität, deren Manifestationen und (poetische) Darstellungen und Reflexionen über die europäische Neuzeit weit hinaus reichen.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Im Kapitel *Zivilisation und Barbarei* bemerkt Jan Philip Reemtsma über das Zusammentreffen der spanischen Invasoren mit der aztekischen Kultur: „Die Azteken führten [...] Krieg, um Gefangene zu machen. [...] Die Kriegführung der Spanier bestand darin, die Feinde zu töten. [...] Als die Azteken schließlich den Vernichtungskampf gelernt hatten, waren sie bereits besiegt.“ (Reemtsma 2008: 198-199)

<sup>20</sup> Mayer 1986: 227-230; Scheit 1995: 118-121; Bronfen 2008: 11-34.

<sup>21</sup> Etwas in Vergessenheit geraten scheint die geschichtsphilosophische Deutung Franz Borkenau, der die Genese eines ‚abendländischen Individuums‘ als europäische Subjektconstitution aus dem (blutigen) Zusammentreffen der germanischen ‚Barbaren‘ mit der römischen Zivilisation herleitet. Die Überlegungen von Borkenau (1984) spielen, soweit ich das sehe, in keiner der hier genannten Subjekttheorien eine Rolle. Er argumentiert, dass die Signifikanz des Individuums im europäischen Kulturraum auf das germanische Personalpronomen zurückzuführen sei, es also ein sprachlich realisiertes Bewusstsein eines ‚Ichs‘ benötigte, dessen Bedeutung daran abzulesen ist, dass die romanischen Sprachen, die sich aus dem (synthetisierenden) Latein ableiteten, ebenfalls Personalpronomina, und damit ein grammatisches Bewusstsein eines ‚Ichs‘, ausbildeten. Das antike römische Weltreich wiederum

Celans Gedichte nehmen hierbei die Perspektive eines Ichs ein, welches die in den jeweiligen Gedichtlogiken enthaltene ‚Wahrheit‘ vor dem Hintergrund dieser Erfahrungen reflektiert und artikuliert. Dies ist eine radikal partikulare Blickrichtung, welche die jeweiligen Determinationszusammenhänge ausgehend vom lyrischen Subjekt in den Mittelpunkt stellt. Es sind nicht die Weltzusammenhänge, die *auch* das Subjekt beschreiben, es ist das Subjekt *selbst*, von dem die Betrachtung ausgeht. Aus dieser Partikularität wird eine „moralische Wahrheit“ (Améry 2004: 130) als Weltsicht konstruiert, an der intersubjektive Reflexionsprozesse ansetzen können. Dies ist ein Blick ‚von unten‘, ausgehend von den Besiegten im Angesicht der Geschichte, es ist die Stimme jener, denen Unrecht und Leid widerfahren ist.<sup>22</sup> Diese Perspektive ist nicht festgelegt auf einen einzigen Fixpunkt in der Geschichte und auch nicht auf einen einzelnen geographischen Ort; sie verdichten sich vielmehr zu einer Globalperspektive, die im Kontext von Celan als eine europäische gedeutet werden kann.

Celans Gedichte sprechen die Rezipientin als Individuum an: Die poetische Ich-Konstruktion in der Ansprache eines Rezipienten als ein mündiges Individuum, auf den das Gedicht zielt – im *Meridian* findet sich die Formulierung, das „Gedicht ist einsam“, aber es sucht ein Gegenüber, es „spricht sich ihm zu“ (Celan 2014a: 45) –, stellt eine fundamentale Voraussetzung für demokratische Prozesse im europäischen, aufgeklärten Verständnis dar. An diese Ich-Konstitution des Rezipienten erinnert auch eine Notiz in den *Mikrolithen*, die in erster Linie im Bedeutungszusammenhang mit Emil Cioran und Jean Améry gelesen werden muss: „Gedichte ändern wohl nicht die Welt, aber sie ändern das In-der-Welt-sein.“ (Celan 2005: 126)<sup>23</sup> Somit können Celans Gedichte das Individuum an das Individuelle erinnern und dadurch eine Widerständigkeit in einer Zeit begünstigen, in der das ‚Verschwinden des Individuums‘ diskutiert wird. Damit schließen seine Gedichte an einen Subjekt- und Kulturbegriff an, der der kritischen Aufklärungstradition inhärent ist. Paul Celan ist ein Aufklärer nach Auschwitz, deren Ausgangspunkt notwendigerweise beim Individuum und der Individualität ansetzt, die mit der vorgefundenen Wirklichkeit reflexiv und differenziert interagieren. Seine

---

sei, so Borkenau, in seiner normativen Herrschaft über weite Teile Europas zur Durchsetzung des ‚Ichs‘ notwendig gewesen. Das christliche Mittelalter sorgte sich später um die Seele des Menschen und ihrem Verhältnis zur Unendlichkeit Gottes. Für Thomas von Aquin hängt diese Frage mit der Einzigartigkeit des menschlichen Körpers zusammen – „Die Seele in ihrer Vereinigung mit dem Körper“ heißt es in der *Summa Theologica* –, woraus sich die Individualität der Menschen ergibt; Aquin 1937: 33-85.

<sup>22</sup> Der Umstand, dass das lyrische Subjekt in den meisten Fällen namenlos bleibt, lässt an Jacques Rancières (2018) ‚Anteil der Anteilslosen‘ denken.

<sup>23</sup> Siehe zur Konstellation Celan/Heidegger: Born 2019.

Gedichte öffnen einen Möglichkeitsraum und eine Potenzialität, die Realität des Rezipienten im Eingedenken als eine veränderliche zu verstehen.<sup>24</sup> In diesem Sinne ist seine Dichtung politisch, denn, so Eribon: „Politisch sein bedeutet, bestimmte Dimensionen des gesellschaftlichen Lebens zugunsten anderer Möglichkeiten zu vergegenwärtigen.“ (Eribon 2018: 54)<sup>25</sup> Dabei geht es (auch) in einer Rezipientenansprache darum, diese vor dem Hintergrund eines Bewusstseins für historische Prozesse in die Lage zu versetzen, Leid und Elend nicht als eine nicht-veränderliche Gegebenheit anzunehmen, sondern die Gegenwart in einem aktiven Prozess als eine prinzipiell ins Menschliche transformierbare zu denken. Celans Dichtung stellt als Vermittlungsinstanz eine Klammer dar zwischen dem historisch erlittenen Unrecht und der aus der Handlungsohnmacht resultierenden Verzweiflung und der einzelnen Rezipientin.

In vielen Gedichten Celans findet sich in der Ich-Konstruktion nicht nur eine Konstitution eines Individuums, sondern auch eines sozialen Subjekts. Dabei ist davon auszugehen, dass dieses soziale Subjekt die eigene historische Perspektive reflektiert, die in den spezifischen sozialen Kontexten eingebettet ist, aus denen sich die jeweiligen Gedichtlogiken ergeben. Mit Jean Bollack und Eribon lässt sich nun sagen, dass wir hier ein Ich vorfinden, das sich oftmals bereits in der Selbstkonstitution von den jeweiligen Konstitutionsbedingungen distanziert. Es handelt sich dabei um eine Dichtung, die, so Bollack, „niemals auf Seiten der Unterdrückung stehen“ kann, sie ist „ihrer Natur nach freiheitlich und in ihrem Streben anarchisch.“ (Bollack 2006: 11) Damit ergibt sich die Frage nach ‚Wahrheit‘ und ‚Freiheit‘, welche zwangsläufig aufkommt, wenn Leid, Not, Unterdrückung, Machtasymmetrien und Unrecht in den Blick genommen werden. Freiheit tritt in ihrer teils absoluten und teils gewaltsamen, teils subtilen und teils verschleierte Abwesenheit ins Bewusstsein. Diese Fragen nach ‚Wahrheit‘ und ‚Freiheit‘ aufzugeben würde daher bedeuten, das Leiden des Individuums, das historische wie gegenwärtige Unrecht, dem das Subjekt ausgesetzt ist, zu ignorieren, wohingegen dies gerade ein zentraler Aspekt ist, mit dem die Celan’sche Dichtung immer wieder anhebt. Den Ausgangspunkt jedenfalls, ob man Zimas These folgen möchte oder nicht, demzufolge sich im Zuge der europäischen Integration im Wechselspiel zwischen individuellen und kollektiven Identitätsprozessen eine „europäische Subjektivität“ (Zima 2017: 90) herausgebildet habe, wird man letztlich an den hier skizzierten Subjektkonstitutionen und -konstruktionen nehmen

---

<sup>24</sup> Siehe zum ‚Eingedenken‘: Moses 1993; sowie zum „Eingedenken des Vergangenen“ Scholem 2003.

<sup>25</sup> Siehe zum politischen Gehalt Celan’scher Dichtung auch Patrut 2014b.

müssen. Die Genealogie des europäischen Subjekts ist eine Genealogie des Leids und der Unrechtserfahrungen des Individuums; die poetischen Aushandlungsprozesse nehmen dabei die Blickrichtung eines lyrischen Subjekts in einer historischen Gegenwart des Leidens ein. Davon abzusehen würde bedeuten, gerade jene Aspekte europäischer Historizität zu ignorieren oder gar zu verkennen, welche durch ihre bewusste oder unbewusste Verdrängung als blinder Fleck positivistisch-normativer Deutungsprozesse maßgeblich für ihre Konstitution und Permanenz wurden.

### **Die Freiheit im Bewusstsein ihrer Abwesenheit: Das Gedicht *Schibboleth***

Die Untersuchungen sind mannigfaltig, die versuchen, zentrale Aspekte der Konstellationen des lyrischen Subjekts, sei es das lyrische Ich oder das lyrische Du, welche sich in vielen Gedichten Celans finden – und meist eine reziproke, machtasymmetrische Konstellation konstruieren, also sich kaum ‚auf Augenhöhe‘ wiederfinden –, mit einer psychoanalytischen Perspektive als ein Ergebnis einer Individuationsleistung einzufangen. Dabei geht es in der einen oder anderen Weise um eine (Selbst-)Konstitution eines Individuums, welches sich in der jeweiligen Gedichtlogik als ein solches (psychoanalytisch) interpretieren lässt und aus der sich Affekte, Emotionalität und Einstellungsmuster ableiten lassen. Am Beispiel des Gedichts *Schibboleth* lässt sich die Erweiterung dieser Blickachsen um die des lyrischen Ichs als einem sozialen Subjekt veranschaulichen.<sup>26</sup> Diese Differenzierung ermöglicht es, die unterschiedlichen Aspekte des Spannungsverhältnisses von ‚Gesellschaft‘/ ‚Öffentlichkeit‘ und ‚Individuum‘, sowie von ‚Identität‘ und ‚Alterität‘ näher zu beleuchten, die in dem Gedicht von zentraler Rolle sind.

Celan hat sich in seiner Korrespondenz immer wieder auf *Schibboleth* bezogen, etwa in einem Brief an Hans Mayer im Februar 1962 (Celan 2019: 567) und auch an Alfred Margul-Sperber im März desselben Jahres (Solomon 1987: 266), in dem er explizit die politische, engagierte Komponente dieses Gedichts hervorgehoben hat. Auch in der späten Korrespondenz kommt Celan wieder auf das Gedicht zu sprechen, wie ein Brief an Robert Stern im Januar 1967 zeigt (Celan 2019: 761). In dem Gedicht findet sich eine Zuspitzung hinsichtlich der Freiheit im Bewusstsein ihrer Abwesenheit.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Siehe allgemein zu einer ‚Widerständigkeit‘ des Subjekts Winter 2019; außerdem Žižek 2017: 231-333. Siehe zum ‚Blick‘ auf das Leiden des Individuums Koch 1992: 123-184, sowie Sontag 2003.

<sup>27</sup> Die hier vorgestellten Überlegungen verstehen sich im Anschluss an bereits vorgenommene Interpretationen des Gedichts; vgl. Johann 2019.

Schibboleth

Mitsamt meinen Steinen,  
den großgeweinten  
hinter den Gittern,

schleiften sie mich  
in die Mitte des Marktes,  
dorthin,  
wo die Fahne sich aufrollt, der ich  
keinerlei Eid schwor.

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

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

Herz:  
gib dich auch hier zu erkennen,  
hier, in der Mitte des Marktes.  
Ruf's, das Schibboleth, hinaus  
In die Fremde der Heimat:  
Februar: No pasaran.

Einhorn:  
Du weißt um die Steine,  
du weißt um das Wasser,  
komm,  
ich führ dich hinweg  
zu den Stimmen  
von Estremadura. (Celan 2004: 59-60)

Auf den anspielungsreichen Kontext entlang einiger der europäischen Zentralereignisse im Kampf gegen Unrecht, Unterdrückung und Leid hat die Forschung bereits hingewiesen (Buck 1995). Die Bezüge reichen von

der Französischen Revolution und der Oktoberrevolution, dem Wiener Arbeiteraufstand 1934 und dem Spanischen Bürgerkrieg bis zu den zeitgenössischen Protesten gegen den Algerienkrieg in den 1950er und 1960er Jahren. Das Bedrohungsszenario, dem das diskursive Kollektiv und das lyrische Ich ausgesetzt sind, wird nicht weiter konkretisiert, allerdings wird das lyrische Ich in der Gedichtlogik dabei exkludiert, es befindet sich in einer ‚doppelten Außenseiterrolle‘, da es das Bekenntnis, welches von ihm verlangt oder erwartet wird, nicht leisten kann oder will. Darauf verweist die ‚Fremde der Heimat‘, welche im Kontext des Gedichts als eine ‚politische Heimat‘ verstanden werden muss. In einer prinzipiell vertrauten Situation wird vom lyrischen Ich eine Solidarität eingefordert, die es verweigert. Eine ‚politische Heimat‘ findet sich ebenfalls im Gedicht *Denk Dir* (Celan 2018: 262): Hier ist es der die (konstitutive) Erinnerung an die Konzentrationslager Europas in sich aufgenommene ‚Moorsoldat‘, der sich ‚Heimat beibringt‘. Diese Formulierung hat eine Doppelbedeutung, die – im zeitlichen Entstehungstext des Gedichts mit dem Sechstagekrieg in Verbindung gebracht werden kann (Celan 2018: 790) – auch einen Prozess der Selbstkonstitution und des Bewusstwerdens einer eigenen historischen Standortbestimmung meint – nicht zuletzt auch vor dem enormen zeitlichen Horizont, den das Gedicht mit dem Hinweis auf den Bar-Kochba-Aufstand evoziert. Auch ist der Kern des ‚Moorsoldatenlieds‘ ein positiver Bezugspunkt: Es ist ein Text der Selbstbehauptung im Angesicht eines übermächtigen, amoralischen Feindes und Zeugnis eines trotzigen Selbstbewusstseins in der Aneignung und Selbstermächtigung der eigenen Geschichtlichkeit als soziales Subjekt; das Lied gehörte in der Interpretation von Hanns Eisler zum Repertoire der Internationalen Brigaden im Spanischen Bürgerkrieg und wurde danach international bekannt und in viele Sprachen übersetzt (Probst-Effah 1995: 78). Die komplexen Bezüge einer ‚politischen Heimat‘, welche sich das lyrische Ich im Gedicht *Schibboleth* ‚beibringt‘, sind analog konstruiert.

Mit der Differenzierung des lyrischen Ichs einerseits als ein Individuum und andererseits als ein soziales Subjekt lassen sich weitere Aspekte im Gedicht *Schibboleth* beobachten. In dieser Doppelfunktion sowohl als ‚verwundetes Subjekt‘, das den jeweiligen Exklusionssemantiken ausgesetzt ist und diese in dieser subjektiven Position als eine in der Gedichtlogik erscheinende Wahrheit artikulieren kann, als auch als soziales Subjekt, welches Träger des Debattengedächtnisses, also eines kollektiven Gedächtnisses ist, konstituiert sich Freiheit im Bewusstsein ihrer Abwesenheit. Das lyrische Ich, welches die Losung ‚No pasaran‘ nicht richtig aussprechen kann – der Akzent fehlt,

welcher das Zukünftige markiert –, konstituiert im Widerspruch mit den herrschenden Verhältnissen, denen es ausgesetzt ist, eine renitente Devianz. Das falsch ausgesprochene Schibboleth wird zum Lucile'schen ‚Gegenwort‘; das lyrische Ich behauptet seine prekäre Autonomie in Differenz zu der eingeforderten Solidarität und dreht gleichfalls die Blickrichtung um: Es ist weder die Devianz noch die prekäre Autonomie, die als defizitär beschrieben werden, welche man dem lyrischen Ich zum Vorwurf machen könnte; diese sind vielmehr Ausgangspunkt einer ‚Wahrheit‘, von der ausgehend der Weltzustand, dem das lyrische Ich ausgesetzt ist, als desaströs, defizitär und ungerecht erscheint.

Der öffentliche Raum ist, in der Tradition der antiken Agora, repräsentiert im Marktplatz. Er ist ein politischer Raum, hier werden Interessen öffentlich beobachtbar und sind Gegenstand der Auseinandersetzung und Debatte, etwa in der Rede, im Eidschwur oder einer anderen performativen Handlung, welche im Spannungsverhältnis von Individuum und Gesellschaft volitional Konstitution, Transformation oder Transition markieren können. Die ‚großgeweinten Steine‘ als Symbol der Trauer – Steine werden auf die jüdischen Gräber gelegt – sind in *Schibboleth* die einzigen konstitutionsgebenden Determinanten des lyrischen Ichs. Diese sind sowohl für das lyrische Ich als Individuum relevant, darauf verweist die Prädikation „meinen Steinen“, als auch in der Wahrnehmung des diskursiven Kollektivs, welches das lyrische Ich aufgrund dieser in Form des Identitätszwangs unter Rechtfertigungsdruck setzt. Daraus ergibt sich eine Aporie, die dem lyrischen Ich aufgezwungen wird: Die Ich-Konstitution aufgrund der Trauer stellt eine selbst-bewusste Selbstermächtigung dar, wird jedoch in der determinierenden Fremdzuschreibung exkludierend, da sich hieraus Erwartungen oder Forderungen ableiten, die das lyrische Ich nicht erfüllen kann oder will, letztlich aber doch an sie gebunden bleibt. Aus den ‚großgeweinten Steinen‘ leitet sich, als signifikanter Bestandteil einer Selbstermächtigung, für das Individuum eine prekäre Autonomie ab, diese verwandelt sich in der Zuschreibung als konstitutionsgebende Eigenschaft an das soziale Subjekt in Heteronomie. Das ‚Gegenwort‘ in diesem Gedicht markiert den Protest gegen eine Vereinnahmung in guter Absicht: Die Trauer gehört als Selbstbewusstsein und in Form einer Selbstermächtigung dem lyrischen Ich als Individuum; im Identitätszwang gegen das soziale Subjekt gewendet wird sie zum Instrument einer repressiven Anerkennung.

Die Makroperspektive der Geschichtsschreibungen in der Tradition des Historismus, der weit in das 20. Jahrhundert wirkmächtig geblieben ist, abstrahiert weitgehend und zwangsläufig von den Einzelschicksalen der Menschen. Die Dichtung Celans geht dahingegen vom Leiden des Individuums aus und nimmt

diese zum Ausgangspunkt der Weltbetrachtung. Celans Meridian – verstanden als Verbindungslinie jener Punkte, an denen die Sonne jeweils am höchsten steht – verbindet mit Blick auf Zeit und Raum historische Auseinandersetzungen um ‚Wahrheit‘ und ‚Freiheit‘ eines kollektiven Subjekts; diese werden in einem ‚historischen Meridian‘ und in einer europäischen Perspektive enggeführt. Es konstituiert sich ein europäisches Ich, das sich sowohl als ein ‚historisches Ich‘ versteht, dem eine europäische Geschichte eingeschrieben ist, wie auch als ein lyrisches Ich, welches mit dem „Akut des Heutigen“ (Celan 2014a: 36) Einspruch erhebt gegen Verfolgung, Leid und Unrecht.

### Literatur:

- ADORNO, Theodor W., 1971: *Individuum und Organisation* [1953], in ders., *Kritik: Kleine Schriften zur Gesellschaft*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 67-86.
- ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, 1984: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente (Gesammelte Schriften, Bd. 3)*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M., Fischer.
- ADORNO, Theodor W., 1996: *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, in ders., *Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften, Bd. 11)*, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 48-68.
- AISCHYLOS, 2016: *Der gefesselte Prometheus*, in ders., *Die Tragödien*, übertragen von Johann Gustav Droysen, durchgesehen von Walter Nestle, neu hg. u. eingeleitet v. Bernhard Zimmermann, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, S. 297-341.
- AMÉRY, Jean, 2004: *Jenseits von Schuld und Sühne*, in Irene Heidelberger-Leonard und Gerhard Scheit (Hg.), *Jenseits von Schuld und Sühne: Unmeisterliche Wanderjahre. Örtlichkeiten* (Werke, Bd. 2), Stuttgart, Klett-Cotta, S. 7-177.
- ARISTOTELES, 2007: *Die Nikomachische Ethik: Griechisch-deutsch*, übersetzt von Olof Gigon, neu hg. v. Rainer Nickel, Düsseldorf, Artemis & Winkler.
- AQUIN, Thomas, 1937: Vollständige, ungekürzte deutsch-lateinische Ausgabe der *Summa Theologica* (Band 6: *Wesen und Ausstattung des Menschen*), hg. v. Katholischen Akademieverband, Salzburg/Leipzig, Pustet.
- BACHMANN, Ingeborg, 2010: *Essays, Reden, Vermischte Schriften (Werke, Bd. 4)*, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München/Zürich, Piper.
- BAUER, Matthias, JÄGER, Maren (Hg.), 2011: *Mythopoetik in Film und Literatur*, München, edition text + kritik.
- BAUER, Yehuda, 2013: *Der Tod des Schtetls*, Berlin, Suhrkamp.

- BENJAMIN, Walter, 1974: Über den Begriff der Geschichte, in ders., *Gesammelte Schriften I/1*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 691-704.
- BEVILACQUA, Giuseppe, 2004: *Auf der Suche nach dem Atemkristall: Celan-Studien*, München/Wien, Hanser.
- BEZZEL-DISCHNER, Gisela, 1970: *Poetik des modernen Gedichts: Zur Lyrik von Nelly Sachs*, Berlin/Zürich, Gehlen.
- BOLLACK, Jean, 2006: *Dichtung wider Dichtung: Paul Celan und die Literatur*, hg. v. Werner Wögenbauer, Göttingen, Wallstein-Verlag.
- BORKENAU, Franz, 1984: *Ende und Anfang: Von den Generationen der Hochkulturen und von der Entstehung des Abendlandes*, hg. u. eingeführt v. Richard Löwenthal, Stuttgart, Klett-Cotta.
- BORN, Stephanie, 2019: „Die Weltgeschichte aus den Fugen?“ *Paul Celans kritische Poetik und Martin Heideggers Seins-Philosophie nach den Schwarzen Heften*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- BRAESE, Stephan, 2007: *Deutschsprachige Literatur und der Holocaust*, in „APuZ“, L, S. 33-38.
- BRONFEN, Elisabeth, 2008: *Tiefer als der Tag gedacht: Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München, Hanser.
- BRUNKHORST, Hauke, 2014: *Das doppelte Gesicht Europas: Zwischen Kapitalismus und Demokratie*, Berlin, Suhrkamp.
- BUCK, Theo, 1995: *Schibboleth: Konstellationen um Celan, Celan-Studien III*, Aachen, Rimbaud.
- CANETTI, Elias, 1972: *Gespräch mit Theodor W. Adorno [1962]*, in ders., *Die gespaltene Zukunft: Aufsätze und Gespräche*, München, Hanser, S. 66-92.
- CELAN, Paul, 2004: *Schibboleth*, in ders., *Von Schwelle zu Schwelle*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd. 4.1), hg. v. Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 59-60.
- CELAN, Paul, 2005: „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: *Die Prosa aus dem Nachlaß*, Kritische Ausgabe, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2014a: *Der Meridian*, in ders., *Prosa I: Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd.15.1), hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schmuil in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 33-51.
- CELAN, Paul, 2014b: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in ders., *Prosa I: Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd.15.1), hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schmuil in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 23-25.
- 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*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp.

- CELAN, Paul, BACHMANN, Ingeborg, 2009: *Herzzeit: Der Briefwechsel*, hg. u. komm. v. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- EAGLETON, Terry, 2004: *After Theory*, London, Penguin Books.
- ENCARNAÇÃO, Gilda, 2007: „Fremde Nähe“: *Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- ERIBON, Didier, 2017: *Gesellschaft als Urteil: Klassen, Identitäten, Wege*, Berlin, Suhrkamp.
- ERIBON, Didier, 2018: *Grundlagen des kritischen Denkens*, Wien/Berlin, Turia + Kant.
- FEIGE, Daniel Martin, 2022: *Die Natur des Menschen: Eine dialektische Anthropologie*, Berlin, Suhrkamp.
- FETZ, Reto Luzius, HAGENBÜCHLE, Roland Hagenbüchle, SCHULZ, Peter Schulz (Hg.), 2010: *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin, Walter de Gruyter.
- FICHMAN, Pearl, 2005: *Before Memories Fade*, North Charleston.
- FOUCAULT, Michel, 2005: *Subjekt und Macht* [1982], in ders., *Schriften in vier Bänden: Dits et Ecrits*, Band IV (1980-1988), hg. v. Daniel Defert und Francois Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 269-294.
- FOUREST, Caroline, 2020: *Generation Beleidigt*, Berlin, Edition Tiamat.
- FRANK, Manfred, HAVERKAMP, Anselm (Hg.), 1988: *Individualität*, München, Fink.
- GADAMER, Hans-Georg, 1986: *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- GNÜG, Hiltrud, 1983: *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität: Vom klassischen lyrischen Ich zur modernen Erfahrungswirklichkeit*, Stuttgart, Metzler.
- GOLD, Hugo (Hg.), 1962: *Geschichte der Juden in der Bukowina*, Tel Aviv, Olamenu.
- HAMBURGER, Michael, 1995: *Wahrheit und Poesie: Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Wien, Folio.
- HAINZ, Martin A., 2016: *Czernowitz und die Bukowina*, in Hans Otto Horch (Hg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin/Boston, de Gruyter Oldenbourg, S. 362-374.
- HEINRICH, Klaus, 2020: *Parmenides und Jona: Vier Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythologie*, Freiburg/Wien, ça-ira-Verlag.
- HILLEBRAND, Bruno, 2010: *Gesang und Abgesang deutscher Lyrik von Goethe bis Celan*, Göttingen, V&R unipress.
- IVANOVIĆ, Christine, 2013: *Europa als literaturwissenschaftliche Kategorie*, in Peter Hanenberg und Isabel Capeloa Gil (Hg.), *Der literarische Europa-Diskurs: Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 70. Geburtstag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 22-49.
- JAEGGI, Rahel, 2019: *Entfremdung: Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*, Berlin, Suhrkamp.
- JANZ, Marlies, 1976: *Vom Engagement absoluter Poesie: Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a.M., Syndikat.

- JOHANN, Wolfgang, 2019: „Das Recht auf Fremdheit.“ *Invertierte Mythopoetik und mikrophilologische Deutungsspielräume in Paul Celans „Schibboleth“*, in Reto Rössler, Iulia-Karin Patrut und ders. (Hg.), *Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert: Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne*, Bielefeld, transcript, S. 225-238.
- JOHANN, Wolfgang, 2020: *Ästhetische Transformationen der Gesellschaft: Von Hiob zu Patti Smith*, Berlin, Neofelis.
- KRAMER, Sven, 1999: *Auschwitz im Widerstreit: Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur*, Wiesbaden, DUV.
- KOCH, Gertrud, 1992: *Die Einstellung ist die Einstellung: Visuelle Konstruktionen des Judentums*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- KOSELLECK, Reinhart, 2003: *Erfahrungswandel und Methodenwechsel: Eine historisch-anthropologische Skizze*, in ders. (Hg.), *Zeitgeschichten: Studien zur Historik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 27-77.
- KLÄVERS, Steffen, 2018: *Decolonizing Auschwitz? Komparativ-postkoloniale Ansätze in der Holocaustforschung*, Berlin, de Gruyter Oldenbourg.
- KLEINE, Marc, 2021: *Korrespondenz und Widerspruch: Adorno und Celan (1959-1969)*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- LUHMANN, Niklas, 2001: *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- MARGUL-SPERBER, Alfred, 2009: *Die Buche: Eine Anthologie deutschsprachiger Judentexte aus der Bukowina*, aus dem Nachlass, hg. v. George Guțu, Peter Motzan und Stefan Sienerth, München, IKGS-Verlag.
- MAY, Markus, 2001: *Schibboleth und dialogisches Prinzip: Anmerkungen zu Martin Buber und Paul Celan*, in „Südostdeutsche Jahresblätter“, L, S. 269-275.
- MAYER, Hans, 1986: *Das unglückliche Bewußtsein: Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- MAYER, Hans, 1987: *Augenblicke: Ein Lesebuch*, hg. v. Wolfgang Hofer und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- MEYER-DRAWE, Käte, 2011: *Subjektivität – Individuelle und kollektive Formen kultureller Selbstverhältnisse und Selbstdeutungen*, in: Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Band 3, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, S. 304-315.
- MOSES, Stéphane, 1993: *Eingedenken und Jetztzeit – Geschichtliches Bewußtsein im Spätwerk Walter Benjamins*, in Anselm Haverkamp und Renate Lachmann (Hg.), *Memoria: Vergessen und Erinnern*, München, Fink, S. 385-405.
- PATRUT, Iulia-Karin, 2014a: *Binneneuropäischer Kolonialismus als deutscher Selbstentwurf im 18. und 19. Jahrhundert*, in Gabriele Dürbeck und Axel Dunker (Hg.), *Postkoloniale Germanistik: Bestandsaufnahme, theoretische Perspektiven, Lektüren*, Bielefeld, Aisthesis, S. 223-270.
- PATRUT, Iulia-Karin, 2014b: „Dafür gibt es zu viel Strontium 90 in der Welt?“ *Politische Poetologie Paul Celans*, in „Peter-Weiss-Jahrbuch“, XXIII, S. 107-121.

- PROBST-EFFAH, Gisela, 1995: *Das Moorsoldatenlied*, in „Jahrbuch für Volksliedforschung“, XL, S. 75-83.
- RANCIÈRE, Jacques, 2018: *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie*, aus d. Franz. v. Richard Steurer, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- RECKWITZ, Andreas, MOEBIUS, Stephan (Hg.), 2013: *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- REEMTSMA, Jan Philip, 2008: *Vertrauen und Gewalt: Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg, Hamburger Edition.
- ROEBLING-GRAU, Iris, RUPNOW, Dirk (Hg.), 2015: *„Holocaust“-Fiktion: Kunst jenseits der Authentizität*, Paderborn, Fink.
- ROSENKRANZ, Moses, 2003: *Kindheit: Fragment einer Autobiographie*, Aachen, Rimbaud.
- RÖSSLER, Reto, PATRUT, Iulia-Karin, JOHANN, Wolfgang (Hg.), 2019: *Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert: Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne*, Bielefeld, transcript.
- ROTH, Joseph, 1990: *Juden auf Wanderschaft*, in ders., *Werke 2 (Das journalistische Werk 1924-1928)*, hg.v. Klaus Westermann, Köln, Kiepenheuer & Witsch, S. 827-902.
- RYCHLO, Petro (Hg.), 2020: *Mit den Augen von Zeitgenossen: Erinnerungen an Paul Celan*, Berlin, Suhrkamp.
- SAAR, Martin, 2007: *Genealogie als Kritik: Geschichte und Theorie des Subjekts nach Nietzsche und Foucault*, Frankfurt a.M./New York, Campus Verlag.
- SCHEIT, Gerhard, 1995: *Dramaturgie der Geschlechter: Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*, Frankfurt a.M., Fischer.
- SCHOLEM, Gershom, 2003: *Juden und Deutsche*, in ders., „Judaica“, II, S. 20-46.
- SONTAG, Susan, 2003: *Das Leiden anderer betrachten*, München/Wien, Hanser.
- SOLOMON, Petre, 1987: *Paul Celan: Dimensiunea românească*, Bukarest, Edition Kriterion.
- STRAUB, Jürgen, 2011: *Identität*, in Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Band 3, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, S. 277-303.
- SZONDI, Peter, 1978: *Eden*, in ders., *Schriften II*, hg. v. Jean Bollack und Henriette Beese, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 390-398.
- TAYLOR, Charles, 1994: *Quellen des Selbst: Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- TÜRCKE, Christoph, 2021: *Quote, Rasse, Gender(n): Demokratisierung auf Abwegen*, Springe, zu Klampen.
- VIETTA, Silvio, 2006: *Mythos in der Moderne – Möglichkeiten und Grenzen*, in ders. und Herbert Uerlings (Hg.), *Moderne und Mythos*, München, Fink, S. 11-23.
- WEIL, Simone, 2017: *Cahiers: Aufzeichnungen*, Dritter Band, hg. u. übersetzt von Elisabeth Edl und Wolfgang Metz, München, Carl Hanser Verlag.
- WETENKAMP, Lena, 2017: *Europa erzählt, verortet, erinnert: Europa-Diskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

- WIEDEMANN, Barbara, 2022: „Das – damals und dort – Gesagte“: *Paul Celans Briefe und die Entwicklung seiner Poetik*, in Evelyn Dueck und Sandro Zanetti (Hg.), *Mitdenken: Paul Celans Theorie der Dichtung heute*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 19-35.
- WINTER, Rainer, 2019: *Eigensinn, Widerstand und das Politische: Zum Verhältnis von Subjektivierung und demokratischer Politik*, in Jürgen Straub, Pradeep Chakkarath und Gala Rebane (Hg.), *Kulturpsychologie in interdisziplinärer Perspektive*, Gießen, Psychosozial-Verlag.
- ZIMA, Peter V., 2017: *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen, A. Francke Verlag.
- ŽIŽEK, Slavoj, 2017: *Die Tücke des Subjekts*, aus d. Eng. v. Eva Gilmer, Andreas Hofbauer, Hans Hildebrandt und Anne von der Heiden, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

# GRENZEN, BRÜCHE, ÜBERGÄNGE EUROPÄISCHE IDENTITÄTSAUSHANDLUNGEN IN PAUL CELANS GEDICHT *PAU, SPÄTER*

**Lisa Dauth**

Europa-Universität Flensburg

---

[lisa.dauth@uni-flensburg.de](mailto:lisa.dauth@uni-flensburg.de)

**DOI:** 10.35923/AUTFil.61-1.04

**Borders, Fractions, Bridges. European negotiations of identity in Paul Celans poem *Pau, später***

Paul Celans poem *Pau, später* (1965) deals with negotiations of identity and plays – textual and formal – with connections and separations. In this way the text thematises the coherence between different eras, locations, and people. The context of different religious persecutions demonstrates the cruelty of European history and connects those with each other who have been excluded because of their divergence from dominant denominations. The poem criticises rigid defining of identity and offers a diasporan view which includes tolerance for cultural hybridity. *Pau, später* reflects on the heterogeneity and the similarities in Europe, which is why the text can be classified as transcultural European poem.

**Keywords:** *Paul Celan; European identity; heterogeneity; cultural transfer; shared history; violence.*

In keinem seiner Gedichte erwähnt Paul Celan ‚Europa‘ wörtlich. Auch in seinen Briefen, Preisreden und Notizen finden sich keine ausführlichen Überlegungen<sup>1</sup> zu dem facettenreichen Begriff, der Konzepte des Raums, der

<sup>1</sup> Celan erwähnt Europa explizit in einem Brief (2.8.1948) an seine Verwandten in Palästina: „Vielleicht bin ich einer der Letzten, die das Schicksal jüdischer Geistigkeit in Europa zu erleben müssen“ (unveröffentlichter Brief, zitiert nach Rosenthal 1983: 403). Darüber hinaus

Erinnerungen, Fragen nach Identität, Gemeinsamkeiten und Unterschieden umfasst und auf politischer Ebene sowohl hinsichtlich der Idee eines gemeinschaftsstiftenden ‚europäischen Traums‘ (vgl. Assmann 2019: 77-78) als auch des institutionalisierten Staatenverbunds betrachtet werden kann. Alleine diese Schlagworte bieten einige Anschlusspunkte für die Celan-Forschung – beinhalten doch viele seiner Gedichte Ortsnamen und historische Ereignisse, handeln Geschichts- und Selbstbilder aus, sie spielen mit Mehrsprachigkeit und verweben Literaturen aus ganz Europa miteinander. Zudem spricht Celans persönliche Vernetzung für einen bewussten Umgang mit ‚Europa‘: Seine biografischen Entscheidungen führten ihn aus der mitteleuropäischen Bukowina über Wien nach Frankreich. Außerdem pflegte er quer über den Kontinent postalisch Kontakte und sorgte mit seinen Übersetzungsarbeiten dafür, dass Texte aus anderen Sprachen – nicht nur die der angrenzenden Nachbarländer – verständlich lesbar wurden und baute so Brücken zwischen Nationen, Sprachen und ihren literarischen Texten.<sup>2</sup> Diese Aspekte betreffen wichtige Pfeiler von Celans Leben und Werk, weshalb sie als Indizien für eine Auseinandersetzung mit Europa einzuordnen sind.

Um das Potenzial von Celans europäischer Dimension für die Celan-Forschung zu erörtern, soll im Folgenden eine exemplarische Gedichtanalyse zeigen, inwiefern sich Europäisches finden und verstehen lässt. Mit *Pau, später* (1965) wurde ein Gedicht ausgewählt, das bereits auf den ersten Blick seine Bezüge auf europäische Orte (Pau, Waterloo-Plein) und Personen (Albigenser, Baruch) offenbart. Zunächst werden die gedichtinhärenten Zusammenhänge betrachtet und die behandelten Themen herausgearbeitet. Diese Basis wird anschließend um die kontextuellen Hintergründe erweitert. Schließlich werden die herausgearbeiteten Themen, Gestaltungselemente und die Stoßrichtung des Gedichts im Hinblick auf Europa diskutiert.<sup>3</sup>

---

lassen sich seine Zuschreibungen zum ‚Westen‘ und ‚Osten‘ in den Briefen an Petre Solomon und Alfred Margul-Sperber auf ‚Westeuropa‘ und ‚Osteuropa‘ beziehen. Iulia Patrut (2008) erkennt in diesen Aussagen Celans Enttäuschung gegenüber ‚Westeuropa‘, weil seine an die Emigration geknüpften Hoffnungen zerschlagen worden waren.

<sup>2</sup> Celan übertrug Texte verschiedener Genres aus dem Russischen, Französischen, Italienischen, Englischen und Hebräischen hauptsächlich ins Deutsche, aber auch ins Rumänische und Französische (vgl. Lehmann 2008: 180). Er beherrschte somit viele europäische Sprachen und damit zusammenhängend auch kulturelle Spezifikationen, erinnerungskulturelle Prägungen und literarische Texte der Sprachräume.

<sup>3</sup> Zur Aussagekraft von *Pau, später* im Zusammenhang mit den beiden voranstehenden Gedichten *Hendaye* und *Pau, nachts* hinsichtlich Europas siehe Dauth 2023.

### Handlungsebene von *Pau, später*

Im Oktober 1965 brach Celan kurzentschlossen zu einer Reise durch Südfrankreich auf, um mit seiner durch psychische Probleme bedingten Unruhe umzugehen. Während der Zeit fühlte sich Celan verfolgt, was sich auf die Goll-Affäre und das Wiedererstarken des Antisemitismus zurückführen lässt (vgl. Naaijken 2009: 191). Die häufigen Ortswechsel der Reise durch das französisch-spanische Grenzgebiet lassen darauf schließen, dass sich keine Entspannung einstellte. *Pau, später* ist nach *Hendaye* und *Pau, nachts* das dritte von sieben Gedichten, die Celan auf seiner Reise verfasste und teilweise nach seinen Reisetationen benannte.<sup>4</sup> Sie wurden 1968 im ersten Zyklus des Gedichtbands *Fadensonnen* veröffentlicht. Das Gedicht lässt sich wie eine zusammenhängende Handlung lesen:

Pau, später

In deinen Augen-  
winkeln, Fremde,  
der Albigenserschatten –

nach  
dem Waterloo-Plein,  
zum verwaisten  
Bastschuh, zum  
mitverhökerten Amen,  
in die ewige  
Hauslücke sing ich  
dich hin:

daß Baruch, der niemals  
Weinende  
rund um dich die  
kantige,  
unverstandene, sehende  
Träne zurecht-  
schleife.

(Celan 2018: 230-231)

---

<sup>4</sup> Zu den Reise-Gedichten zählen zudem *Der Hengst – Die Unze Wahrheit – In den Geräuschen – Lyon, Les Archers*. Theo Buck bezieht auch den Text *All deine Siegel erbrochen? Nie*, der einen Monat nach seiner Rückkehr nach Paris anhand von Reisenotizen entstanden ist, ein (vgl. Buck 2020: 196).

Das lyrische Ich spricht das Du, das als ‚Fremde‘ bezeichnet wird, auf dessen ‚Albigenserschatten‘ im ‚Augen- / winkel‘ an. Ein Schatten im Auge beschreibt eine Sicht einschränkung als Symptom einer Augenkrankheit und lässt darauf schließen, dass die Fremde nicht klarsieht. Nach dieser Feststellung ‚singt‘ das lyrische Ich die Fremde in die ewige Hauslücke am Waterloo-Plein hin. Dort möge Baruch die Träne, die das Du umgibt und als kantig, unverstanden und sehend beschrieben wird, ‚zurecht- / schleifen‘. Es wird nicht aufgelöst, ob Baruch die Träne wie eine Linse schleift und das Du damit klarsehen kann.

Über den gesamten Text bedient Celan mehrmals den Leidens-Topos. ‚Weinen‘ und ‚Träne‘ stehen symbolisch für Trauer, während ‚Fremde‘, ‚verwaist‘ und ‚-lücke‘ Verluste kommunizieren. Demzufolge gehen der Begegnung zwischen dem Ich und dem Du Ereignisse voraus, die Leid ausgelöst haben, das in der Gegenwart des Gesprächs präsent ist. Mit dem Gedicht gesprochen werfen vergangene Ereignisse<sup>5</sup> einen Schatten auf die Gegenwart; aus dem ‚Schatten‘ der Vergangenheit ergibt sich offenbar eine eingeschränkte Perspektive. *Pau, später* thematisiert somit den Zusammenhang verschiedener Zeitebenen.

Das lyrische Ich fasst die Identität des Du ebenso unscharf wie dessen Sichtfeld auf, denn die Verwendung des Begriffs ‚Fremde‘ ist mehrdeutig angelegt. Erstens lässt sich die Fremde im Sinne eines unkonkreten, unvertrauten Ortes auffassen. Diese Lesart erinnert an den von Celan häufig thematisierten Heimatverlust und die damit verbundene Orientierungssuche,<sup>6</sup> worin sich aus produktionsästhetischer Sicht sein Versuch, im Süden Zerstreuung zu finden, spiegelt. Zudem wird mit dem Begriff die Dichotomie von ‚Eigenem‘ und ‚Fremdem‘ angetippt, wobei letzteres negativ konnotiert ist und als andersartig oder abstoßend gewertet wird.<sup>7</sup> Zweitens kann mit ‚Fremde‘ eine konkrete fremde Frau gemeint sein. Das Spektrum zwischen Abgrenzung und neutralem Einander-unbekannt-Sein lässt sich zudem um eine exotisch-erotische Lesart erweitern. Angesichts Celans Notiz über dem am gleichen Tag entstandenen Gedichts *Pau, nachts* – „In der Stadt, bis nach Mitternacht. Cognac, Wein. Zwei kleine Gedichte“ (vgl. Celan 2000: 234) – ist es vorstellbar, dass er einer okzitanischen Frau begegnet ist und die Begegnung im Gedicht festgehalten hat (vgl. Buck 2020: 203). Drittens

<sup>5</sup> Im folgenden Kapitel zu den kontextuellen Hintergründen wird der ‚Albigenserschatten‘ als vergangenes Ereignis präzisiert.

<sup>6</sup> Die Heimat- und Orientierungssuche zieht sich durch Celans poetologische Reden – die Bremer Rede (vgl. Celan 2014a) und den sogenannten Meridian (vgl. Celan 2014b).

<sup>7</sup> Die Dichotomie von Eigenem und Fremdem dient der Reduzierung von kultureller Vielfalt und wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein zum Kulturvergleich eingesetzt (vgl. Osterhammel 2004: 60).

spielt Celan mit der ‚Fremden‘ auf den Familiennamen seiner Ehefrau Gisèle an. Der Titel *Lestrange* – ‚étrange‘ bedeutet ‚fremd‘ – wurde der Familie in der Zeit der Kreuzzüge verliehen<sup>8</sup> (vgl. Wiedemanns Kommentar in Celan 2018: 711). Zudem wies Barbara Wiedemann darauf hin, dass *Pau, später* am 23. Tag eines Monats entstanden ist, an dem das Ehepaar Celan-Lestrange jeweils seiner Hochzeit gedachte (vgl. ebd.: 910). Dass Celan an dem Tag einen Brief an seine Frau schickte, bekräftigt diese Verknüpfung ebenso wie die Tatsache, dass in der ersten Textfassung ‚Geliebte‘ anstelle von ‚Fremde‘ stand (vgl. Celan 2000: 30). Dieser Wort austausch weist zudem auf die Widersprüchlichkeit hin, dass Geliebte gleichzeitig Fremde sein und dass sich Geliebte fremd werden können. Die verschiedenen Lesarten der Fremde(n) umspielen den Selbstentwurf des Du, der dadurch flirrt und nicht scharf zu bestimmen ist. Diese Mehrfachbedeutung, die je nach Perspektive anders ausfällt, spricht für das Zusprechen einer facettenreichen Identität, die sich nicht auf einen Aspekt festlegen muss, sondern uneindeutig und wandelbar ist.

Jan Assmann zufolge wirken das kommunikative und kulturelle Gedächtnis „identitätskonkret“ (Assmann 1988: 12), sodass Selbstentwürfe und Selbstverständnis von Erinnerungen geprägt werden. Diese Erfahrungen müssen nicht zwangsläufig eigene sein, sondern können über Generationen weitergegeben werden bzw. dank medialer Speicherung sogar Jahrhunderte zurückliegen. In dieser Weise bringt das lyrische Ich die diagnostizierte Sichtunschärfe des Du mit vergangenen Ereignissen und dem gegenwärtigen Selbstverständnis in Zusammenhang. Dass das lyrische Ich in *Pau, später* einen ‚Blick‘ für das spezifische Leiden des Du hat, mag sich auf dessen eigene Erfahrungen zurückführen lassen. Indem es die Fremde überhaupt darauf anspricht, wird der Aufarbeitung des Vergangenen bzw. der damit zusammenhängenden Identitätskonstruktion ein hoher Stellenwert beigemessen. Zur Schmerzlinderung wird die Begegnung mit Baruch empfohlen<sup>9</sup> und auch gestalterisch ist der Zusammenhang von Problem und Lösung festgehalten, denn die Wörter ‚Augen- / winkel‘ und ‚zurecht- / schleifen‘ haben gemein, dass sie über den Zeilenumbruch laufen. In Aussicht gestellt wird der Schliff der Träne, die dem Du wie ein Brillenglas zu Klarsicht bezüglich seines Selbstentwurfs verhelfen könnte.

<sup>8</sup> Das Detail der Kreuzzüge wird unter Einbezug der Kontexte im nächsten Teilkapitel relevant.

<sup>9</sup> Dass das lyrische Ich das Du zu Baruch ‚hinsingt‘ lässt sich metapoetisch deuten: Da ‚singen‘ poetisch gleichbedeutend mit ‚dichten‘ verwendet wird (vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm), wird dem Gedicht eine Kraft zugesprochen, die Erinnerungsprozesse anregen und das Du ‚bewegen‘ kann.

Diese Verarbeitungs- und Konstituierungsprozesse werden in der zweiten Strophe mit einer Reise in Zusammenhang gebracht, die sich ähnlich ruhelos wie Celans Reise durch Südfrankreich gestaltet. Die Auflistung von Adjektiv-Nomen-Konstellationen, die aufgrund der vorangestellten Präpositionen wie Orte gehandhabt werden, verteilt sich nicht einheitlich auf die einzelnen Zeilen. Die dadurch entstehende Dynamik erzeugt einen Eindruck von Unruhe und Zerrissenheit. Und auch die konkrete Hilfestellung durch Baruchs Schleifen lässt eine Schmerzhaftigkeit der Transformation anklingen. Das abschließende Teilwort ‚-schleife‘ lässt sich außerdem im Sinne einer Zeitschleife verstehen, wodurch die perpetuierende Generierung von Leid und der damit zusammenhängende nie abgeschlossene Prozess der Identitätskonstruktion betont werden.

Wird die Gestaltung des Gedichtes betrachtet, lässt sich ein Spiel mit der Spannung zwischen Verbindendem und Trennendem erkennen. Dies äußert sich markant in dem Einsatz von zeilen- und strophenüberschreitenden Elementen. So besteht das Gedicht aus einem Satz, der auf drei Strophen verteilt ist. Und während zwei Wörter, die durch den Zeilenumbruch getrennt sind, den Beigeschmack einer Trennung hinterlassen, leiten Denkstrich und Doppelpunkt zur folgenden Strophe über und nehmen damit eine Brückenfunktion ein. Durch diese gestalterischen Entscheidungen werden die Brüche und deren Grenzüberschreitungen markiert. Damit spiegeln Inhalt und Gestaltung des Gedichtes einander: So wie der Text gleichzeitig von Brüchen und Verbindungen durchzogen ist, sind Vergangenheit und Gegenwart einerseits voneinander getrennt und andererseits miteinander verbunden. Insgesamt thematisiert *Pau, später* die Verbindungen von Zeiten in Bezug auf Identitätskonstituierung und stellt diese unterstützt durch ästhetischen Textmerkmale als Transformation dar.

### **Eingeschriebene Daten in *Pau, später***

Um den vergangenen Ereignissen, die die Sehbeeinträchtigung des Du hervorgerufen haben, auf den Grund zu gehen, sollen die Kontexte herangezogen werden, die Celan mittels einiger Daten in *Pau, später* eingeschrieben hat. Der ‚Albigenserschatten‘ geht auf die Albigenser zurück, bei denen es sich um die französischen Angehörigen der christlichen Glaubensbewegung der Katharer\*innen, benannt nach der Stadt Albi, handelt. Sie distanzieren sich im mittelalterlichen Europa in ihren Überzeugungen und rituellen Handlungen von der katholischen Kirche und wurden deshalb im 12. und 13. Jahrhundert als Häretiker\*innen verfolgt (vgl. Oberste 2003: 33). Die Ursache für die Eskalation des Konflikts zwischen den Glaubensgruppen lässt sich auf die

Unvereinbarkeit ihrer Selbstverständnisse zurückführen: Ihrer Überzeugung nach lebten die Katharer\*innen einen reineren Glauben aus, weshalb sie sich auch ‚Vollkommene‘ nannten (vgl. Lambert 2001: 78). Die Abweichungen von der katholischen Glaubenslehre widerstrebte den Kirchengvorstehenden, die im Namen Gottes die Einheit der Christenheit sowie die päpstliche Autorität wiederherstellen wollten. Um das innereuropäisch Andere zu eliminieren, riefen sie einen Kreuzzug aus (vgl. Oberste 2003: 38). Inquisitoren schufen einen Verwaltungsapparat, der Denunziation belohnte und in dem ungerechte, schnelle Prozesse vollzogen wurden (vgl. Lambert 2001: 333). Diejenigen, die sich zum Albigenser-Glauben bekannten, mussten konvertieren, fliehen oder wurden auf dem Scheiterhaufen verbrannt (vgl. ebd.: 113). Aufgrund dessen ordnen Ilja Trojanow und Ranjit Hoskote die Vorgänge als den ersten organisierten Genozid der Geschichte ein (Trojanow/Hoskote 2017: 136). In Folge dieses Kreuzzuges verschwand nicht nur das Katharertum (vgl. Lambert 2001: 332), es wurde ebenfalls die okzitanische Kultur zurückgedrängt, die sich durch ihre Sprache und eine ausgeklügelte, aus der Römerzeit stammende Rechtskultur ausgezeichnet hatte (vgl. Oberste 2003: 16). Diese Entwicklung wurde als Verlust empfunden und hat laut Jörg Oberste das historische Bewusstsein Südfrankreichs bis heute geprägt (vgl. Oberste 2003: 202). Somit beeinflusst das Aufeinanderprallen von unvereinbaren Selbstverständnissen im Mittelalter Identitätsaushandlungen von Kollektiven und Subjekten noch im 21. Jahrhundert.

In *Pau, später* wird das bis in die Gegenwart reichende Leid, das durch das Streben der Machthabenden nach kultureller Homogenität ausgelöst wurde, aufgegriffen. Indem im Gedicht die Albigenser\*innen mit dem ehemals okzitanischen Ort Pau kombiniert werden, sind die Erinnerungen an die gewaltsamen Eingriffe in Leben und Kultur einem „20. Jänner“ (Celan 2014b: 43) gleich eingeschrieben. Ein vergleichbarer Verarbeitungsprozess aufgrund des Verlustes eines Kulturraums beschäftigte Celan, was er in seiner *Meridian*-Rede folgendermaßen beschrieb:

Ich suche [...] den Ort meiner eigenen Herkunft.

Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß. Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte ... (Celan 2014b: 50).

Die Bukowina, die sich durch die Besatzungszeit im Krieg und die geistigen Zerstörungen durch den Nationalsozialismus stark verändert hatte und nicht mehr dem Ort seiner Kindheit entsprach, korrespondiert mit dem ‚Albigenserschatten‘ bzw. dem Verlust von Okzitanien.

Die Ortsnennung im Titel verweist gekoppelt mit der Verfolgungs-Thematik auf die Hugenottenkriege. Im 16. Jahrhundert wurden in Frankreich Protestant\*innen verfolgt, wobei Glaubenszugehörigkeit und Machtfragen ausgehandelt wurden. Beendet wurden die Kriege 1598 mit dem Edikt von Nantes durch den aus Pau stammenden König Henri IV (vgl. Naaijkens 2009: 197), der in dem bereits erwähnten Gedicht *Pau, nachts* auftritt.

Mit dem Namen Baruch werden zwei historische Persönlichkeiten einbezogen. Zum einen wird der Philosoph Benedikt Spinoza angesprochen, dessen jüdischer Geburtsname Baruch war. Er war der Nachfahre von Marranen – Jüdinnen und Juden, die aufgrund des Drucks der katholischen Kirche zum Christentum zwangskonvertierten und wegen ihres Scheinchristentums verfolgt wurden. Diese Vorgänge lösten eine Emigrationsbewegung aus, wodurch viele portugiesische Jüdinnen und Juden in die Niederlande kamen, wo sie ihren Scheinglauben ablegen konnten (vgl. Bartuschat 2006: 11). Das ‚mitverhökerte Amen‘ im Gedicht lässt sich als Anspielung auf den Konfessionswechsel im Tausch gegen das eigene Leben verstehen, der Spinozas Vorfahr\*innen dazu führte, in Amsterdam anzusiedeln. Bekräftigt wird dieser Verweis durch die Hauslücke am Waterloo-Plein, die auf das Geburtshaus Spinozas anspielt. Aus Celans Notizbuch ist bekannt, dass er dieses Haus 1964 vergeblich gesucht hatte, weil es zu dem Zeitpunkt nicht mehr stand (vgl. Celan 2000: 30). Die verbliebene Hauslücke verweist zudem auf die Zerstörung jüdischen Lebens während der nationalsozialistischen Besetzung der Niederlande, bei der das jüdische Viertel in Amsterdam zum Ghetto umfunktionierte wurde (vgl. Brockschmidt 2019). Mit dem Schleifen der Träne findet auch Spinozas Arbeit als Linsenschleifer Erwähnung, die der Philosoph aufnahm, nachdem er aufgrund religionskritischer Äußerungen mit dem ‚großen Bann‘ belegt worden war, der seine religiösen wie sozialen Bindungen löste (vgl. Röd 2002: 34-35). Die andere historische Persönlichkeit, für die der Name Baruch steht, ist der alttestamentarische Schreiber, der mit dem Propheten Jeremia zusammenarbeitete. Im babylonischen Exil verfasste er das zu den Apokryphen zählende Baruch-Buch, in dem er die Einheit des Volkes Israel thematisiert und Hoffnung auf eine Rückkehr aus dem Exil ausdrückt (vgl. Knobloch 2016: 10).

In chronologischer Reihenfolge lassen sich in *Pau, später* somit die eingeschriebenen Daten des babylonischen Exils, des Albigenser-Kreuzzugs, der Judenverfolgung in Portugal, der Hugenottenkriege, der Verbannung Spinozas und die Shoah erkennen. Auslöser der Gewalt war bei allen genannten Intertexten, dass starre Identitätsfestschreibungen keine Abweichungen tolerierten. Bemerkenswert ist, dass es sich ausschließlich um die Ausgrenzung von Andersgläubigen, also Anderen im Eigenen handelt. Durch die

Zusammenführung dieser Intertexte in *Pau, später* schrieb Celan sowohl mehrere Ereignisse „ineins“ (Naaijken 2009: 198) als auch eine Gewaltgeschichte Europas, denn die Ähnlichkeit der gewaltsamen Exklusion verbindet verschiedene Zeiten und Orte miteinander und zeigt, wie Gewalt diese wie ein roter – tragischerweise blutiger – Faden durchzieht. Davon ausgehend, dass sich ein fortsetzendes Narrativ identitätsprägend auswirkt (vgl. Assmann 1988: 12), ließe sich schließen, dass Europa von Gewalt und Ausgrenzungsmechanismen geprägt ist. Auch aus dieser Perspektive lässt sich die ‚-schleife‘ als Kommentar einer – bis heute – nicht abgeschlossenen Reihe lesen. Diese Öffnung für zukünftige Erweiterungen lässt sich vor dem Hintergrund verstehen, dass Celan zum Zeitpunkt des Verfassens an einem Gefühl der Verfolgung durch einen wiedererstarkenden Antisemitismus litt (vgl. Naaijken 2009: 191).

Bei seiner sogenannten ‚Toposforschung‘, die er im obigen Zitat beschreibt, habe Celan zwar nicht seine Heimat, dafür etwas anderes gefunden: „Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.“ (Celan 2014b: 50) Diese tröstende Verbindung bezeichnet er als Meridian – der geographischen Bezeichnung eines halben Längengrades, der die Orte auf dem Globus verbindet, an denen die Sonne gleichzeitig ihren Zenit erreicht. Ein Meridian verbindet somit Orte aufgrund ihrer Ähnlichkeit in einem Aspekt – so unterschiedlich sie sonst sein mögen. Celan bedient sich dieses Bildes, um Beziehungen aufzuzeigen, die nicht zwingend auf den ersten Blick erkennbar sind. Indem er in *Pau, später* ‚heitererweise‘ (vgl.: Celan 2014b: 50) die Ähnlichkeit zwischen denen aufzeigt, die wegen ihrer Abweichung ausgeschlossen wurden, stellt Celan einen Meridian bzw. ein Meridian-Netz her. Das geknüpfte Netz von Menschen aus verschiedenen Orten und Zeiten gestaltet sich weiter verzweigt als nur ein Meridian zwischen Pau und Amsterdam, wie ihn Robert Savage konstatierte (vgl. Savage 2008: 64).

Die intertextuellen Verweise spezifizieren das Leiden des Du in *Pau, später* als Heimatverlust – einerseits denkbar in Form einer massiven Veränderung des Ortes, andererseits durch das Verlassen von diesem und Erinnern an diesen. Im Sinne der zweiten Lesart lässt sich die zweite Strophe als gestückelte Wegbeschreibung verstehen, die die Stationen auf der Suche nach Heimat bzw. – im Bild des Flohmarkts, der regelmäßig auf dem im Gedicht angesprochenen Waterloo-Plein abgehalten wird – nach einem zweiten Leben repräsentieren und ein Gefühl des Nicht-Ankommens vermitteln. Gleichzeitig stehen die Stationen für die verzeichneten Verluste von Geflohenen: Ebenso, wie der ‚verwaiste Bastschuh‘ einzeln nicht mehr zu gebrauchen ist, müssen Fliehende neben Materiellem auch emotionale und kulturelle Güter zurücklassen, Lebensentwürfe müssen geändert und Wertvolles eingetauscht werden. Die

‚ewige Hauslücke‘ repräsentiert die bleibende Leere. Mit den zentralen Motiven von Verlust und Verlorenheit transportiert *Pau, später* das Gefühl von Menschen in der Diaspora. Es erinnert solidarisch an alle, die sich an den Zielorten ihrer Emigration mit komplexen kulturellen Aushandlungen und dadurch angeregten Identitätskonstruktionen konfrontiert sahen. Djoufack postuliert, dass es für diasporische Literatur charakteristisch sei, Selbstbilder auszuhandeln und in den Texten interkulturelle Begegnungen durchzuspielen (vgl. Djoufack 2010: 414). Die Gestaltung von *Pau, später* bildet die diasporische Gefühlswelt zwischen der gleichzeitigen Trennung und Verbundenheit mit der Heimat ab. Auch die Verteilung der zusammengehörenden Elemente über den Gedichttext lässt sich als Bezug auf das Verstreut-Sein der Diaspora verstehen. Die Frage nach Zusammengehörigkeit, Differenzen und Zwischenräumen wird somit auf inhaltlicher wie formaler Ebene diskutiert und verbindet diese beiden darüber hinaus miteinander. Aus diesem Grund lässt sich *Pau, später* als Diaspora-Gedicht verstehen.

### ***Pau, später* und Europa**

Um die Richtung des Gedichtes zu bestimmen, werden die poetischen Mittel in *Pau, später*, die Übergänge markieren, und die Kontexte, welche ein europäisches Netz von Orten, Zeiten und Menschen offenbaren, aufeinander bezogen. Nimmt man also nicht nur die angesprochenen Ausgangs- und Zielorte in den Blick, sondern betrachtet die Übergänge, also die dazwischen liegenden Wege, klingt der Kontext von Migrationsbewegungen an: Indem das Gedicht Linien zwischen Orten und den damit verknüpften Ereignissen zieht, werden die geografischen Routen abgebildet, die Menschen auf der Flucht genommen haben – auf der Suche nach einer neuen sicheren Heimat, wo sie ihre Individualität in Form ihres Glaubens ausleben können. Mit den Fliehenden zogen kulturelles Wissen, Sprachen und Beziehungsnetze durch Europa. Dem Gedicht *Pau, später* lässt sich dadurch eine Thematisierung von Kulturtransfers attestieren.

Der Text weist auf innereuropäische Zusammenhänge hin und stellt Identitäts- und Differenz-Zuschreibungen als obsolet dar, indem es den permanenten Austausch vorführt. Entsprechend der Ansicht des Kulturwissenschaftlers Andreas Ackermann, dass „[e]thnische und kulturelle Vielfalt [...] universale und überzeitliche Phänomene“ (Ackermann 2011: 142) seien, präsentiert das Gedicht eine Logik, nach der die Idee von natürlich abgeschlossenen Entitäten, die sich auf einen Kern berufen und Abweichungen verurteilen, haltlos ist. Im Zusammenhang mit Konstituierungen von Selbstbildern bekräftigen transitorische Elemente, etwa der Weg des Du als auch die zu schleifende Träne,

die Sichtweise eines unablässigen Prozesses. In diesem Verständnis sind Festreibungen von Identitäten als unnatürlich anzusehen und können jeweils nur als Momentaufnahme gefasst werden.

Wenngleich sich unter der Annahme von Transkulturalität konsequenterweise keine Charakterzüge von Kulturen oder Europa als Ganzem benennen lassen dürften, versucht Jürgen Wertheimer (2020) dies in seiner Monografie zur Geschichte europäischer Kulturen. Ein Aspekt, der sich mit dem Diversitätsgedanken zumindest arrangieren lässt, ist Wertheimers Auszeichnung von Heterogenität als europäischer Eigenart. Von Beginn an seien Europäer\*innen mit der Herausforderung konfrontiert gewesen, einen Umgang mit den Europa innewohnenden Antagonismen sowie mit sprachlicher und kultureller Vielfalt finden zu müssen, weshalb sie im Grenzüberschreiten geübt seien (vgl. Wertheimer 2020: 324-325). In diesem Verständnis stellt sich Europa als Aushandlungsplatz dar, was sich in Prinzipien wie Demokratie niedergeschlagen hat. Wie *Pau, später* zeigt, wurde Heterogenität nichtsdestoweniger in Anvisierung von Einheit immer wieder bekämpft. Die historischen Beispiele des Gedichtes verweisen aber auch darauf, dass durch die gewaltsamen Exklusionen letztlich eine Verschiebung der Problematik erreicht wurde: Die Aushandlungsprozesse zwischen unterschiedlichen Identitäten wurden durch die Transfers verstärkt angeregt und die Kulturen innerhalb Europas vermischt sich umso mehr. Diese Heterogenität zeigt sich auch in Gruppen, die von außen homogen wirken. Wolfgang Bartuschat beschreibt, wie die jüdischen Exilant\*innen in Amsterdam, welche aus unterschiedlichen Lehrrichtungen stammten, den aufkommenden Kontroversen mit strenger Orthodoxie begegneten, um eine verbindende Identitätsgrundlage zu schaffen, auf der sie ihr neues Leben aufbauen konnten (vgl. Bartuschat 2006: 16). Dies exemplifiziert zum einen, dass selbst diejenigen, die aufgrund von unerlaubter Abweichung vertrieben worden sind, zu Homogenisierung neigen können.<sup>10</sup> Zum anderen zeigt das Beispiel, dass auf allen gesellschaftlichen Ebenen Europas ein Bedarf am Umgang mit Differenzen besteht. Gewalt ist ein Weg, der – wie *Pau, später* darstellt – häufig beschränkt worden ist. Dieses Vorgehen wird von dem Gedicht kritisiert, indem seiner Logik zufolge Grenzen für Gewalt stehen, während Übergänge Leben repräsentieren. Dadurch werden Überlegungen dazu angeregt, wie mit dem Aushalten von Übergängen und Uneindeutigkeit ein Zusammenleben in Diversität funktionieren könnte. Diese Lesart deckt

<sup>10</sup> Die mit Homogenisierungsbestrebungen verbundene Gefahr, eine Lebensweise ‚blind‘ zu adaptieren, woraus eine Selbstentfremdung resultiert, sei Spinoza zuwidergelaufen, was ihn mitunter zu der Kritik führte, wegen der er aus seinem sozialen Umfeld ausgeschlossen wurde (vgl. Bartuschat 2006: 16).

sich mit Celans allgemeinen Überlegungen zur Rolle des Gedichts bezüglich des Umgangs mit Anderen. Während der Vorbereitung der *Meridian*-Rede notierte er:

[D]arum auch ist das Gedicht, von seinem Wesen und nicht erst von seiner Thematik her – eine Schule wirklicher Menschlichkeit: es lehrt das Andere als das Andere [d.h. in seinem Anderssein] verstehen, es fordert zur Brüderlichkeit mit [zur Ehrfurcht vor] diesem Andern auf, zur Hinwendung zu diesem Andern, auf (Celan 1999: 104, Anm. i. O.).

Demzufolge schreibt Celan Gedichten großen Einfluss im Lernprozess zum Umgang mit Anderen bzw. mit Differenzen zu. Gedichte stehen folglich für Offenheit und plädieren für Toleranz.

Diese Blickrichtung, bei der Zwischenräume und Hybridität fokussiert werden, erinnert an die Homi K. Bhabhas in seinen Aufsätzen ab den 1980er Jahren, die in *The Location of Culture* zusammengefasst wurden. Außerdem wurde die Perspektive auf Geschichte, bei der Zusammenhänge in ihrem Wechselspiel betrachtet werden, in den Geschichtswissenschaften in den 1990er Jahren diskutiert, woraus Konzepte wie *Shared* und *Entangled History* (vgl. Conrad/Randeria 2013: 40) entwickelt wurden. Dass Celan bereits 20 bzw. 30 Jahre früher ein Gedicht verfasste, dem eine solche Perspektive entnommen werden kann, mag mit seiner eigenen Position in der Diaspora zusammenhängen. Zum einen mögen die persönlichen Erfahrungen, wie Transfers und Identitätskonstruktionen sich gegenseitig bedingen, Celans Sicht auf die Zusammenhänge von europäischen Entwicklungen geprägt haben. Zum anderen bezeichnete Sture Packalén die Stellung in der Diaspora als Ausgangsposition, von der aus die Kulturlandschaft einer Außenseiterperspektive gleich überschaut werden könne (vgl. Packalén 2005: 124). Womöglich erlaubte eine solche Sicht Celan, losgelöst von tradierten Kulturgrenzen die Zusammenhänge zu überblicken, und konnte so die Konzepte vorwegnehmen.<sup>11</sup>

Trojanow und Hoskote setzen die Elemente, die *Pau*, später in dieser Lesart prägen, folgendermaßen in Zusammenhang: „Die Einstellung zu Minderheiten ist nicht nur der Prüfstein für die Toleranz einer Gesellschaft, sondern auch ein Maß für den kulturellen Zusammenfluß.“ (Trojanow/Hoskote 2017: 136) Demnach müsste ein kritischer Blick auf den Umgang mit Minoritäten offenbaren, welche Werte eine Gesellschaft vertritt und wie

<sup>11</sup> Es sei erwähnt, dass Celan bereits durch sein Aufwachsen im plurikulturellen Czernowitz früh mit Ähnlichkeitsdenken in Kontakt kam. Siehe dazu Dauth 2022.

sie sich zusammensetzt. *Pau, später* nimmt die Anderen in den Fokus und lädt darüber hinaus dazu ein, ihre Sichtweise einzunehmen: Mit dem Du werden sowohl die Fremde als auch die Rezipient\*innen angesprochen und zu dem Exilanten Baruch geschickt, der mit seiner Schleifarbeit eine Weltsicht schärft, die das Leiden durch Ausgrenzung mildern oder gar verhindern könnte. Ambiguitätstoleranz erscheint schwerer umsetzbar als die ‚Vereindeutigung‘<sup>12</sup> von komplexen Zusammenhängen und eine klare Trennung von Gruppen. Nichtsdestoweniger findet sich innerhalb der gedichtinhärenten Kontexte ein Beispiel für lohnende Offenheit: Das Du wird nach Amsterdam geschickt – in die erste europäische Stadt, die Religionsfreiheit gesetzlich verankert hatte (vgl. Loeb o.J.). Der Kontext der Amsterdamer Stadtgeschichte offenbart, dass sich deren Toleranz buchstäblich auszahlte, weil die portugiesischen Flüchtlinge ihre Handelsbeziehungen nach Südamerika mitbrachten und darüber einen Beitrag an der Entwicklung des ‚Goldenen Zeitalters‘ der Niederlande leisteten (vgl. ebd.).

### ***Pau, später als Europa-Gedicht***

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die europäische Dimension in dem Gedicht *Pau, später* weit mehr umfasst als die ausgewählten Schauplätze. In ihm werden die gegenseitige Beeinflussung von Zeitebenen, Orten und Identitätsaushandlungen behandelt und anhand des sich durchziehenden Narrativs der Gewalt eine gemeinsame europäische Geschichte reflektiert. Der Text führt vor, dass sowohl individuelle als auch kollektive – sogar europäische – Selbstentwürfe in Abhängigkeit von Anderen gestaltet werden. Dem Gedicht lässt sich somit eine kritische Haltung zu essentialistischen Kulturverständnissen attestieren. Zudem lädt es dazu ein, eine diasporische Perspektive einzunehmen, um sich auf die natürlichen Zwischenräume und Ungereimtes einzulassen. Das auf der formalen Ebene zu entdeckende Spiel von Verbindendem und Trennendem drückt die ambivalenten Tendenzen Europas aus, gleichzeitig heterogen zu sein und sich dennoch stets gemeinsam zu entwickeln. Celans poetologische Begriffe des Dialogs und der Begegnung stellen sich als anschlussfähig für weitere Untersuchungen einer europäischen Dimension seines Werks dar, indem sie auf ein Anderes ausgerichtet sind und sich Celans Vorstellung von Gedichten für das Aushalten von Andersartigkeit ausspricht. Die intertextuellen Bezüge seiner Gedichte, die auf einen Fundus

<sup>12</sup> Thomas Bauer befasst sich in *Die Vereindeutigung der Welt* mit dem Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt und dem „Unwillen [...], Vielfalt in all ihren Erscheinungsformen zu ertragen.“ (Bauer 2019: 12)

aus ganz Europa zurückgreifen, stellen dabei die Verbindung zwischen dem Anderen und dem Europäischen her. Vor dem Hintergrund, dass in *Pau, später* das Transitorische und Aushandlungen zwischen Ähnlichkeiten und Heterogenität im Fokus stehen, lässt sich der Text als transkulturell sowie als Europa-Gedicht bezeichnen.

### **Literatur:**

- CELAN, Paul, 1999: *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, in ders., *Tübinger Celan-Ausgabe*, hg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schmull, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2000: *Fadensonnen: Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, in ders., *Tübinger Celan-Ausgabe*, hg. v. Jürgen Wertheimer, bearb. v. Heino Schmull, Markus Heilmann und Christiane Wittkop, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2014a: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in ders., *Prosa I: Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd.15.1), hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schmull in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 23-25.
- CELAN, Paul, 2014b: *Der Meridian*, in ders., *Prosa I: Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd.15.1), hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schmull in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 33-51.
- CELAN, Paul, 2018: *Die Gedichte: Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp.
- ACKERMANN, Andreas, 2011: *Das Eigene und das Fremde: Hybridität, Vielfalt und Kulturtransfers*, in Friedrich Jaeger und Burkhard Liebsch (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 1, Grundlagen und Schlüsselbegriffe, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 139-154.
- ASSMANN, Aleida, 2019: *Der europäische Traum: Vier Lehren aus der Geschichte*, Bonn, bpb.
- ASSMANN, Jan, 1988: *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in ders. (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 9-19.
- BAUER, Thomas, 2019: *Die Vereindeutigung der Welt: Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart, Reclam.
- BARTUSCHAT, Wolfgang, 2006: *Baruch de Spinoza*, München, C.H. Beck.
- BROCKSCHMIDT, Rolf, 2019: *Stigmatisiert, entrechtet, ermordet: Judenverfolgung in den Niederlanden 1940-1945*, in: „Der Tagesspiegel“ am 2.11.2019, online: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/judenverfolgung-in-den-niederlanden-1940-1945-stigmatisiert-entrechtet-ermordet/25167448.html> [Stand: 01.04.2021].
- BUCK, Theo, 2020: *Paul Celan (1920-1970): Ein jüdischer Dichter deutscher Sprache aus der Bukowina. Die Biographie*. Köln, Böhlau.

- CONRAD, Sebastian, RANDERIA, Shalini, 2013: *Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt*, in Sebastian Conrad, Shalini Randeria und Regina Römhild (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M., Campus, S. 32-70.
- DAUTH, Lisa, 2022: *In eins geschrieben: Zentraleuropäisches Ähnlichkeitsdenken bei Paul Celan*, in Viktória Muka und Anneliese Rieger (Hg.), *Sprache – Identität – Grenzen*, Wien, new academic press, S. 105-120.
- DAUTH, Lisa, 2023: *Europäische Grenzerfahrungen: Paul Celans Gedichte aus Südf frankreich*, in Matteo Anastasio, Margot Brink, Lisa Dauth, Andrew Erickson, Isabelle Leitloff und Jan Rhein (Hg.), *Transnationale Literaturen und Literaturtransfer im 20. und 21. Jahrhundert*, Bielefeld, transcript, S. 197-209.
- DJOUFACK, Patrice, 2010: *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung: Zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*, Göttingen, V&R Unipress.
- KNOBLOCH, Harald, 2016: *Baruch/ Baruch erzählung/ Baruchbuch*, in „Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet“, online: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/14542/> [Stand: 14.09.2020].
- LAMBERT, Malcolm, 2001: *Geschichte der Katharer: Aufstieg und Fall der großen Ketzerbewegung*, Darmstadt, Primus.
- LEHMANN, Jürgen, 2008: *Celans Poetik des Übersetzens*, in Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, S. 180-181.
- LOEB, Jeanette (o.J.): *Jüdische Geschichte von Amsterdam*, in „Jüdische Geschichte Amsterdam“, online: <https://www.juedischegeschichteamsterdam.de/juedische-geschichte-amsterdam/> [Stand: 10.03.2021].
- NAAIJKENS, Ton, 2009: *Paul Celans Errance im Oktober 1965: Über das Verhältnis von Textgenese, Kommentar und Übersetzung am Beispiel von Pau, nachts*, in Jattie Enklaar, Hans Ester und Evelyne Tex (Hg.), *Schlüsselgedichte: deutsche Lyrik durch die Jahrhunderte: von Walther von der Vogelweide bis Paul Celan*, Würzburg, Königshausen & Neumann, S. 191-201.
- O.A., o.J.: „Singen“, in *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Erstbearbeitung (1854–1960), digitalisierte Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, online: <https://www.dwds.de/wb/dwb/singen> [Stand: 07.07.2023].
- OBERSTE, Jörg, 2003: *Der „Kreuzzug“ gegen die Albigenser: Ketzerei und Machtpolitik im Mittelalter*, Darmstadt, Primus.
- OSTERHAMMEL, Jürgen, 2004: *Die Vielfalt der Kulturen und die Methoden des Kulturvergleichs*, in: Friedrich Jaeger und Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2, Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 50-65.

- PACKALÉN, Sture, 2005: *From the 'Third Reich' to the 'Third Space': Paul Celan, Erich Fried, and Peter Weiss*, in Alexander Stephan (Hg.), *Exile and Otherness: New Approaches to the Experience of the Nazi Refugees*, Bern, Peter Lang, S. 121-132.
- PATRUT, Iulia, 2008: „... suchte ich nach meinem Norden, der bekanntermaßen ziemlich im Osten liegt“: *Europäische Asymmetrien und ihre Spuren in Paul Celans Briefen*, in George Guțu, Iona Craciun-Fischer und Iulia-Karin Patrut (Hg.), *Minderheitenliteraturen – Grenzerfahrung – Reterritorialisierung*, Bukarest, Paideia, S. 89-118.
- RÖD, Wolfgang, 2002: *Benedictus de Spinoza: Eine Einführung*, Stuttgart, Reclam.
- ROSENTHAL, Bianca, 1983: *Quellen zum frühen Celan*, in „Monatshefte“, LXXV, 4, S. 393-404.
- SAVAGE, Robert, 2008: *The Uncomprehended Tear: Paul Celan's Memorial to Spinoza*, in „Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft“, I, *Erinnerungskrisen – Memory Crisis*, S. 53-66.
- TROJANOW, Ilja, HOSKOTE, Ranjit, 2017: *Kampfabsage: Kulturen bekämpfen sich nicht, sie fließen zusammen*, Frankfurt a.M., Fischer.

# „EINSAM UND UNTERWEGS“ WURZELLOSIGKEIT IM WERK PAUL CELANS

Raluca Rădulescu  
Universität Bukarest

---

raluca.radulescu@lils.unibuc.ro

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.05

„Einsam und unterwegs“. Rootlessness in Paul Celans work

It is in rootlessness that philosophers like Adorno, Said and Flusser discover a human dignity, a possibility to negotiate and restore or invent the violated identity in the form of a new one. Based on these considerations, the paper regards the paradigm of rootlessness in relation to the metaphors of aerial or flying roots, which are historically and literarily connected with the Jewish concept of fate. Thus, the present article proposes the rootlessness-paradigm beyond the findings of Jewish studies as a structure of thought, forma mentis and approach to the thematic complex of migration – nomadism – displacement and applies it to selected texts by Paul Celan. In this way, new applications of this research paradigm will be stressed; at the same time my contribution aims to complement previous scientific approaches to Celan’s work.

**Keywords:** *Paul Celan; rootlessness; migration; nomadism; Jewish studies.*

## 1. Einführung

Zu den Grunderkenntnissen, die die Corona-Krise mit sich gebracht hat, gehört u.a. die Tatsache, dass Mobilität sich in der letzten Zeit vor der Pandemie zu einer bestimmenden, unentbehrlichen Daseinskonstante entwickelt hatte. Und plötzlich musste man sich aufgrund von Beschränkungen neu verorten und an neue Lebensverhältnisse anpassen. Auch hat die Quarantäne zu einer neuen Wahrnehmung der v.a. in den Städten vorhandenen (Klein)wohnungen

geführt, die zu Orten aufgezwungenen Daseins geworden sind. Während sie bisher Geborgenheit und Vertrautheit schufen, so hat man in den Lockdowns nach Fluchtorten gesucht, aus der Erfahrung heraus, dass man dort überhaupt nicht mehr wohnen konnte. Dieser Bruch zwischen dem Selbst und seinem Zuhause kennzeichnet auch die Exilerfahrung. In seinem Essay *Reflections on Exile* weist Edward Said über die triste Lage eines Heimatverlustes hinaus auf das in seiner Transgressivität befreiende Potential des Exils hin: „The exile knows that in a secular and contingent world, homes are always provisional. [...] Exils cross borders, break barriers of thought and experience“. (Said 2012: 190) Und: „if true exile is a condition of terminal loss, why has it been transformed so easily into a potent, even enriching, motif of modern culture?“ (ebd.: 180) Für Adorno, auf dessen Kapitel *Asyl für Obdachlose in Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* Said rekurriert, erweisen sich die aufgezwungenen Bedingungen der Emigration als „lebenskluge Norm“ (Adorno 1951: 56), unter den Umständen, dass Wohnungen sich im Zusammenhang von Kriegszerstörungen, Arbeits- und Konzentrationslager als Konsumgüter erweisen. Adorno kommt deswegen zum Schluss, „es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein“ (ebd.: 58).

Aber nicht nur Phänomene der Migration, Vertreibung oder des Exils begünstigen Grenzüberschreitungen, Displatzierungen oder räumliche Wandel, auch die mit der Globalisierung verbundene zunehmende und bis vor Ausbruch der Pandemie enorme Mobilität führte zur Revision tradiertter Vorstellungen über ethnisch-kulturelle Zugehörigkeiten, nationale Identitäten, wirtschaftlichen und technischen Regionalismus usw. Bereits 1996 machte Arjun Appadurai in seiner Studie *Modernity at Large* auf eine im 20. Jahrhundert „dramatically delocalized world“ (Appadurai 1996: 178) aufmerksam, eine Welt, in der Formen der elektronisch medialisierten Kommunikation virtuelle *ethnoscapes* entstehen lassen, d.h. soziale Gebilde, „no longer bounded by territory, passports, taxes, elections and other conventional political diacritics“ (ebd.: 195).

Aber das Projekt des Nomaden, des Zirkulierenden (Baltes-Löhr 1998: 92), mit seinen Sonderformen Flüchtling, Vertriebener, Exilierter, Verschleppter, Asylant, aber auch Tourist ist keinesfalls neu, wenn man in der Geschichte der Menschheit an die Völkerwanderung zwischen Spätantike und Frühmittelalter, an die globale Expansion Europas im 15. Jahrhundert, an Flucht, Vertreibung und Umsiedlung in der Zwischenkriegszeit und nach dem Zweiten Weltkrieg zurückdenkt. Sehr oft hat sich Migration in der Geschichte als ‚Normalfall‘, als „ein Element der Anpassung des Menschen an die Umweltbedingungen sowie an gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Herausforderungen“

(Oltmer 2014: 127) erwiesen. Migration und Mobilität sind aus diesem Grunde als Wesensmerkmale des Individuums anzusehen, die es seit den ältesten Zeiten seines Daseins kennzeichnen.

## 2. Überlegungen zu einer Anthropologie der Wurzellosigkeit

In der Essaysammlung *Von der Freiheit des Migranten* entwirft Villém Flusser ein Bild des *homo peregrinus* und *homo viator*, indem vielseitige Formen des Nomadentums in der Menschheitsgeschichte bis heute dargestellt und veranschaulicht werden. Flusser betrachtet den Mobilitätsdrang als anthropologisch-ontische Veranlagung des menschlichen Wesens und lässt verschiedene Ausformungen des Nomaden (sei er Vertriebener, Exilierter, Deportierter, Arbeitsmigrant, aber auch Tourist) als allgemeinmenschliche Hypostasen auftreten. Dabei entwickelt der Autor ein Paradigma, das das Bewegliche, Provisorische, Übergängliche, Flüssige aufwertet, indem in der Nicht-Sesshaftigkeit eine besondere Freiheit entdeckt wird. Eine der Kernaussagen, von denen ich in meinen Überlegungen ausgehen möchte, hat den Vertriebenen als *Entwurzelten* und sein Verhältnis zu den Wurzeln in Sicht.

Vertriebene sind Entwurzelte, die alles um sich herum zu entwurzeln versuchen, um Wurzeln schlagen zu können. Und zwar tun sie dies spontan, einfach weil sie vertrieben wurden. Es geht dabei um einen gleichsam vegetabilischen Vorgang, den man vielleicht beobachten kann, wenn man versucht, Bäume umzupflanzen. Es kann jedoch geschehen, dass sich der Vertriebene dieses vegetabilischen, vegetativen Aspekts seines Exils bewusst wird. Dass er entdeckt, dass der Mensch kein Baum ist. Und dass vielleicht die menschliche Würde eben darin besteht, keine Wurzeln zu haben. Dass der Mensch erst eigentlich Mensch wird, wenn er die ihn bindenden vegetabilischen Wurzeln abhackt. Im Deutschen gibt es das gehässige Wort „Luftmensch“. Der Vertriebene kann entdecken, dass „Luft“ und „Geist“ nah verwandte Begriffe sind und dass daher „Luftmensch“ Mensch schlechthin bedeutet (vgl. Flusser 2000: 107).

In der Wurzellosigkeit entdeckt Flusser eine menschliche Würde, eine Möglichkeit, die verletzte Identität in Form einer neuen auszuhandeln und wiederherzustellen oder zu erfinden. Auf diesen Gedanken möchte ich mich im Folgenden berufen: Der Mensch sei kein Baum, der ständig auf Wurzelschlagen, auf die Orientierung an einem Boden angewiesen sein sollte. Von diesen Überlegungen ausgehend möchte ich dem Paradigma der Wurzellosigkeit auch die Metaphern der Luft- oder Flugwurzeln zuordnen, die sich geschichtlich und literarisch in Verbindung mit dem jüdischen Schicksal belegen lassen. So werde ich im Folgenden dieses Paradigma über die Erkenntnisse der jüdischen

Studien hinaus als dieses *modus videndi* als Denkstruktur, *forma mentis* und Annäherungsversuch zum Themenkomplex Migration-Nomadentum-Nicht-Sesshaftigkeit vorschlagen<sup>1</sup> und auf ausgewählte Texte von Paul Celan anwenden. Auf diese Weise werden sowohl neue Anwendungsbereiche eines Forschungsparadigmas ausgeleuchtet und zugleich möchte mein Beitrag bisherige wissenschaftliche Zugänge zum Celanschen Werk ergänzen.

Wenn uns die heutige Welt eine Ontologie des Nomadentums zuschreibt, warum wäre eine Anthropologie der *Wurzellosigkeit* nicht vorstellbar? Meiner These nach eignet sich das Paradigma der Wurzellosigkeit als Forschungskategorie und Beschreibungsmodell zum Herangehen an Phänomene wie Exil und Vertreibung, aber auch an gegenwärtige Mobilitätserscheinungen wie Migration, kulturelle Durchdringung, Globalisierung. Vor allem bietet sich dieses Muster im Hinblick auf die Untersuchung dynamischer Prozesse an, die Bewegung, Mobilität, Zustandsänderung, Entwicklung voraussetzen. Und zwar auch nicht zuletzt deswegen, weil der Begriff die Erkenntnisse der Transkulturalitätsforschung und das transgressive Potential von Kulturen in ihren textualisierten Erfahrungen aufwertet.

### **3. Zur Poetik der Wurzellosigkeit bei Paul Celan**

#### **3.1. Herangehen, Begriffliches, Forschungsziele**

In den bisher wenigen Studien, die ausdrücklich der Wurzel-Metapher bei Celan gewidmet wurden, wiegt die motivisch-geschichtliche und metaphrologische Deutungsperspektive unter Berücksichtigung der Shoa- und Holocaust-Forschung vor. Deswegen soll mit der vorliegenden Arbeit ein kulturwissenschaftliches Forschungsparadigma vorgeschlagen werden, das einen komplementären Zugang zum vielschichtigen, polyphonen Œuvre Celans anbieten kann und die bisherigen Erkenntnisse ergänzen soll. Im Folgenden nehme ich mir also vor, anhand von ausgewählten Texten (sowohl Gedichte als auch theoretische Überlegungen) einen Einblick in die Thematisierung der Wurzellosigkeit im Werk Celans anzubieten. Mit konkreter Anwendung auf seine Texte werde ich unter ‚Wurzellosigkeit‘ unterschiedliche Grade der *Boden-wurzellosigkeit* bzw. *Luft-wurzelhaftigkeit* feststellen und untersuchen.

Bei meiner Auswahl hat sich herausgestellt, dass die thematisch relevanten Gedichte aus der Schaffenszeit nach 1963 und aus den Bänden *Die Niemandsrose* und *Atemwende* stammen. Mein Vorgehen macht eine

---

<sup>1</sup> Siehe dazu meine Studien *Von Orchideen und Migranten: Überlegungen zu einer Anthropologie der Wurzellosigkeit* (2019a) und *Orchideen als kulturelle Metapher für Migranten und Flüchtlinge* (2019b).

Spannung in der Auseinandersetzung mit der Wurzel-Metapher in Celans Lyrik erkennbar. Dabei lassen sich in der diachronen Untersuchung unterschiedliche Grade der ‚Wurzelhaftigkeit‘ feststellen, die im Laufe der Zeit wachsende Zuspitzungen erfahren und in manchen Texten radikalisiert werden. Wissenschaftlich werde ich diese Entwicklung anhand von zwei Poetiken verfolgen, zuerst einer Botanopoetik und dann einer Luftpoetik, die bis zu einem Zeitpunkt getrennt wirken, sich aber dann überschneiden und schließlich in den Bildern der Luft- und „Flugwurzel“ (der letztere Begriff taucht in Celans Lyrik explizit auf) auf eine radikale Wurzellosigkeit hinweisen und einander ablösen.

### **3.2. Jüdisches Dasein: Entwurzelung, ‚Luftmenschen‘. Zu einer Aufwertung der ‚Wurzellosigkeit‘**

In der *Meridian*-Rede spricht Celan von der Kunst, die auch die „Gabe der Ubiquität“ (Celan 1983: 190) besitze. Auch wenn das Gedicht, wie ferner postuliert wird, „einsam und unterwegs“ (ebd.: 198) sei, sind diese zwei anscheinend als Attribute der Abgeschiedenheit und Heimatlosigkeit auf ihr schöpferisches Potential zu überprüfen. Heimat und Exil werden zu „Elementen eines narrativen Prozesses“ (Kuhlmann 1999: 203), der Textualisierung einer Erfahrung, die in der Dichtung bewältigt wird, so lässt sich mit George Steiner behaupten, „the text is home“ (Steiner 1996: 307).

Und dies in doppelter Hinsicht: sowohl auf ästhetischer als auch auf kulturgeschichtlich-sozialer Ebene, denn Celans Poetik des Dialogs möchte unbedingt auch die historische Dimension der Kunst berücksichtigen. Und das Gedicht suche, so geht die oben angesprochene Textstelle weiter, auch einen gewissen Ort, der dieser Einsamkeit und des Unterwegsseins entstammt und der „ins Offene und Leere und Freie“ (Celan 1983:199) hinweist.

Das Exil als konstitutives, identitätsstiftendes, ‚normales‘ Merkmal des jüdischen Daseins (Braese 2013: 11) prägt gewisse Elemente der Selbstverortung ein, die sich bei Celan in Gedächtnis, Gespräch und Gedicht (Villwock 2012: 400) niederschlagen. Lyotard hebt in seiner Studie *Heidegger and „the jews“* die *anamnesis*-Kategorie hervor, wenn er zwischen Juden und Nicht-Juden unterscheidet und das Schicksal der Juden als „Nicht-Volk von Überlebenden“ bezeichnet (Lyotard 1990: 93). In diesem Zusammenhang tritt die Bedeutung der ursprünglichen Zugehörigkeit („authenticity of any primary roots“) (ebd.) zugunsten einer gemeinsamen, schicksalshaften und gemeinschaftlichen legitimierenden Pflicht von *anamnesis* in den Hintergrund. So gesehen zeichnet sich das Judentum als offene Kategorie (Hammerschlag 2010: 8) aus und darüber hinaus eröffnet die Wurzel-Metapher (vor allem als

Luft- oder Flugwurzel) neue semantische Räume, die auf eine Poetologie der Offenheit, der Aufwertung des Fremdseins und Einzeldaseins hinweisen. Auf diese Weise, so meine These, kommt der Entwurzelung und Wurzellosigkeit im Werk Celans eine zentrale Rolle als Kategorie der Öffnung zu, die ich nicht auf die bereits eingehend untersuchte Beziehung zum Judentum hin untersuchen möchte, sondern in Verbindung mit einer Ästhetik und Poetologie der Grenzüberschreitung und Autonomisierung der Sprache, der Kunst und vor allem des Subjekts, die zu den Kerngedanken der modernen Dichtung gehören. In der Dichtung vollzieht sich ein Transsubstantiationsvorgang, der auch eine Aushandlung im Hinblick auf die beraubte Identität und problematische Verortung mit sich bringt. Erst in dem Text wird eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der Vergangenheit möglich, die zu einem manifesten Reterritorialisierungsakt führt. Diese im Text ausgehandelte Verortung ist Ausdruck einer neuen Identitätskonstruktion, der die Entwurzelung im Sinne einer Loslösung von traumatischer Geschichte und Verselbständigung eines autonomen Subjekts zugrunde liegt.

An sich war die Verbindung zwischen Judentum und Luft schon vor der Nazi-Zeit bekannt. „Luftmenschen“ wurde um 1900 zu einer Kollektivmetapher, einer literarischen, wissenschaftlichen und politischen „Kollektivkonstruktion“ (Berg 2014: 196), die ursprünglich in den 60er und 70er Jahren des 19. Jahrhunderts in der jiddischen Literatur Osteuropas belegt war und dann vor allem nach 1918 antisemitische Vorstellungen und Vorurteile nährte. Die aus der jüdischen Geschichtserfahrung bekannte Bodenlosigkeit, verbunden mit dem diasporischen, ortlosen, unverwurzelten, ‚schwerelosen‘, schwebenden Dasein und der ostjüdischen Armut entwickelte sich zu einem Topos, was zur Etablierung des Luftmenschen-Begriffs als stigmatisierendem „Synthesebegriff“ und „Wahrnehmungsvehikel“ (ebd.: 23-34) führte. Das in der Literatur längst belegte Motiv des ewig wandernden Juden samt einem Gefolge von Stereotypen und Vorurteilen mag ebenfalls zu dieser Fremdzuschreibung beigetragen haben. Zu der Geschichte klischerter Fremdbilder gehört auch die Tatsache, dass Phänomene sozialer Dynamik wie Migration und Auswanderung, die bereits im 19. Jahrhundert und nach der Jahrhundertwende auf deutschsprachigem Gebiet üblich waren, oft auch auf die Juden bezogen wurden.

Diese Ahasverus-Figur nimmt übrigens in der Weltliteratur die Umriss einer poetologischen Metapher an und in diesem Fall stellt Celans Werk auch keine Ausnahme dar. Wenn Celan den Einsamkeits- und Unterwegsseinscharakter seiner Dichtung in der *Meridian*-Rede *expressis verbis*

hervorhebt, so findet diese Überlegung in den lyrischen Texten einen unverkennbaren Niederschlag. Der Jude als ewiger Flüchtling, Migrant, Verbannter, Vertriebener ist aber nicht nur Außenseiter und Opfer, sondern auch Grenzgänger und Grenzüberschreitender, an seiner Gestalt lässt sich eine Poetologie der Transgression als Gegendiskurs zu den politischen und sozialen Stigmatisierungen bilden. Jürgen Lehmann identifiziert in Celans Dichtung drei Arten der Grenzüberschreitung: eine Verschmelzung verschiedener Sinnebenen und sprachlichen Kontexten, eine intertextuelle und eine sprachliche, in dem ‚Übersetzen‘ diskursiver in poetische Rede (Lehmann 1993: 123). Nun könnte man dabei ein den Texten innewohnendes Verlangen nach Selbstständigkeit und Reterritorialisierung ablesen, das für das Schaffen im poetischen Werk einer neuen Heimat, um auf Steiner zurückzukommen, verantwortlich ist. Mit anderen Worten nutzt Celan das Potential der Luftmenschen-Metapher so aus, um eine abwertende diskursive Fremdzuschreibung in dichterische Sprache einfließen zu lassen und sie poetisch zu verklären und umzuwandeln. Diese Reterritorialisierung findet in der ästhetischen Auseinandersetzung mit den zugefügten Entterritorialisierungsakten statt und in der Spannung und Dynamik zwischen diesen zwei identitätsstiftenden Prozessen wird eine Neuverortung erzeugt. Die Entwurzelung wird auf diese Weise als Ausgangslage, Auslöser und konstitutiver Faktor dieser neuen Identitätszuschreibung verwertet. In der Verselbständigung des Subjekts durch die Loslösung von bodenständigen Wurzeln wird eine neue Würde entdeckt.

Auch bei Derrida sind in seinen Kommentaren zu Levinas Hinweise auf die Dynamik der Wurzellosigkeit zu finden, überdies plädiert er für eine „revalorization of alienation“ (Hammerschlag 2008: 18). Mit dem Verzicht auf das Selbst, auf Boden und Besitztümer verbindet Derrida auf den Spuren von Levinas absolute ethische Verantwortlichkeit, die auf Entsagung und Selbstopferung zurückzuführen sei (Derrida 1996: 96). Als Vorbild dessen sieht er die Figur Abrahams an, der in der Begegnung mit Gott bereit ist, ihm seinen einzigen Sohn zu opfern. Überhaupt betrachtet Levinas diese Begegnung mit dem Anderen als Dialog (auch mit einer möglichen Transzendenz), der in der Lyrik Celans seinen Umschlag in Dichtung erfährt, wobei die durch Offenheit, Relativität, Wandelbarkeit gekennzeichnete angesprochene Wirklichkeit einer Verwandlung unterzogen wird. Aber diese Begegnung mit dem (göttlichen) Anderen bedeutet zugleich, Levinas zufolge, auch eine Erfahrung der Entwurzelung. Verzicht, Selbstopferung und Entwurzelung seien also drei Begriffe, die in ihrer Spannung einerseits auf das Bild des auserwählten Volks

zurückgehen, andererseits Verfolgung, Vertreibung und Unterdrückung des jüdischen Subjekts durch einen Spiritualisierungsakt rechtfertigen. Derrida erinnert sich weiter, dass Levinas den Juden als Verneinung der Wurzelhaftigkeit („negation of enrootedness“) bezeichnete (Derrida 1999: 70).

### **3.3. Von einer Botanopoetik zu einer Luftpoetik**

#### **3.3.1. Botanopoetik**

Wenn man Celans Lyrik auf die Naturdarstellungen und die Funktion natürlicher Landschaften untersucht, so lassen sich oft Naturrelikte, stilisierte Gemälde in Form von *nature morte*, „artifizielle Arrangement[s]“ feststellen, in denen das Leben „abstrakte[n] Formprinzipien“ unterworfen wird (Janz 1976: 94-95). Natur zeichnet sich als „Material allegorischer Intentionen“ (ebd.: 31) ab, die in der Landschaft ‚vertextet‘ werden (Szondi 1972: 50). Karg, dürr oder wüst, mit Steinen, Mineralien oder Kristallen versehen, ist die Natur selten animiert (dazu ausführlich Rădulescu 2016). Aus dieser Tradition der Geopoetik geht aber eine Luftpoetik empor, denn nicht selten und vor allem nach dem Band *Atemwende* wird der Akzent nicht auf Monolithe, sondern auf „Aerolithen“ verschoben (Groves 2011: 470).

In dem nach dem Treffen mit Adorno in Engadin verfassten Text *Gespräch im Gebirg* wird dem gemeinsamen Schweigen zwischen zwei Juden, einem Stein und zwei Pflanzen, dem Türkenbund und der Rapunzel, ein Denkmal gesetzt. Im Text wird ein Weg durch die fremde Natur, die sich als „abstrakte Gedankenlandschaft“ (Villwock 2012: 408) auszeichnet, beschrieben. „Dort oben im Gebirg“ (Celan 1983: 169) herrscht in einem stilisierten kargen Raum des Alleinseins Stille, denn „der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch, auch heute auch hier“ (ebd.). Diese schiere Trennung zwischen den zwei Bereichen, Mensch und Natur, die auch in Celans Lyrik vorhanden ist und die von der transzendentalen Obdachlosigkeit des Ich Zeugnis ablegt, verzeichnet auch den Bruch mit der bei der Schöpfung vorgegebenen göttlichen Ordo. Dort oben im Gebirg, in einer nur von Steinen und diesen zwei Pflanzen bevölkerten Welt, die ihrerseits zu Chiffren der Einsamkeit werden, wird das Alleinsein eben geteilt, multipliziert und ihr Potential aufs Beste verwertet. Noch andere Gebirgspflanzen und -bäume, die auf dem Weg auftauchen, sind imstande, die Stimmung zu animieren. Die mit ausgespreizten, zwittrigen, zerschlitzen Kronblüten stehende Heilpflanze *Dianthus superbus* bedarf keiner vegetabilen oder menschlichen Gesellschaft, denn sie ist hermaphroditisch. Die Prachtnelke scheint ebenfalls in sich selbst genugsam zu ruhen, indem die bei den beiden Blumen schon im Namen angekündigte superlative Schönheit keinen

Niederschlag in ihrem äußerlichen Aussehen findet, hingegen weist sie auf die alleinstehende, selbstsüchtige *superbia* hin. Ähnlich verhält es sich auch mit den zwei Bäumen, der Lärche und der Zirbelkiefer, die senkrechte und stille Bewahrer und Zeugen der Einsamkeit, der unmöglichen Kommunikation sind. Und diese ahasverische Vereinsamung, die sich auch auf den Naturbereich überträgt, bereitet den Weg zu sich selbst. Der Text endet mit dieser Hoffnung und macht bis zum Schlusswort „oben“ auf die Vertikale des Berges und indirekt auf die verdünnte Luft aufmerksam, die den Zugang zur Transzendenz ermöglichen sollen.

Auch im berühmten Gedicht *Todtnauberg*, geschrieben nach Celans Begegnung mit Heidegger, bietet eine Berglandschaft den Anlass zum Nachdenken über das Judenschicksal und zugleich über die Frage der auch in diesem Fall nicht gelungenen Kommunikation. Thematisiert wird der Verlauf einer Nicht-Begegnung samt der enttäuschten Hoffnung auf einen Dialog, wo das Schweigen des Philosophen das traurige Räsonieren über eine „krude“ Erfahrung veranlasst, die vom Gesprächspartner nicht geteilt wird, aber in ihrer Einzelheit der vereinzelt Subjektivität eine besondere Würde erhält. Die Nebeneinanderstellung von Arnika und Augentrost, mit denen das Gedicht anfängt, täuscht über die Möglichkeit eines symbiotischen Verhältnisses hinweg. Bei ihrem Anblick wachsen die zwei Heilkräuter tatsächlich zusammen, erst im Unterirdischen ist ihr halbschmarotzerhaftes Verhältnis zu entdecken, denn bei aller mit seinem Namen verbundenen Erwartung einer beruhigenden, freudespendenden Wirkung – versprochen auch von *euphrasia*, ‚Freude‘, ‚Vergnügen‘ dem aus dem Griechischen entlehnten botanischen Gattungsnamen (Genaust 1976: 11) – verfügt der Augentrost über Saugwurzeln, die der Nachbarpflanze Arnika die Nährstoffe entnehmen. Im Fall von Arnika ist die Etymologie unklar: Wenn man mit einer Entlehnung aus dem Griechischen *arni*, ‚Lamm‘, spekuliert, stößt man auf ein ausdrückliches Opfer-Täter-Verhältnis, was die Entscheidung Celans für eine andere Blumenkonstellation erklärt. Es mag also nicht wundern, warum dieser Beziehung voller Kompromisse die alleinstehende Orchis vorgezogen wird. Das Paar „Arnika und Augentrost“ wird mit dem Duett „Orchis und Orchis“ ersetzt oder abgelöst, wobei das ergänzende Adverb „einzeln“ kein gemeinsames Dasein, sondern nur eine Wiederholung und Reduplizierung der Vereinzelung hervorhebt. Derrida definiert diese Begegnung mit dem Anderen in *Shibboleth* als „ineluctable singularity out of which and destined for which the poem speaks; in its otherness and its solitude.“ (Derrida 2005: 9) Die Orchis wird als Chiffre des Einsamen, das selbständig und autark ist und der Gemeinschaft anderer nicht bedarf, eingesetzt: Die Orchis verfügt

neben Nährwurzeln über Wurzelknollen, die als Vorratsspeicher dienen. Zugleich aktualisiert die Metapher in ihrer Ambivalenz das Schicksal des Außenseiters und Entwurzelten, das durch die spiegelhafte Wiederholung eine Verdopplung ins Ungewisse und Zeitlose erfährt. Denn in der Fachforschung wird auf die griechische Herkunft des Wortes „Orchis“ hingewiesen, *órchis*, ‚Hoden‘ (wegen der zwei Wurzelknollen), deswegen trägt die Blume im Deutschen den Namen ‚Knabenkraut‘ (u.a. Pöggeler 1986: 265; Gellhaus 2002: 171; May/Goßens/Lehmann 2008: 257), was z.B. in *Todtnauberg* zur Aufwertung des Alleinseins einer sich selbst fütternden Pflanze führt, die dank ihrer besonderen Luftwurzel auch an einen anderen Ort umgepflanzt werden kann. Es ist anzumerken, dass Celan den botanischen Gattungsnamen „Orchis“ und nicht den Terminus „Orchidee“ und auch nicht explizit das deutsche Wort „Knabenkraut“ verwendet, womit auch heutzutage heimische Orchideenarten in Deutschland bezeichnet werden (Sauerhoff 2001: 41).

Im Gedicht *Von der Orchis her* gilt dem angesprochenen Gegenüber die Aufforderung, sich von der Orchis zu entfernen: „Von der Orchis her - / geh“, damit „wir beide noch immer besitzen/ an Sprache,/ an Schicksal.“ (Celan 1975 II: 64) Somit wird die Metapher zum Übersetzungsvehikel der traumatischen Leidensgeschichte Israels, der diskursiv beraubten Identität und Sprache, die aber in der Dichtung neu verortet werden. Das Gedicht spielt mit der Doppeldeutigkeit des Orchis-Bildes und konstruiert in der poetischen Welt eine ästhetische Erwiderng zu der diskursiv zugefügten Gewalt. Wenn das Orchis-Bild textuell die Entwurzelungserfahrung wiederaufnimmt und in seinem Alleinsein die schicksalshafte Isolierung der Judenexistenz nachahmt, so wird diese diskursive denotative Selbstausslegung dichterisch *ad absurdum* geführt und lässt eine Gegenrede entstehen, die eine Lanze für die Dignität des Einzelnen bricht, dem in der Sprache der Poesie eine neue Heimat, neue Ausdrucksmöglichkeiten und vor allem eine neue Identität gewährt werden.

Aber die Orchidee an sich ist eine in der europäischen Naturlandschaft fremde Pflanze. Noch fremder als die Villém Flusser in einem französischen Park auffallende Libanon-Zeder, über deren nur geographisch aufgezwungene Fremdheit der Philosoph sich wundert, denn sonst scheint sie der europäischen Parklandschaft „total angepaßt“ zu sein. (Flusser 2000b: 42) Sie wurde von den fernen Ländern Asiens, Ozeaniens oder Afrikas ‚kolonisiert‘ – wir können gerne in diesem Zusammenhang den Begriff von Deleuze und Guattari in ihrer *Rhizom*-Studie (Deleuze/Guattari 1992) übernehmen und behaupten, dass Orchideen somit ‚reterritorialisieret‘ wurden. Orchideen verfügen tatsächlich über eine rhizomatische Struktur und bilden in der Botanik *expressis verbis* genannte Luftwurzeln, denn die meisten von ihnen wachsen in ihrem

natürlichen Umfeld im tropischen Regenwald nicht auf festem Boden, sondern auf anderen Pflanzen, auf der Erde oder auf Felsen oder Steinen, jedoch nicht als Schmarotzer. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass der belesene Celan über diese Kenntnisse nicht verfügte, bevor er die Orchis-Metapher in seiner Dichtung einsetzte. In Anlehnung an Deleuze und Guattaris Rhizom-Theorie kann man nochmals dafür argumentieren, dass die Orchidee (dank ihrer Rhizombildung, Luftwurzeln und Exotendaseins) bzw. die Luftwurzel als Motiv und Metapher bei Celan eine Poetik der Grenzüberschreitung, Reterritorialisierung, Aufwertung des Fremdseins und schließlich einer Neuverortung im Spannungsverhältnis zwischen Geschichte und Dichtung unterstützen (vgl. Rădulescu 2019a: 179).

### 3.3.2. *Luft; Luft- und Flugwurzel*

Bei Hannah Arendt wird anhand der Wurzel als Exil-Metapher des Jüdischen das problematische Verhältnis zwischen den Vertriebenen und den Daheimgebliebenen veranschaulicht. Beide Gruppen der Betroffenen leiden in der Tat unter Heimatverlust als Entwurzelung, der von einem intersubjektiven Schicksal zeugt (vgl. Trčka 2018: 109).

Die Einen, die Verjagten, ließen meist ihre Wurzeln zurück, sind gleichsam abgerissen, also wurzellos im exakten Sinne von ‚ohne Wurzeln‘. Für die, denen es gelang, ihre Wurzeln mitzunehmen, sind diese nun ohne den Boden, in dem sie wurzelten, nicht mehr tragfähig, und sie haben sie sich darum gleichsam an den Schuhsohlen abgelaufen. Den Anderen, die zu Hause bleiben durften, ist der Grund und Boden, in dem sie wurzelten, unter den Füßen weggespült worden. Ihre Wurzeln liegen bestenfalls offen zutage und werden doppelt verzehrt: durch Verkümmern des nährenden Bodens beraubt und durch die Helle der Sichtbarkeit selbst, durch den Mangel am schützenden Dunkel (vgl. Arendt 2003: 39, in Trčka 2018: 109).

Diasporische Existenz sowie Enklavendasein werden beide von der Gefährdung der Wurzeln geprägt und dadurch neu definiert. In beiden Fällen findet ein Gewaltakt statt, der sie einem hohen Verletzbarkeitsgrad aussetzt, ohne dass die Betroffenen sich ihm widersetzen können. Umso mehr entsteht in diesem Zusammenhang das Bedürfnis nach der Rettung des Selbst. Wenn Wurzeln auf dem Boden keine günstigen Lebensbedingungen mehr haben, dann wird von Celan der Versuch gewagt, sie in der Luft anzusiedeln. Denn Flug- oder Luftwurzeln haben die besondere Eigenschaft, an variable Orte ein- oder verpflanzt zu werden und dort anzuwachsen. Die Luft bietet sich als pneumatischer, lebensgünstiger Raum ausgezeichnet an, doch in ihrer Ambivalenz scheint sie das Judenschicksal dramatisch zu veranschaulichen, wenn man an den Celanschen bekannten Ausdruck „ein Grab in der Luft“ denkt, welcher von Historikern nicht für eine Metapher, sondern für eine Beschreibung

wirklicher Verhältnisse und „Umkehrung aller Ordnungen und Werte“ gehalten wird (Berg 2014: 191). Diese Deplatzierung der Wahrnehmung hängt wohl mit dem in der *Meridian*-Rede beschriebenen Perspektivwechsel zugunsten einer antigravitativen Umkehrung zusammen: denn „wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“ (Celan 1983: 195); und: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten“ (ebd.). Und das, weil die Luft allein Ubiquität zulässt und eine Alternative zur tektonischen Unbeständigkeit der Erde anbietet.

„In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da,/ in der Luft“ (Celan 1975 I: 290) – so beginnt das letzte Gedicht im Band *Die Niemandrose*. Das dem Element Luft gewidmete Kapitel in Gernot und Hartmut Böhmes *Werk Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente* trägt überraschenderweise die Überschrift *Die Luft und die Einsamkeit* und macht auf mindestens drei, für Celans Luftpoetik relevante, aber zugleich auch plurivalente und teilweise widerspruchsvolle Merkmale aufmerksam: die Orientierungslosigkeit, das Gas bzw. den Schwebezustand und ihre lebensspendende Funktion:

Die Luft ist das unsichtbare Element. Sie ist unsichtbar, ungreifbar, es gibt in ihr keine Orientierung. Nicht zufällig wird sie von Paracelsus auch mit dem Chaos schlechthin identifiziert – Chaos, ein Ausdruck, aus dem später bei van Helmont der Terminus „Gas“ gebildet wurde. Als Lebewesen ordnet uns Paracelsus auch dem Medium Luft zu. Wir sind Luftwesen. Aber anders als die Vögel können wir uns in der Luft nicht frei bewegen. Wir sind vielmehr an die Erde gebunden und bedürfen ihrer zum Stand und zur Orientierung. (Böhme/Böhme 2010: 291, m.H.)

Die Luft ist also ein das menschliche Dasein kennzeichnendes Element, das seine Paradoxien auch gut widerspiegeln kann. Indem die Autoren auf gewisse physikalische Zustände hinweisen, lassen sie an ihnen philosophische und historische Metaphern erkennen, an denen jüdisches Schicksal abzulesen ist (Gas, Luftmenschen) und welche darüber hinaus einen ontologischen Rahmen beschreiben, der sich in die Dichtung anhand einer Luftpoetologie übersetzen lässt.

Ähnlich wie in dem erwähnten *Gespräch im Gebirg* kommt auch im Gedicht *Radix, Matrix* ein Dialog mit dem Stein zustande, wobei die Anrede eines immer gesuchten Gegenübers ursprünglich im Geologischen angesiedelt wird, um dann zur Botanik und einer eigenartigen Aerologie überzugehen. Das Gespräch thematisiert wieder das Judenschicksal und möchte ahasverisches Dasein und Shoah in eine Schöpfungsgeschichte einbetten, die durch den Rückgriff auf eine persönliche Mythologie des jüdischen Volkes eine verlorene Transzendenz wieder ins Leben rufen soll.

Wer,  
wer wars, jenes  
Geschlecht, jenes gemordete, jenes  
schwarz in den Himmel stehende:  
Rute und Hode –?

(Wurzel.  
Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes  
Wurzel – o  
unser.)

(Celan 1975 I: 239)

Unmöglich, beim Lesen dieser Zeilen das Orchisbild zu übersehen, die ganz deutlich vom Judenvolk, seiner Abstammung („Hode“, hier im Sinne von Samen) und darüber hinaus, in Anlehnung an das Orchisbild, vom Einzelgängertum und Bestraftwerden („Rute“) handeln. Was die folgenden Verse auch bestätigen, indem auf alttestamentarische Stammesväter hingewiesen wird, um dann gleich eine tausendjährige Geschichte im Holocaust vernichtet zu sehen. Diese Deplatzierung wird anhand der gravitativen Umkehrung möglich, als die Wurzel gegen den Himmel ragt. Die natürliche Bedeutung der Wurzel als Sinnbild kultureller, ethnischer und religiöser Zugehörigkeit, Sym-Biose und Verwandtschaft wird bis zu ihrer Verneinung umgekehrt, es kommt zu einem „zero-root“, „botanical nothingsness and interrupted fertility“ (Wampole 2016: 50). In der ‚Stunde Null Ausschwitz‘ hat eine Entwurzelung stattgefunden, die selbst den Wunsch, durch Erinnerung an eine identitätsstiftende Mythologie Herkunft und Heimat zurückzugewinnen, obsolet macht. Und daraus speist sich die Notwendigkeit, das tradierte Wurzel-Bild rückgängig zu machen und stattdessen nach anderen identitären Anhaltspunkten zu suchen. Dem Abschied von der Wurzel liegt jedoch ein rettendes Potential zugrunde, denn die „Rute“ steht für die ermordete Mutter oder die Zornesrute und zeichnet die Existenz der Juden als „von der Wurzel her bedrohtes Volk“ (Felstiner 2010: 231). An sich weist das Gedicht eine Wurzelstruktur auf und zeugt auch von einer sprachlichen Entwurzelung (vgl. Hamacher 1985). So bietet sich das Moment geistiger Verwurzelung im Wort, die „schöne Wurzellosigkeit des frei schwebenden Intellekts“ (Liska 2011: 180-181) als Alternative an.

Auf diese Weise wird die bisher eingesetzte Botanopoetik explizit von einer Luftpoetik ergänzt, wenn das Bild des mit den Wurzeln in der Luft, im Himmel hängenden Baums auftritt. Er steht „schwarz in den Himmel“ und das Gedicht endet mit den Versen

Hinab  
ist die eine der wild  
blühenden Kronen

(Celan 1975 I: 240).

So verspricht das von Celan übernommene Bild der Luftwurzeln, den Kontakt mit der Transzendenz wiederaufzunehmen und auf diese Weise die mit Ausschwitz einsetzende Zäsur in dem jüdischen Schicksal zu überwinden. Wo die Wurzeln Abrahams und Jesse abzusterben drohten, zeichnet sich der im Himmel wurzelnde Weltbaum mit blühenden Kronen ab. Wie im Titel angedeutet, ist Wurzel („radix“) zugleich auch Matrix: Wo in vielen Weltmythologien hauptsächlich die Mutter Erde als lebensspendende Quelle, Herkunft und Nährboden von allem Lebendigen angesehen wird, verortet Celan diese Matrix im Himmel.

Derselben Herangehensweise bleibt auch das Bild des Flimmerbaums im gleichnamigen Gedicht verpflichtet, das eine Verwandtschaft mit der dank des Gedichts und des gleichnamigen Bands *Sprachgitter* berühmt gewordenen Chiffre des „Flimmertiers“ aufweist. Das eine unentschiedene Stufe zwischen Pflanzen- und Tierreich bezeichnende Flimmertier soll die uralten Anabasis-Bestrebungen der Wesen bezeichnen, deren Ent-wicklung in der ‚Stunde Null nach Ausschwitz‘ gestoppt wurde (vgl. Birus 2008: 211).

Schwarz und unendlich, so hing,  
o hing er weltabwärts.

(Celan 1975 I: 233)

Diese antigravitative Umstellung schreibt der Luft eine besondere Funktion zu, einmal als Ort der Transzendenz und der möglich gewordenen Begegnung mit ihr, und dann als nach dem Holocaust erkämpfter Lebensraum der fahrenden Ahasverus-Söhne. So werden auch ihre Artikulationen der Heimatlosigkeit auf einen Fluchtpunkt gebracht und in diesem Raum verortet, der eigentlich für ihre in der Luft wurzelnde und dort wiedergefundene Heimat steht. So entsteht *Das aufwärtsstehende Land* (Celan 1975 II: 70), ein Bereich, der sich leicht als Zwischenraum bezeichnen ließe, „rissig“, wie im gleichnamigen Gedicht postuliert wird, aber auch porös und fließend. Dieses Land wird durch ein einziges Attribut gekennzeichnet: Es ist „mit der Flugwurzel“ da und dieser wächst „Steinatem“ zu. Das Land tritt an die Stelle des Flimmerbaums, des großen kosmischen abwärtshängenden Baums, und die Flugwurzel mit Steinatem ist da, um den Himmel mit der Erde zu verbinden. Zugleich befindet sie sich in Bewegung und hofft auf Kommunikation, welche dank des Steinbilds möglicherweise erschwert oder im Schweigen erfolgen kann.

Auf diese Verkehrung der Welt antwortet Celan durch die *ad absurdum*-Führung des medusenhäuptigen, statischen, statuenhaften Monologs mit der Realität. Somit erlebt sie den Umschlag in dialogische Dichtung (vgl. Fassbind 1995: 101-103), die den verstörten, von Adorno als nach Auschwitz für unmöglich gehaltenen Dialog mit der Geschichte (und der Transzendenz) ins Gedicht wiederaufnimmt. Die deterritorialisierte, entwurzelte, auf den Kopf gestellte und gehende Lyrik Celans, die Zwischenräume zwischen Wort- und Zeichenelementen (vgl. Bogumil-Notz 2020: 11) schafft, findet in der Einsamkeit und Luftwurzeltätigkeit bzw. Bodenwurzellosigkeit seiner Botano- und Luftpoetik eine menschliche und ästhetische Autonomie, die eine Reterritorialisierung im Wort und Geist verwirklichen.

### Literatur:

- ADORNO, Theodor W., 1951: *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- APPADURAI, Arjun, 1996: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- ARENDDT, Hannah, 2003: *Denktagebuch: 1950 bis 1973, Bd. I*, hg. v. Ursula Ludz und Ingeborg Nordmann, München, Piper.
- BALTES-LÖHR, Christel, 1998: *Frauen in der Migration: Dekonstruktivistische Analyse der Begriffe „Identität“ – „Migration“ – „Raum“*, in Renate von Bardeleben und Patricia Plummer (Hg.), *Perspektiven der Frauenforschung: Ausgewählte Beiträge der 1. Fachtagung Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz*, Tübingen, Stauffenburg, S. 81-97.
- BERG, Nicolas, 2014: *Luftmenschen: Zur Geschichte einer Metapher*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- BIRUS, Hendrik, 2008: *Kommentar zu „Sprachgitter“*, in: Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 209-224.
- BOGUMIL-NOTZ, Sieghild, 2020: *Paul Celan: Die fortschreitende Erschließung der Wirklichkeit beim Schreiben*, Hildesheim, Georg Olms Verlag.
- BÖHME, Gernot, BÖHME, Hartmut, 2010: *Feuer, Wasser, Erde, Luft: Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München, Beck.
- BRAESE, Stephan, 2013: *Deutsche Sprache, jüdisches Exil – Optionen von „Identität“ nach 1933*, in Hans Otto Horch, Hanni Mittelmann und Karin Neuburger (Hg.), *Exilerfahrung und Konstruktionen von Identität 1933 bis 1945*, Berlin/Boston, de Gruyter, S. 7-16.
- CELAN, Paul, 1975: *Gedichte in zwei Bänden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 1983: *Gesammelte Werke in fünf Bänden, Dritter Band*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 1992: *Einleitung: Rhizom*, in dies., *Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus*, Berlin, Merve-Verlag, S. 11-42.

- DERRIDA, Jacques, 1996: *Gift of Death*, aus dem Franz. v. David Wills, Chicago, University of Chicago Press.
- DERRIDA, Jacques, 1999: *Adieu to Emmanuel Levinas*, aus dem Franz. v. Pascale-Anne Brault, Stanford, Stanford University Press.
- DERRIDA, Jacques, 2005: *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*, hg. v. Thomas Dutoit und Outi Pasanen, New York, Fordham University Press.
- FASSBIND, Bernard, 1995: *Poetik des Dialogs: Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*. München, Fink.
- FELSTINER, John, 2010: *Paul Celan: Eine Biographie*, Deutsch von Holger Fliessbach, München, Beck.
- FLUSSER, Vilém, 2000a: *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*, Berlin/Wien, Philo Verlag.
- FLUSSER, Vilém, 2000b: *Vogel Flüge: Essays zu Natur und Kultur*, aus dem Portugiesischen von Edith Flusser, München/Wien, Hanser.
- GELLHAUS, Axel, 2002: *Todtnauberg*, in Hans-Michael Speier (Hg.), *Interpretationen Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam, S. 161-174.
- GENAUST, Helmut, 1976: *Etymologisches Wörterbuch der botanischen Pflanzennamen*, Basel/Stuttgart, Birkhäuser.
- GROVES, Jason, 2011: „The stone in the air’: Paul Celan’s other terrain, in Environment and Planning D, “Society and Space” XXIX, S. 469-484.
- HAMACHER, Werner, 1985: *The Second of Inversion: Movements of a Figure through Celan’s Poetry*, in “Yale French Studies”, LXIX, S. 271-311.
- HAMMERSCHLAG, Sarah, 2008: *Another, Other Abraham: Derrida’s Figuring of Levinas’ Judaism*, in “Shofar. An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, XXXVI, S. 74-96.
- HAMMERSCHLAG, Sarah, 2010: *The Figural Jew: Politics and Identity in Postwar French Thought*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- JANZ, Marlies, 1976: *Vom Engagement absoluter Poesie: Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a.M., Syndikat.
- KUHLMANN, Anne, 1999: *Das Exil als Heimat: Über jüdische Schreibweisen und Metaphern*, in „Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch“, XVII, S. 198-213.
- LEHMANN, Jürgen, 1993: „Dichten heißt immer unterwegs sein“: *Literarische Überschreitungen am Beispiel Paul Celans*, in „Arcadia“, XXVIII, 2, S. 113-130.
- LISKA, Vivian, 2011: *Fremde Gemeinschaft: Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*, Göttingen, Wallstein.
- LYOTARD, Jean François, 1990: *Heidegger and „the jews“*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MAY, Markus, GOSENS, Peter, LEHMANN, Jürgen (Hg.), 2008: *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler.
- OLTMER, Jochen, 2014: *Migration als historischer Normalfall: Bedingungen, Formen und Folgen globaler Wanderungsbewegungen seit dem späten 19. Jahrhundert*, in Mathias Beer (Hg.), *Migration und Mythen. Geschichte und Gegenwart – Lokal und global*, Ulm, Thorbecke, S. 127-146.

- PÖGGELER, Otto, 1986: *Spur des Worts: Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg, Alber.
- RĂDULESCU, Raluca, 2016: *Monologe und Dialoge der Moderne: Gottfried Benn, Paul Celan, José F.A. Oliver*, Münster/Bern, LIT.
- RĂDULESCU, Raluca, 2019a: *Von Orchideen und Migranten: Überlegungen zu einer Anthropologie der Wurzellosigkeit*, in Anna Warakomska und Mehmet Öztürk (Hg.), *Man hat Arbeitskräfte gerufen, ... es kamen Schriftsteller*, Bd. 2, *Geschichte und Geschichten*, Berlin, Peter Lang, S. 175-188.
- RĂDULESCU, Raluca, 2019b: *Orchideen als kulturelle Metapher für Migranten und Flüchtlinge*, in Raluca Rădulescu, Alexandru Ronay und Markus Leimbach (Hg.), *„Willkommen und Abschied“: Interdisziplinäre Annäherungen an Migration*, Berlin, wbg, S. 37-46.
- SAID, Edward W., 2012: *Reflections on Exile and other Essays*, London, Granta Books.
- SAUERHOFF, Friedhelm, 2001: *Pflanzennamen im Vergleich: Studien zur Benennungstheorie und Etymologie*, Stuttgart, Franz Steiner.
- STEINER, George, 1996: *Our Homeland, the Text*, in ders., *No Passion Spent – Essays 1978-1996*, London/Boston, Faber and Faber, S. 304-327.
- SZONDI, Peter, 1972: *Celan-Studien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- TRČKA, Nina, 2018: *Über Heimatverlust und Heimatlosigkeit: Vereinzelung, Selbstverlust und der Zerfall der gemeinsamen Welt*, in Jürgen Hasse (Hg.), *Das Eigene und das Fremde: Heimat in Zeiten der Mobilität*, Freiburg/München, Karl Alber, S. 107-143.
- VILLWOCK, Peter, 2012: *Celan und Nietzsche: Gespräch im Gebirg*, in „Nietzsche-Studien“, XXXXI, 1, S.388-411.
- WAMPOLE, Christy, 2016: *Rootedness: The Ramifications of a Metaphor*, Chicago/London, University of Chicago Press.



**„KOMM AUF DEN HÄNDEN ZU UNS“  
ZU EINEM KIPPBILD DER BEGEGNUNG  
BEI PAUL CELAN**

**Laura Cheie**

West-Universität Temeswar / Universitatea de Vest din Timișoara

---

laura.cheie@e-uvvt.ro

**DOI:** 10.35923/AUTFil.61-1.06

**“Come to us on your hands”. About an Ambiguous Image of the Encounter in Paul Celans Work**

One of the essential images of the lyrics and poetics of Paul Celan is hand walking, an image inspired from the novel *Lenz* by Georg Büchner. This appears not only in poems such as *Stimmen* and *Es geht*, but also in the most important text written by Celan about his poetics, in the discourse *Meridian*, whose variants reveal the complex semantics of the hand motif in Celan's thinking. Essential in articulating the truth both in quotidian gestures and in the „mimics” of poetry or poetical reflexion, the hand participates, through hand walking, to the change in perspective on the world, to the meeting with abyssal depths and the opening of a dialogue with Büchner, Pascal, Nietzsche, Isaak Babel and also with the important themes of the Holocaust and the exile. The present study proposes an investigation on the manner in which hand walking becomes an ambiguous image of the encounter and the dialogue, generating a poetic language in which the chiasmic reversals or quasi-absurd linguistic distortions communicate the aim of poetry about which Celan says it does not change the world, but the way of being in the world.

**Keywords:** *ambiguous image; hand walking; poetic corporeality and poetic gestures; dialogue; intertextuality.*

In einem Brief vom 18. Mai 1960 an seinen Freund und Schriftsteller Hans Bender schreibt Paul Celan Folgendes über das Sein und Schreiben von Gedichten:

Handwerk ist, wie Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. *Dieses* Handwerk [Hervorh. P.C.] hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und Tiefen [...] Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur *einem* Menschen [Hervorh. P.C.], d. h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht. Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht. (Celan 1983: 177)

Als Paul Celan diese Zeilen an Hans Bender schrieb, arbeitete er bereits an seiner bedeutendsten Rede, die er am 22. Oktober 1960, anlässlich der Entgegennahme des Georg-Büchner-Preises halten sollte. Der als *Meridian* bekannte Diskurs stellt die Quintessenz seines poetologischen Denkens dar und fußt auf einigen entscheidenden gedanklichen Begegnungen, darunter auf der wohl in diesem Kontext relevantesten, und zwar jener mit dem Werk Georg Büchners. Celans Bezug zu Büchner beruht, wie die Herausgeber der Tübinger Werkausgabe bemerken, vor allem auf der Analogie zu Lenz, der in Büchners Novelle „auf den Kopf gehen“ möchte. „Diese erste Stelle aus Büchners Werk, die Celan aufschreibt, ist – so Bernhard Böschstein und Heino Schull – zugleich diejenige, die für ihn bis zuletzt die wichtigste bleiben wird und auf die er seinen eigenen Bezug zu Büchner vornehmlich gründen wird.“ (Celan 1999: XII) In Celans Denken und Dichtung verwandelt sich aber der Gang auf dem Kopf in ein Gehen auf den Händen, das bereits in *Stimmen*, dem Eingangsgedicht des Bandes *Sprachgitter* (1959) als Wunschbild einer besonderen Begegnung mit den Toten des Holocausts erscheint: „Stimmen vom Nesselweg her: // Komm auf den Händen zu uns. / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen.“ (Celan 2018a: 95) Es sind Zeilen, die Celan in der *Meridian*-Rede zitieren wird (vgl. Celan 1999: 11), wobei er hier die zweite Verszeile – *Komm auf den Händen zu uns* – hervorhebt, was implizit auf die Relevanz der Hände-Semantik für sein Werk verweist. Und tatsächlich gilt diese Vorstellung für Celan als eine poetologische wie existenzielle Denkfigur, die er zu einem komplexen Kippbild entwickelt, das zugleich die Bedeutung des Performativen für seine Dichtung veranschaulicht.

Das Bild entsteht allerdings in dem für den Dichter aus der Bukowina schmerzlichen Kontext antisemitischer Vorfälle und der zwar unhaltbaren, aber

rufschädigenden Plagiatsanschuldigungen der Witwe Yvan Golls, die Celan durch Briefe an Kritikern, Verlagen und Rundfunkredaktionen als Plagiator der Dichtung ihres Mannes zu denunzieren trachtete (vgl. Wiedemann 2000). Die ursprünglich im privaten Rahmen ausgedrückten Beschuldigungen wurden 1960 publik, als Claire Goll in der März/April-Ausgabe der Münchener Literaturzeitschrift „Baubudenpoet“ einen Artikel publizierte, in dem sie dem Dichter explizit den geistigen Diebstahl am Werk Golls vorwarf und ihn auch charakterlich zu diskreditieren versuchte. Die Debatte um die Plagiatsvorwürfe Claire Golls, die von mehreren namhaften deutschen Schriftstellern zurückgewiesen und schließlich auch durch eine von der Deutschen Akademie für Sprache und Forschung in Auftrag gegebene Untersuchung als unhaltbar nachgewiesen wurden, sollte sich zwar erst nach der Verleihung des Bücherpreises an Celan voll entfalten, doch sie belastete Celan außerordentlich und überschattete die ganze Entstehungszeit des *Meridian*, wie die Herausgeber der Tübinger Werkausgabe, Bernhard Böschstein und Heino Schmall, bemerken (Celan 1999: XIII). Celan, der sich nie öffentlich auf das Niveau dieser „Infamie“ einlassen wollte, aber zutiefst verletzt und verzweifelt in zahlreichen Briefen an Freunde diese um ein unterstützendes „Gegenwort“ bat, reagierte darauf durch seine Dichtung und seine Reden über Literatur, unter anderem mit seiner Vorstellung vom Handeln der Hände.

In diesem Zusammenhang legt ein Blick in die zurückgelassenen Aufzeichnungen und Textentwürfe von Reden und Briefen unter anderem den Bezug des Hand-Motivs zur „Goll-Affäre“ nahe. So schreibt Celan in einem undatierten, im Sommer 1960 entstandenen Textentwurf für eine Entgegnung (vgl. Celan 2018b: 752) mit dem suggestiven Titel *Haltet den Dieb!* Folgendes:

Die Freunde der Dichtung in Deutschland und anderswo werden es sicherlich verstehen, daß ich es meinen Gedichten schuldig bin, in ihrem Sinne zu handeln. Mit denjenigen, die einer Claire Goll oder deren Helfern auf diese oder jene Weise die Hand drücken, habe ich ab heute nichts mehr zu tun. Ich unterscheide nicht zwischen Händedruck und Gedicht. (ebd.: 169)

Auf dieser symbolischen Bedeutung des Händedrucks als Zeichen einer unreinen oder reinen, bzw. lügnerischen oder aufrichtigen Begegnung und Anerkennung basiert sicherlich auch die Vorstellung von „wahre[n] Hände[n]“, die „wahre Gedichte“ schreiben. Moralische „Sauberkeit“ ist für Celan Voraussetzung aller authentischen Dichtung, wie im Brief an Hans Bender erwähnt. Noch deutlicher und konkreter formuliert er es in einem Entwurf zu diesem Brief: „Man spricht auch gerne und sehr unbekümmert

vom Handwerk der Dichtung – ohne sich vorher die Hände gewaschen zu haben, jedenfalls nicht im Wasser wirklicher Worte. Handwerk ist eine Sache reiner Hände“ (Celan 1999: 154). So bezieht er das Schreiben von Gedichten über die Metapher der Hände auf die charakterliche Stärke des Verfassers und gleichzeitig auf dessen Erfahrungen, die „Daten“ der Erfahrungswelt, die den schreibenden Händen und schließlich dem Gedicht eingeschrieben bleiben, wie es im *Meridian* lautet.<sup>1</sup> „Dem Gedicht ist der Dichter als Person mitgegeben“ (ebd.: 116) heißt es deutlich in einer Aufzeichnung. Denn nur auf diese Weise ließe sich das Geschriebene als Ausdruck eines „einmaligen und sterblichen Seelenwesen[s]“ (Celan 1983: 177) beschreiben, das „unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht.“ (Celan 1999: 9)

Zur Kreatürlichkeit von Mensch und Dichtung gehört für ihn ebenfalls die expressive, ja kreative Gestik, die unter anderem durch das mehr oder weniger dramatische Handeln der Hände ersichtlich wird. In seinen Notizen spricht Celan dabei über „[d]as Mimische am Gedicht“ und setzt es mit „Person, Gestik, Hände, Physiognomie“ (ebd.: 112) gleich. Nie ist allerdings das Mimische des Gedichts bei Celan eindeutig auszulegen, wie das am Begriff des Handwerks zu bemerken ist. Dichtung als Handwerk ist laut Celan zwar eine unumgängliche „Sache der Hände“, jedoch lediglich eine „Mache“ (Celan 2018b: 137) als rein ästhetisches Spiel der Form, als seelenlose „Wort-Akrobatik“ (Celan 1999: 164), wie er mit einem kritischen Seitenblick auf die experimentelle Lyrik des Lettrismus oder der konkreten Poesie festhält.<sup>2</sup> Über die „Mache“ kann es schließlich sogar zur „Machenschaft“ kommen, schreibt er unter dem Eindruck der Goll-Affaire an Hans Bender (vgl. Celan 1983: 178). „[D]ie Machart erklärt das Gedicht nicht“ (Celan 2018b: 137) wird er nicht müde zu betonen. Jedenfalls tut sie das nicht allein, denn Dichtung ist für Celan immer belebt: „Gedichte sind nicht herstellbar, sie haben die Lebendigkeit sterblicher Seelenwesen“ (Celan 1999: 113). Somit sollten am ‚Körper‘ eines Gedichts „die Spur unseres Atems in der Sprache“ (ebd.: 115), also „Atem“ und „Atemwende“ wahrnehmbar werden, wodurch Dichtung „Stimme“ und „Rhythmus“ gewinne (ebd.: 116). Die Körperlichkeit des Gedichts ist aber laut Celan auch von der Physiognomie und Gestik eines

<sup>1</sup> Celan 1999: 8: „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht.“

<sup>2</sup> In einem kategorischen Ton lehnt Celan in einer nachgelassenen Aufzeichnung das Experiment in der Dichtung ab, obwohl seine Poesie nachweislich von der experimentellen profitiert hat: „ich kenne das Experiment nicht – Experimente in der Dichtung fallen unter den Tisch.“ (Celan 2018b: 101). Vgl. zu Celans Verhältnis zur experimentellen Dichtung s. Cheie 2019: 194-210.

existenziellen und kreativen Seins bestimmt, das sich durch Wende und Umkehr entwickelt. Er definiert explizit das Gedicht als eine Umkehr (Celan 2018b: 170) und die Umkehr „als Umstülpung der Klischees“ (Celan 1999: 179). In diesem Zusammenhang lässt sich auch das Gehen auf den Händen als Sprachbild und Denkfigur einer Dichtung deuten, die Klischees quasi den Boden entziehen und zu einem Umdenken, einer Art Heidegger'schen „Kehre“ anregen möchte. Nicht nur an Hans Bender schreibt er, dass das Gedicht „ganz bestimmt keinen goldenen Boden“ hat, sondern „Abgründe und Tiefen“ (Celan 1983: 177).

Diese Bemerkung vertieft er in der *Meridian*-Rede mit direktem Bezug auf Büchners Lenz und in impliziter Anlehnung an Pascals Gedanken über den Abgrund (vgl. Böschenstein 2012: 168, 170) zu einem Kernsatz seiner Poetik: „wer auf den Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“ (Celan 1999: 7). Wer also auf den Händen geht, blickt ins Abgründige und findet dabei den Mut, wie Pascal, „Aug-in-Aug mit dem Nichts“ (ebd.: 91), die Schrecken derartiger Bodenlosigkeit zu ertragen und diese darüber hinaus in einen kreativen Schwebезustand umzukehren (vgl. Harbusch 2005: 293-302). Denn der „Abgrund“ entwickelt sich bei Celan zu einem extremen Ort der Dichtung und das Gehen auf den Händen zu einem radikalen Akt, der zugleich, wie Speier bemerkt, das herkömmliche Verständnis von „Kunst“ in Frage zu stellen trachtet (vgl. Speier 1997: 61).<sup>3</sup> Ob damit tatsächlich jene heitere Gelassenheit des Schwebens erreicht wird, die Ute Guzzoni bei Celan in Anlehnung an Nietzsche ortet,<sup>4</sup> sei dahingestellt.<sup>5</sup> „Bodenlosigkeit“ mag zwar bei Celan Ausdruck einer Verklammerung von Vorstellungen sein, durch die Büchner, Pascal, möglicherweise auch Nietzsche aufeinander treffen, sie schreibt sich aber zugleich von Erfahrungen akuter Weltunordnung, des „verfemten Jüdischen“ (vgl. Ivanović 2005: 89), gelesen im Zusammenhang

<sup>3</sup> So interpretiert Speier den absurden Wunsch von Büchners Lenz, auf den Händen zu gehen, als Ausdruck eines befreienden „Gegenwort[es]“ im Sinne Celans. Vgl. Speier 1997: 66.

<sup>4</sup> Vgl. Guzzoni 2014: 75-76: „Die schwebende Gelassenheit dessen, der den Grund unter sich nicht mehr braucht, weil er sich in den Abgrund des Himmels fallen läßt, ohne doch abzustürzen [...] Er gehört zu denen, die ‚heiter sind und [...] gerne in dem Abgrund eines vollkommen hellen Himmels‘ (Nietzsche) sich aufhalten.“

<sup>5</sup> Bekanntlich hatte Celan Nietzsche gelesen und Heidegger für seine 1961 erschienenen Nietzsche-Bände, in welchen der Philosoph Vorlesungen und bis dahin unveröffentlichte Abhandlungen zu Nietzsche herausgegeben hatte, mit eben denselben Versen aus dem Gedicht *Stimmen* – „Stimmen vom Nesselweg her: / Komm auf den Händen zu uns./ Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen“. – gedankt. (vgl. Jamme 2012: 268) Ein Nietzsche-Einfluss kann somit zwar nicht ausgeschlossen werden, allerdings lässt sich Celans Bild von der abgründigen Bodenlosigkeit, wie alle Kernvorstellungen seiner Lyrik und Poetik, erst im Resonanzraum vielfältiger, sehr wohl auch verschiedener intertextueller Anregungen erklären.

mit seinem Lektürefund des auf Händen gehenden Judenjungen in Isaak Babels Erzählband *Die Reiterarmee* (Celan 1999: 192), von Erfahrungen des Holocaust<sup>6</sup> und nicht zuletzt des Exils her.<sup>7</sup> Der Verlust der und überhaupt einer Heimat, den der Dichter aus der Bukowina mehrmals in seinen Gedichten thematisiert und auch im *Meridian* erwähnt – „Ich suche [...] den Ort meiner eigenen Herkunft. Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß. Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht“ (ebd.: 12) –, schwingt sehr wohl in den poetologischen Konzepten der Ortlosigkeit und Bodenlosigkeit des Gedichts mit, wodurch negative, ja traumatisierende Erlebnisse in dichterische „U-topie“ (ebd.: 10) umgekehrt werden. Grund des Gedichts wird die Schweben in einem semantisch offenen und befreienden Zwischenraum: „In diesem Zwischenraum, in dem Augenblick seines Freiwerdens und Freigesetztseins, in dieser Schweben liegt der Grund des Gedichts – diese seine eigene Bodenlosigkeit legt das Gedicht sich zugrunde. Auch wer auf dem Kopf zu gehn gedenkt, weiß, daß er dann den Himmel als Abgrund unter sich hat.“ (ebd.: 59) – heißt es in den Varianten des *Meridian*.

„Zwischenraum“ und „Umkehr“ als „Umstülpung“ oder „Umstellung“ (ebd.: 90) sprechen von einer dichterischen Fantasie, die möglicherweise kippbildartig funktioniert. Kippbilder sind als Inversions- oder Umschlagfiguren bekannt, die je nach Blickwinkel abwechselnd als zwei verschiedene Gestaltungen in denselben Konturen wahrgenommen werden können, beispielsweise der Kopfeiner Ente, der nach intensiver Betrachtung schlagartig als Hasenkopf erkannt wird. Wenn Kippbilder für Wahrnehmungspsychologen als Ausdruck multistabiler Wahrnehmung vor allem an das Visuelle gebunden bleiben, sind sie für den Philosophen Ludwig Wittgenstein ein eher kognitives Erlebnis. Das spontane ‚Kippen‘ der Wahrnehmung und somit der wahrgenommenen Gestalt beruht für ihn auf der Erkenntnis eines plötzlichen „Aufleuchten[s] eines Aspekts“ (Wittgenstein 1989: 520), das sich vom Gesamtbild abhebt und das Umschlagen der Wahrnehmung und

<sup>6</sup> Vgl. den poetischen Kontext im Gedicht *Stimmen*. Oder wie Böschenstein in der Besprechung des *Meridians* argumentiert: „Den Himmel der vergangenen Jahrhunderte findet der heutige Dichter nur in der radikalsten Umkehrung: als Abgrund, und das heißt in der Bodenlosigkeit, dem ‚statu moriendi‘. [...] Dort nur lässt sich der Kontakt mit den Toten finden, der Celans Dichtung legitimiert.“ (Böschenstein 2012: 170).

<sup>7</sup> Anke Bennholdt-Thomsen und Alfredo Guzzoni verweisen auf eine noch komplexere literarische Herkunft des „Auf dem Kopf Gehens“. Sie orten Variationen des Bildes bereits in Gutzkows Roman *Die Ritter vom Geiste*, Goethes *Faust I*, in Heines *Reisebildern* und Lichtenbergs *Sudelbüchern*, in allerdings unterschiedlicher Bedeutung und Funktion, „als literaturkritische Stellungnahme, als pathologische Symptomatik und als poetologische Grundlegung“. (Bennholdt-Thomsen/Guzzoni 2018: 60).

Deutung anregt. Dieses Aufleuchten eines Aspekts definiert Wittgenstein als „halb Seherlebnis, halb ein Denken“ (ebd.: 525), für welches nicht das Sehen der beiden Figuren, sondern die Erkenntnis des „Aspektwechsels“ (ebd.: 522), das ‚Sehen als‘, die Wahrnehmung des Kippens an sich wichtig ist. Die Erkenntnis des Aspektwechsels bedeutet, einen Blick in den abstrakten Zwischenraum der Doppelgestalt entwickelt zu haben. Erst das Bewusstsein eines derartigen Blickes macht aus dem Kipperlebnis eine Denkfigur, von der Christine Abbt meint:

Das Kipp-Erlebnis bereitet das Verständnis dafür vor, was ‚Alternative‘ heißen kann. Das Erlebnis des Aspektwechsels ist als grundlegendes Denkerlebnis zu begreifen. Darin wird das Gespür für übersehene, aber bestehende Relationen und für den je selektiven Zugriff gefordert und gefördert. Im Kippen vermittelt sich die anspruchsvolle Verknüpfung der Ordnungen von Entweder-Oder und Sowohl-als-auch. (Abbt 2012: 18)

Kippfiguren trainieren somit das Denken in Alternativen und agieren gerade durch ihre Ambivalenz auch als ein Stimulus der künstlerischen Fantasie. Diesbezüglich bemerken Arburg/Stauffer: „Obwohl Kippfiguren im engeren Sinn also momenthaft immer nur eine Interpretation privilegieren, provozieren sie durch das jähre Zusammenspiel mit alternativen Interpretationen trotzdem eine Pluralität von Deutungen. Eben das macht sie zur Herausforderung für das ästhetische Denken.“ (Arburg/Stauffer 2012: 8) Typisch für eine Kippfigur ist also das Oszillieren zwischen mehreren kopräsenten aber nicht gleichzeitig wahrgenommenen oder wahrnehmbaren Ausdrucksmöglichkeiten und Bedeutungen innerhalb gleichbleibender Konturen. Dadurch entsteht ein offener Raum der Bedeutung, ein abstrakter Zwischenraum semantischer „Bodenlosigkeit“, der gerade durch den Aspektwechsel konstituiert wird. Zur symptomatischen Dynamik, die Kippbilder in der Wahrnehmung oder Vorstellung entwickeln können, gehört das Umspringen von Figur und Grund, eine räumliche Bewegung also, in der die Umstülpung von vorne und hinten semantische Folgen hat.

Umstülpung und Sprung sind grundlegende Begriffe auch in der Poetik Celans, die Dichtung somit nicht nur als Ausdruck eines ‚Seins‘ sondern gleichfalls als Handeln definiert. Das „Gegenwort“ ist „ein Schritt“ (Celan 1999: 3), der Rhythmus – „das sind unwiederholbare, schicksalshafte Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu“ (ebd.: 119), der „kognitive Charakter des Poetischen“ sei „nur in eins mit seinem dialektischen Sprung ins Dasein zu verstehen“ (Celan 2018b: 143), wobei der „Sprung“ zugleich als „Eintritt ins Gedicht“ (Celan 1999: 133) definiert wird. Vieles an der poetischen und

poetologischen Sprache Celans orientiert sich an der Dynamik des Körpers und seiner Wahrnehmung, so auch die Vorstellung vom Dichten als ein Gehen auf den Händen. Im Bild des Gehens auf dem Kopf oder auf den Händen werden oben und unten umgestülpt, was eine neue Deutung von Boden und Himmel ermöglicht. Der Grund unter den Füßen wird quasi schlagartig zum Grund für das Handeln der Hände, wobei das Gehen durch das Erblicken eines semantischen Aspektwechsels schließlich ins Schreiben ‚kippt‘, wie Celan im Gedichtentwurf *Es geht* aus dem Jahr 1961 nahelegt. Fünf Jahre nach der Entstehung von *Stimmen*<sup>8</sup> kommt er erneut auf das Bild des Gehens auf den Händen zurück, in dem ursprünglich *Ricercar* betitelten Gedicht:

Es geht,  
was durch die Hände dir ging,  
den Weg deiner Hände, den Nacht-,  
den Schicksalsweg geht es.  
Es geht seiner Wege.  
Die Zeile, einmal  
über ein Blatt gehaucht, auf  
schwimmendem Tisch:

Über Nacht, über Nacht, da werden,  
da werden die Tage, da werden  
die Tage  
weiß.

Hauchschrift, Handschrift.  
Der auf den Händen ging, die  
es schrieben: er,  
der die Nesselschrift las, der  
weiterlas, der Un-  
gelesene, Un-  
verstandene, er  
atmete, er  
schrieb –  
an die Atem-, die Ich-  
Diebe.

(Celan 2018a: 426-427)

---

<sup>8</sup> Vgl. Wiedemanns Kommentar in Celan 2018a: 738-739.

Das Gedicht, gerichtet „an die Atem-, die Ich-/ Diebe“, entsteht unter dem Eindruck der Goll-Affaire, die er, wie verschiedene Briefe an Freunde, darunter an Alfred Margul-Sperber, beweisen, als eine Auslöschungskampagne gegen ihn als Dichter, Jude und Mensch empfand. Am 8. Februar 1962 schreibt er von Paris aus an seinen ehemaligen Mentor Alfred Margul-Sperber:

Die letzte Phase ist diese: ich werde als Person und Autor totgeschwiegen, meine Bücher werden, sofern sie überhaupt noch gedruckt werden, ‚am Boden zerstört‘ [...], das aus meiner Feder Gekommene findet man bei anderen Autoren wieder. [...] Nachdem ich als Person, also als Subjekt ‚aufgehoben‘ wurde, darf ich, zum Objekt pervertiert, als ‚Thema‘ weiterleben: als ‚herkunftsloser‘ Steppenwolf zumeist, mit weithin erkennbaren jüdischen Zügen. [...] Ich bin ebenfalls – wörtlich, lieber Alfred Margul-Sperber! – der, den es nicht gibt. (Solomon 1987: 262)

Darüber hinaus ist zu bemerken, wie das Bild des Gehens auf den Händen die Spur der „Handschrift“ mit jener des wohl aus dem früheren „Nesselweg“ des Gedichts *Stimmen* entwickelten „Schicksalsweg[es]“ und der schmerzlichen „Nesselschrift“ überlappt. Der Weg der Hände beschreibt so, gehend und schreibend, einen Leidensweg<sup>9</sup>, der, wie Christine Ivanović bemerkt, „schmerzhafte Spuren auf den Handflächen hinterläßt, Spuren, die lesbar werden“ (Ivanović 2002: 52). Im verkehrten Gang zeigt sich somit, kippbildartig verschränkt, der Weg als Schrift und die Schrift als Weg. Wenn der Boden zum Grund der Hände und das Gehen zum Schreiben wechselt, so kippt auch der Himmel plötzlich zu einem Abgrund, der Ich und Gedicht schwebend in metaphysischen Tiefen verortet. Der Himmel wird nicht mehr als Höhe, sondern als Tiefe wahrgenommen, wobei aber das freie und befreiende Schweben erneut an die himmlische Endlosigkeit erinnert. Höhe und Tiefe überlagern sich demnach quasi kippbildartig über die Sprachbilder der Bodenlosigkeit und Schweben. Doch das Kippen des Bildes vom Gehen ergibt sich bei Celan zugleich aus der intertextuellen Überlappung mehrerer Vorstellungen aus Texten Büchners, Pascals, Nietzsches, Isaak Babels, die vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen des Holocaust und des Exils neu gelesen und gedeutet werden. Explizite wie implizite Verweise auf fremde Worte haben für Celan den Wert kreativer Begegnungen, wie er wiederholt

<sup>9</sup> Das Gehen auf den Händen, das auf einen Leidensweg verweist, kehrt noch in der Spätlyrik zurück. So in dem 1967 entstandenen Gedicht des Bandes *Lichtzwang*, in *Streu Ocker*, wo der kurz nach der krankheitsbedingten Trennung von seiner Familie leidende Dichter schreibt: „spar / mit Grab- / beigaben, spar, // schreite die Steinreihen ab, / auf den Händen“.

erklärt. So in einer Antwort an Walter Jens zu der von ihm hervorgehobenen Entdeckung eines Trakl-Zitats in der *Todesfuge*: „Ich erwähne das nicht, um die Nähe der Trakl-Zeile zu unterschlagen; ich meine nur, daß hier etwas Entscheidendes sichtbar wird: daß erst Wiederbegegnung Begegnung zur ... Begegnung macht.“ (vgl. Celan 2018a: 690) Das Gedicht ist für Celan grundsätzlich ein Gespräch, wie er es im *Meridian* definiert (Celan 1999: 9), denn: „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“ (ebd.: 9) In diesem Zusammenhang stellen Gehen und Kommen, als Bewegungen zum Anderen hin oder vom Anderen her, jene Gestik des Dialogischen dar, die zum „Mimische[n] am Gedicht“ (ebd.: 112) gehört und durch den verkehrten Gang ins Sprachliche und Schriftliche überführt wird.

Bei der Deutung des Gehens auf den Händen klammert Celan offensichtlich zwei auf der Hand liegende Assoziationen aus, und zwar jene mit der gestörten Empfindung eines Wahnsinnigen, die Büchners *Lenz* sehr wohl nahelegt, und der akrobatischen Bewegung eines Narren oder Zirkusclowns, obwohl Narr und Clown zu den literarischen Masken und Sprachmasken seiner mittleren und späten Lyrik gehören.<sup>10</sup> Ob er dadurch bedrückende Ahnungen bezüglich seines sich in den 1960er Jahren zunehmend verschlechternden psychischen Zustandes abwehren wollte, sei hier dahingestellt. Stattdessen entwickelt er diese poetische wie poetologische Vorstellung, passend zum Konzept seiner dialogischen Poetik, zu einem Denkbild der Begegnung: „Auf den Händen, auf denen es zu gehen hatte, kommt das Gedicht zu dir, gibt es sich dir in die Hand.“ (ebd.: 139), heißt es in einer Aufzeichnung, die den kreativen Kreis von Schreiben und Lesen als Rezipieren zu schließen versucht.

Die Idee des verkehrten Ganges bietet auch den Grund, auf dem Celan seine sprachlichen Inversionen, semantischen Umstülpungen und Sprünge mit genialer Virtuosität performt, von chiasmatischen Überkreuzungen wie „der Herr brach das Brot, / das Brot brach den Herrn“ (Celan 2018a: 253) im Gedicht *Tau*, oder „muteinwärts / wandert der Sinn, / sinneinwärts / der Mut“ (ebd.: 297) in *Die Mantis* bis zu nonsensartig anmutenden Sprachbildern wie „Mandelbaum, Bandelmaum. // Mandeltraum, Trandelmaum. / Und auch der Machandelbaum. / Chandelbaum“ (ebd.: 139) in *Eine Gauner- und Ganovenweise* oder der Umstülpung und Verzerrung einer rhetorischen Frage Verlaines: „wann blühen die, hühendibluh, / huhediblu, ja sie, die

<sup>10</sup> Vgl. zu den Masken und Sprachmasken des Narren und des Clowns: *Tübingen, Jänner*; *Eine Gauner- und Ganovenweise* und *Huhediblu* aus dem Band *Die Niemandrose* (1963), *Schief* aus dem Band *Fadensonnen* (1968), *Allmählich clowngesichtig* im Band *Lichtzwang* (1970), *Holzgesichtiger* im Band *Schneepart* (1971).

September- / rosen?“ (ebd.: 160) in *Huhediblu*. Wenn in derartigen Versen die Sprache der Dichtung auf den Händen zu gehen versucht, so tut sie das in der Hoffnung, zumindest als Kippbild von Begegnung das zu erreichen, was ideale Begegnungen bewirken können und mit Celans aphoristischen Worten heißt: „Gedichte ändern wohl nicht die Welt, aber sie verändern das In-der-Welt-Sein.“ (Celan 2018b: 126)

### Literatur:

- CELAN, Paul, 1983: *Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 3., Gedichte III, Prosa, Reden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 1999: *Der Meridian: Endfassung – Entwürfe – Materialien*, in ders., *Tübinger Celan-Ausgabe*, hg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schull, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2018a: *Die Gedichte: Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Berlin, Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2018b: „*Mikrolithen sinds, Steinchen*“: *Die Prosa aus dem Nachlaß, Kritische Ausgabe*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- ABBT, Christine, 2012: *Ente oder Hase? Vom Vergegenwärtigen und Vergessen*, in „*Figurationen*“, XIII, 2, *Kippfiguren / Figures réversibles*, S. 13-25.
- ARBURG, Hans-Georg von, STAUFFER, Marie Theres, 2012: *Einleitung*, in dies. (Hg.), „*Figurationen*“, XIII, 2, *Kippfiguren / Figures réversibles*, S. 7-11.
- BENNHOLDT-THOMSEN, Anke, GUZZONI, Alfredo, 2018: *Auf dem Kopf Gehen*, in „*Celan-Jahrbuch*“ X, S. 47-60.
- BÖSCHSTEIN, Bernhard, 2012: *Der Meridian*, in: Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan – Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 167-175.
- CHEIE, Laura, 2019: „*Ich zwi und zwi / im Nienienie*“: *Paul Celans poetische Narrenmaske*, in Alexandra Millner, Dana Pfeiferová und Vincenza Scuderi (Hg.), *Experimentierräume in der österreichischen Literatur*, Pilsen, Westböhmische Universität, S. 194-210.
- GUZZONI, Ute, 2014: *Nichts: philosophische Skizzen*, Freiburg/München, Karl Alber.
- HARBUSCH, Ute, 2005: *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Göttingen, Wallstein.
- IVANOVIĆ, Christine, 2002: *Nesselschrift: Stimmen im Zentrum von Celans Werk*, in Hans-Michael Speier (Hg.), *Interpretationen: Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart, Reclam, S. 42-62.
- IVANOCIĆ, Christine, 2005: *Stimmen*, in Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 73-108.
- JAMME, Christoph, 2012: *Martin Heidegger*, in Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan – Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, S. 268-272.
- SOLOMON, Petre, 1987: *Paul Celan*, Dimensiunea românească, Bukarest, Editura Criterion.

- SPEIER, Hans-Michael, 1997: *Grund und Abgrund des Gedichts: Raum als poetologisches Phänomen im Werk Paul Celans*, in Irmela von der Lühe und Anita Runge (Hg.), *Wechsel der Orte: Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins*, Göttingen, Wallstein, S. 51-66.
- WIEDEMANN, Barbara, 2000: *Paul Celan – Die Goll-Affäre: Dokumente zu einer „Infamie“*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1989: *Tractatus logico-philosophicus: Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, in ders., *Werkausgabe, Bd. I.*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

# 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> Die zugrundeliegende hermeneutische Auffassung ist demnach

<sup>1</sup> 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*).

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.

<sup>3</sup> 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 *Niemandrose* (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 *Niemandrose* 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.<sup>4</sup>

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).<sup>5</sup>

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.

---

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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

<sup>6</sup> 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,<sup>7</sup> 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

<sup>7</sup> Zum Status der *Todesfuge* in *Mohn und Gedächtnis* schrieb Celan am 5. November an den Verlag: „TODESFUGE ist ein selbständiges Gedicht, d.h. als selbstständiger 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 Binnenzyklus 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*) Unterweltpopographie 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*<sup>8</sup>) 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.

---

<sup>8</sup> 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“,<sup>9</sup> 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 chiasmatischen 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

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> „Es gibt kommunizierende Gefäße!“ (Celan 1999: 143) ruft Celan in damaligen Briefen häufig aus – und das gilt für *Die Niemandrose* auch im konzeptgenetischen Sinne.

<sup>10</sup> „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.<sup>11</sup>

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

<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup> („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,<sup>13</sup> 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“<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> Wenn Celan zu diesem Zeitpunkt unter „Pariser Elegie“ die *Walliser Elegie* verstand und sie an einer

<sup>12</sup> Siehe dazu: Miglio 2019.

<sup>13</sup> Abgesehen von *Engführung*.

<sup>14</sup> *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.

<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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

<sup>16</sup> „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 zehnmal 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,<sup>17</sup> dient dem Pilger als Orientierungsmittel in der Verwirrung des ‚finsternen 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

<sup>17</sup> „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.

**„BEI / BEIDER NEIGE“**  
**ORTLOSE SPRACHE IN GEDICHTEN**  
**PAUL CELANS**

**Dinah Schöneich**  
Université du Luxembourg  

---

[dinah.schoeneich@uni.lu](mailto:dinah.schoeneich@uni.lu)

**DOI:** 10.35923/AUTFil.61-1.08

**„bei / beider Neige“. Un-Settled Language in Poems by Paul Celan**

The extraordinary richness of multilingualism in Paul Celan’s poetry has often been remarked. However, ‘multilingualism’ might not be the best word, since Celan’s one-of-a-kind conjuncture of languages and meanings/ambiguity rather undermines language categories and especially the notion of national languages altogether. In the poem “Kermorvan” for example, knowing the words’ multilingual etymologies and applying language-structures from Hebrew establishes meaningful connections among them. Combining multilingualism and ambiguity, Celan’s *Sprachigkeit* (*linguality*<sup>1</sup>) exposes the dynamics and movement of language itself, including the histories, contacts and ambivalences of words and idioms. In this way, his insistent claim to write in one language corrects the idea of exchangeable, co-existing languages towards an understanding of their interconnectedness, which might best be described by David Gramling’s term *semiodiversity*. In “Bei Wein und Verlorenheit”, the word “Neige” incorporates such an idea of the larger movements of language. It is used similarly to a tilted image to adhere to at least three languages and numerous meanings in a snowball-like principle. The new view of (multi-)lingualism shown in the poem and in Celan’s poetic utterances replaces not only ideas of a simple mapping between things and words (de Saussure) or metaphors and meanings in language. It also replaces the understanding of a

---

<sup>1</sup> For this translation of “Sprachigkeit” see Martyn (2020: 245, 250).

general translatability among all languages of the world. Last but not least, in the specific discourse on Jewish language, it resists the notion of a general foreignness towards all languages which has traditionally been projected onto Jews, by positioning itself inside the larger movements of language itself.

**Keywords:** *language; multilingualism; semiodiversity; ambiguity; interference.*

Dieser Beitrag zeichnet Paul Celans unvergleichlichen Umgang mit Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeit in den zwei Gedichten *Kermorvan* (Celan 2000: Band I, 263)<sup>2</sup> und *Bei Wein und Verlorenheit* (GW I, 213) aus *Die Niemandrose* nach. Denn auch wenn Celan als deutschsprachiger Dichter gilt, verzeichnet die Celan-Forschung viele andere Sprachen nach verschiedenen Kategorisierungen, also nicht nur in Nationalsprachen, sondern auch in Muttersprache, Alltags- und Fachsprachen, Sprachen des gesellschaftlichen Ausschlusses, geheime, Gauner-, Ganoven-, Rebbellensprachen, Losungsworte und Schibboleth.

Im Vordergrund meiner Analyse steht das Interesse an der „Sprachigkeit“ der Gedichte. Dieser Neologismus der neueren Mehrsprachigkeitsforschung steht für die Annahme, dass Texte

in bestimmten Verhältnissen zu spezifischen Idiomen (etwa vom Typ der ‚Nationalsprachen‘ oder ‚Dialekte‘) stehen, denen sie sich niemals vollständig, aber doch in verschiedenen Graden der Vollständigkeit zurechnen lassen. (Stockhammer 2017: 15)

Eine solche graduelle und mehrfache Zuordenbarkeit von Zeichenketten zu Idiomen zeigt sich in den vorliegenden Gedichten auf vielerlei Art, aber insbesondere dadurch, dass Worte ihre Bedeutungsvielfalt erst vor dem Hintergrund einer zu verschiedenen Sprachen gehörigen Etymologie entfalten. Dabei entstehen besondere Verknüpfungen: *Kermorvan* etwa nutzt die bretonischen Bestandteile seines Titels, um ihn mit dem letzten Wort des Gedichtes zu verbinden, während in *Bei Wein und Verlorenheit* im Wort „Neige“ Französisch und Deutsch kippbildhaft miteinander interagieren.

Celan selbst hebt seine besondere Erfahrung der Begegnung mit verschiedenen Sprachen hervor (vgl. Fußl 2008: 39). Wenn er jedoch über sein Werk schreibt, „[a]ll das sind Begegnungen, auch hier bin ich mit meinem Dasein zur Sprache gegangen“<sup>3</sup> (zit. nach Neuhaus 1984: 54), rücken die Grenzen zwischen den Kategorien oder Idiomen in den Hintergrund zugunsten

<sup>2</sup> Im Folgenden wird aus *Gesammelte Werke* nach folgendem Schema zitiert: (GW Band, Seite). *Die Niemandrose* erschien 1963.

<sup>3</sup> An Hans Bender, 10.02.1961.

einer Begegnung mit der Sprache im Singular. Das liegt daran, dass Celan Sprache als in sich mehrdeutig-mehrsprachig und in ständiger Entwicklung begriffen auffasst.

### **Sprachentwicklung: Semiodiversität**

David Gramling zufolge ist unser zeitgenössisches Verständnis von Mehrsprachigkeit das einer Vielfalt der Formen in Kombination mit ihrer geregelten Übersetzbarkeit. Pragmatische und ökonomische Bestrebungen verlangen demnach die Austauschbarkeit der Sprachen untereinander sowie durch einige wenige Metasprachen, was die einzelnen Sprachen letztlich überflüssig erscheinen lässt. Dieser *Glossodiversität* (vgl. Gramling 2016: 31-32) gegenüber steht das, was Gramling in Anschluss an M.K. Halliday als *Semiodiversität* bezeichnet: Semiodiversität bezieht sich auf die Vielfalt von Bedeutung, die, wie Gramling herausgearbeitet hat, letztlich zu Unübersetzbarkeit führt. Semiodiversität nach Gramling bedeutet einerseits, dass Sprachen unabhängig voneinander unterschiedliche Bedeutungen entwickelt haben, z.B. die verschiedensten Vorstellungen von ‚Liebe‘, und andererseits, dass sich Bedeutungen bedingt durch historische Sprachkontakte wandeln (vgl. Gramling 2016: 31-32). Damit fasst Gramling den Begriff der Semiodiversität bereits dynamisch auf, indem er auf Sprachentwicklung bezogen ist. Diesen Gedanken weiterführend erscheinen Nationalsprachen und andere Kategorien (wie etwa die von Celan häufig verwendeten Fachsprachen) mit Till Dembeck bloß als (Zwischen-)Ergebnisse von Standardisierungsprozessen, die „sich auf eine Stabilisierung ausrichte[n]“ (2014: 25). Die vermeintlich fixierbare Einheit und Abgeschlossenheit von Sprachen werden so als stets nur vorläufiges Mittel zur Beschreibung solcher Prozesse angenommen.

Nicht nur Grammatik und Wortetymologie zeugen von Celans Interesse am „Pluralismus innerhalb einer Sprache durch die historisch-semantische Schichtung“ (Fußl 2008: 39). Indem sie etymologisch, intertextuell, biographisch und politisch nachvollziehbare semantische Überlagerungen und Mehrsprachigkeit in konzentrierter Form anbieten, zeigen Celans Gedichte Sprache selbst als geschichtlich bedingtes Gebilde, einschließlich sprachübergreifender Kontakte. Der potenzielle Anschluss an Sprachen wie Bretonisch, Französisch, Jiddisch oder Hebräisch ist dabei nicht als Hinweis darauf zu verstehen, dass eine neue, künstliche oder private Sprache entsteht. Im Gegenteil öffnet sich Celans Dichtung eher für die in Literaturen und Wörterbüchern dokumentierten inhärenten Bewegungen natürlicher Sprache und geht auf diese zu. So formuliert Michael Levine in Bezug auf das Gedicht *Die Silbe Schmerz*, die Zusammenführung von Sprachen führe hier „weniger

zur Geburt einer neuen Sprache als zu einer [...] Entbindung unterbundener zwischensprachlicher Energien.“ (2018: 80-81)

### **Sprachkontakte: *Kermorvan***

Das Gedicht *Kermorvan* entstand 1961 auf der gleichnamigen französischen Halbinsel, wo Celan und seine Frau ein Ferienhaus besaßen. Es führt Niederländisches, Deutsches, Französisches und Bretonisches zusammen mit Pflanzen- und Ortsnamen sowie einen umgestellten Spruch des Neuen Testaments. Nicht bemerkt wurde bisher, dass es zeigt, wie „das öftere Durchscheinenlassen des Hebräischen in der Syntax und Semantik von C[elans] [...] Deutsch“ (May u.a. 2017: 258) auch in der Gedichtstruktur Bedeutung gewinnt. Erst durch eine hebräische Sprachstruktur wird die niederländisch-deutsch-bretonische Sprachbegegnung nicht nur mehrdeutig, sondern als Verhandlung von Eindeutigkeit selbst lesbar.

Der Name „Kermorvan“ bezeichnet eine Landspitze am bretonischen Meer sowie das dort befindliche Schloss der Familie de Kermorvan und den Leuchtturm. Das Wort besteht aus den drei bretonischen Worten ‚Ker‘, ‚Mor‘ und ‚Van‘ – auf Deutsch ‚Haus‘, ‚Meer‘ und ‚Mann, Person, Gestalt‘ (Wiedemann 2012: 698). Nach genauerer Betrachtung des Wortes „Kannitverstan“, das Celan am Ende des Gedichtes setzt und das Johann Peter Hebels gleichnamiger Erzählung im *Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes* von 1811 entnommen ist, bedeuten die drei bretonischen Wortbestandteile nicht nur ‚Haus des Seemanns‘, sondern stecken den Bedeutungs-Schauplatz einer sprachübergreifenden Begegnung ab.

In Hebels Erzählung *Kannitverstan* fragt ein deutscher Handwerker in Amsterdam nach dem Besitzer eines prächtigen Hauses und eines Schiffes sowie zuletzt nach dem Toten einer Leichenprozession. Die Bewohner der Stadt antworten auf alle drei Fragen mit „Kannitverstan“ und der Erzähler kommentiert:

Dieß war ein holländisches Wort, oder drey, wenn mans recht betrachtet, und heißt auf deutsch soviel, als: Ich kann euch nicht verstehn. Aber der gute Fremdling glaubte, es sey der Name des Mannes, nach dem er gefragt hatte. (Hebel 1900: 155)

So kommt der Handwerker zu dem Schluss, dass die Reichen letztendlich nichts anderes bekämen, als die Armen auch, nämlich ein „enges Grab“ (157). Kannitverstan steht also u.a. für Haus, Schiff und enges Grab und wird von Celan analog zu „Kermorvan“ geführt: Das Haus ist in beiden Wörtern

enthalten, das Meer metonymisch im Schiff und schließlich lässt sich eine ähnliche Beziehung zwischen der Person und ihrem Grab denken.

Celans Einfügung des so gewonnenen Wortes „Kannitverstan“ stellt sich daher bereits als Fall von Mehrsprachigkeit dar, weil die Zeichenfolge fiktional-etymologisch als Missverständnis aus dem Niederländischen herleitbar wird. Darüber hinaus ist auch dieses Wort, um erneut Hebel zu zitieren, „drey, wenn mans recht betrachtet“, und ähnelt damit genau wie „Kermorvan“ der Struktur hebräischer Worte.

Das hebräische Schriftsystem notiert sogenannte Wortwurzeln: Zusammenstellungen aus Konsonanten, die zunächst mehrdeutig sind und zur Bedeutungsbildung vokalisch aufgefüllt werden müssen. Dabei bringen die meist drei Wurzelbestandteile aufgrund der phönizischen Herkunft der Zeichen selbst zusätzliche Bedeutung mit. Die spezifischen Bedeutungen der Zeichen verleihen allen Wörtern, die denselben oder einen ähnlichen Wortstamm haben, einen allgemeinen, gemeinsamen Bedeutungsbereich, sodass sie kraft Buchstaben sinnhaft verbunden sind (vgl. Arslan 2013: 50-51). Die jüdische Mystik schöpft aus solcher Mehrdeutigkeit eine enorme Fülle an Interpretationen, denn sie gilt weniger als Verlust, als dass sie vielmehr ermöglicht, durch wiederholtes Studium der Buchstaben und Worte der Tora immer weitergehende Einblicke in die Geheimnisse des Universums zu erlangen (vgl. Behl 1995: 173).

Die in *Die Niemandrose* bereits von Lehmann bemerkten zahlreichen dreiteiligen Komposita (vgl. Lehmann 1997a: 30) lassen sich als deutschsprachige Entsprechungen der ‚trilitteralen‘ Struktur hebräischer Wortwurzeln lesen (vgl. Arslan 2013: 51). Eine fiktional-etymologische Lesart, in der „Kermorvan“ und „Kannitverstan“ eng zusammenhängen, wird also durch ihre je drei inhaltlich verwandten Bestandteile geradezu herausgefordert. Diese ‚hebräisch-mystische‘ Verwandtschaft der beiden Worte ist auch für Leser\*innen, die keinerlei Erfahrung mit dem Hebräischen mitbringen, erfahrbar. Beispielsweise wird „Kannitverstan“ im Gebrauch mit der adverbialen Richtungsbestimmung „fort aus Kannitverstan“ ebenfalls zu einem Ortsnamen, die beiden Worte begrenzen als Titel- und Schlusswort das Gedicht und sie ähneln sich klanglich durch Stab- und Endreim<sup>4</sup>. Derart in Verbindung gesetzt, erhalten beide Worte neue Bedeutungsdimensionen, lassen sich jeweils zusammengesetzt oder auseinandergezogen z.B. als Ortsname, Satz oder dreiteilige Wortwurzel lesen. Dadurch kann Celans

<sup>4</sup> Sie hätten auch, wenn man das „nit“, also die Negation, aus „Kannitverstan“ überginge, den gleichen Rhythmus. Das wäre dann ein ‚Kannverstan‘, ist aber womöglich deshalb nicht im Sinne Celans, weil es kein abschließend-eindeutiges Verstehen gibt.

Deutsch im einzelnen Wort eine sprachliche Plastizität spürbar machen, die aus vielfältigen, teils sprachlichen, teils fiktionalen Etymologien und Zusammenhängen entsteht.

Wenn ein deutscher Handwerker im Ausland einen Satz als Kompositum versteht, könnte dies eine Parodie der deutschen Sprache, der ein übertriebener Hang zur Komposita-Bildung nachgesagt wird, darstellen. Aus einer hebräisch informierten Perspektive hingegen erscheint möglicherweise das Deutsche als eher unflexibel, was die Bildung von Komposita angeht, denn, so Heimann, im „Hebräischen [sind] Wortzusammenziehungen üblich, die im Deutschen nur in Form eines Satzes übersetzt werden können.“ (2014: 288-289, Fußnote 50). Es ist daher mehrfach interpretierbar, welche Heimat Celan zugrunde legt, wenn er in Vers 4 kommentiert: „Wir gehen dir, Heimat, ins Garn“.

Wie auch die Perspektive bleibt zudem das Missverstehen selbst mehrfach deutbar. Schließlich könnte ein Anders-Verstehen auch Ergebnis jener dichterischen Haltung sein, die in der Büchner-Preis-Rede Celans elementarer Bestandteil der Begegnung ist: „jemand, der hört und lauscht und schaut ... und dann nicht weiß, wovon die Rede war“ (GW III, 188), eine Person nämlich, „für die Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat“ (GW III, 189). In Hebels Erzählung sind Personhaftigkeit und Wahrnehmbarkeit bei genauer Betrachtung nahezu wörtlich umgesetzt, nimmt doch der Handwerksbursche die Antwort „Kannitverstan“ als Klang eines Namens wahr und schließt von seinen Beobachtungen auf Lebensetappen der vermeintlich benannten Person. Diese Bindung an ein individuelles Schicksal führt Celan gegen die Forderungen der Glossodiversität an, wonach alles in eine Metasprache übersetzbar sein soll. Mit der etymologisch-mehrsprachigen Semiodiversität beruft sich Celan demnach zugleich auf eine Sprache, die singulär und unersetzlich ist.

Das Gedicht endet mit den Worten: „ich kann, es wird heller, / fort aus Kannitverstan.“ Diese Verse als eine Art hermeneutische oder die Aufklärung fortführende Utopie zu lesen, ist verlockend. Jenny-Ebeling etwa sieht hier ein „verstandesmäßiges Verstehen impliziert [...] insofern [...] als mit dem Hellerwerden eine erhellende, das lesende Ich nicht vereinnahmende Lektüre gemeint ist“ (2009: 19). Das Gedicht könne jedoch, so Jenny-Ebeling, nur einen Weg wählen, der zudem ins Ungewisse führe, „wo immer es hinführt“ (ebd.). Damit wird dem Gedicht eine konkrete Wirkung abgesprochen, der Unwille oder die Unfähigkeit, mit ihm mitzugehen, betont und die Suche nach einem Ort als gescheitert markiert. Tatsächlich aber findet Celans

Gedicht mit *Kannitverstan* und *Kermorvan* nicht nur einen, sondern mehrere Wege zu mehreren Orten.

Es ist keine Ungewissheit, sondern eine gewisse Mehrdeutigkeit, dass *Kannitverstan* sowohl ein Land der harschen Abweisung und des mangelnden Willens zum Verständnis ist als auch das Wunder der durch Poesie angeleiteten Wahrheitsfindung. Dementsprechend kann auch ein *HellerWerden* in Celans Poetik die zunehmende Entfernung von zwei völlig verschiedenen Dunkelheiten bedeuten: den Weg aus den „tausend Finsternisse[n] todbringender Rede“ (GW III, 186) einerseits, und andererseits den Verlust jener „der Dichtung um einer Begegnung willen [...] zugeordnete[n] Dunkelheit“ (GW III, 195). Das Wort „*Kannitverstan*“ verweist in Celans Gedicht zugleich auf die Anonymität eines Verstorbenen und die Singularität eines individuellen Lebensverlaufes. Aufgrund dieser Mehrdeutigkeit motiviert das Gedicht *Kermorvan* eine Haltung ständigen Anders-Verstehens und Anders-Lesens.

Die bereits in Hebels Erzählung gegebene Mehrdeutigkeit von ‚verstehen‘ zwischen ‚nicht-‘ oder ‚missverstehen‘ und ‚wahrheitsgemäß‘ oder ‚fiktional/literarisch verstehen‘ wird ergänzt, weil im Wort „*Kannitverstan*“ eine zum Teil vom Hebräischen motivierte, neue Lesepraxis und ein sprachübergreifendes Anders-Verstehen sinnhaft werden. Da das Gedicht *Kermorvan* die mehrsprachig-mehrdeutige Situation performativ hervorbringt, stellt es seine Kritiker\*innen vor eine Herausforderung. Diese soll anhand des zweiten hier vorgestellten Gedichtes konkretisiert werden. Zunächst jedoch ein paar Worte dazu, warum Celan diese Mehrsprachigkeit in seinen Gedichten aufnimmt und inwiefern sie für ihn einsprachig ist.

### **Das „schicksalhaft Einmalige der Sprache“**

Nach Zweisprachigkeit in der Dichtung befragt, tat Celan diese ab. Er schrieb stattdessen, Dichtung sei das „schicksalhaft Einmalige der Sprache“:

An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. Doppelzüngigkeit – ja, das gibt es, auch in diversen zeitgenössischen Wortkünsten bzw. -kunststücken [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache. Also nicht [...] das Zweimalige. (GW III, 175)

Esther Kilchmann sieht hierin eine Herausforderung für die Mehrsprachigkeitsforschung, die nicht den Fehler des zeitgenössischen Kulturbetriebes wiederholen darf, dem Autor seine Muttersprachigkeit abzusprechen (vgl. 2022: 77-78). Der Gedanke, dass die *Spannung* zwischen Celans mehrsprachigen Gedichten und seiner Betonung der Einsprachigkeit ein ganz

neues Licht auf sein Werk werfen könnte, stammt von Yasemin Yildiz (vgl. 2014: 18), die das Paradigma der Einsprachigkeit in engem Zusammenhang mit dem Konzept der Muttersprache sieht. Dass die beiden Konstrukte für imaginäre Kollektive wie Kultur und Nation (vgl. Yildiz 2014: 2) konstitutiv werden, habe demnach dazu geführt, dass eine radikal monolinguische Tradition, in der etwa Richard Wagner stand, Jüdinnen und Juden prinzipiell die Möglichkeit abspricht, Deutsch zu sprechen (vgl. Yildiz 2014: 36). Diese Denkweise wohnt nicht allein rassistischen Ideologien inne, sondern zehrt von einem weitverbreiteten, monolinguischen Denken, ohne das auch Glossodiversität undenkbar wäre, weil es überhaupt erst die Annahme wohldefinierter Einzelsprachen hervorbringt.<sup>5</sup> Weil das Hebräische als verlorene Sprache galt und die meisten Jüdinnen und Juden die Sprachen ihrer Exil-Länder sprachen, arbeiteten sich z.B. auch Franz Rosenzweig und Jacques Derrida an der Vorstellung einer prinzipiellen Fremdheit der Jüdinnen und Juden in jeglicher Sprache ab (vgl. Herzog 2009: 234).<sup>6</sup>

Genau genommen wird Jüdinnen und Juden in dieser monolinguischen Tradition die Möglichkeit abgesprochen, überhaupt eine Sprache zu sprechen. Elizabeth Loentz macht darauf aufmerksam, dass Jiddisch nicht als mögliche „mother tongue“ (2006: 42) wahrgenommen werde, sondern als „Jargon“ (ebd.), als eine Art Mischung, die daher im Rahmen des Einsprachigkeitsparadigmas nicht als Einzelsprache gelten kann. Eng damit verbunden ist die Assoziation von Jiddisch mit Gaunersprache<sup>7</sup> als Ausdruck für die Vorstellung, dass aus verschiedenen ‚richtigen Muttersprachen‘ gestohlen werde (vgl. Loentz 2006: 42). Diese brutale Wendung spürt Celan durch die mit antisemitischem Hintergrund gegen ihn erhobenen Plagiatsvorwürfe<sup>8</sup> am eigenen Leibe. Er stellt dem in zunehmendem Maße mehrdeutig-mehrsprachige und intertextuell vernetzte Gedichte entgegen. Diese Haltung bzw. Dichtung ist zugleich eine Absage an die vermeintliche Fremdheit gegenüber Einzelsprachen und eine Selbstverortung *inmitten* von Sprache als semiodiversem Geschehen.

<sup>5</sup> Vgl. zur Entwicklung des Einsprachigkeitsparadigmas hin zu Glossodiversität in Form eines internationalen Rasters transponierbarer Sprachen Gramling (2016: 9-14).

<sup>6</sup> Zu Celans Reaktion auf Abgrenzungsstrukturen im Einsprachigkeitsparadigma siehe auch Weiß (2020).

<sup>7</sup> Nicht nur eine „Gauner- und Ganovenweise“ (GW I, 229-230), sondern auch „Jiddisches“ (GW I, 249-250) finden passenderweise in *Die Niemandsrose* Platz und sind in Bezug auf Celans Mehrsprachigkeit weitergehende Untersuchungen wert.

<sup>8</sup> Die hier besprochene Aussage Celans über „Zweisprachigkeit“ und „Doppelzüngigkeit“ ist auch eine Reaktion auf die Plagiatsvorwürfe der Witwe Goll, die oft zweisprachig schrieb.

Celans Aussage, er glaube nicht an die Zweisprachigkeit in der Dichtung, kann auf mehrere Aspekte von Zweisprachigkeit bezogen werden, wovon nur einer im Folgenden anhand des Gedichtes *Bei Wein und Verlorenheit* besprochen werden soll. In dieser Lesart bezieht sich das Zweisprachige und für Celan potenziell Doppelzüngige der Kunst auf den Abbildcharakter eines traditionellen Sprachverständnisses im Sinne von Ferdinand de Saussure. Klaus Reichert weist darauf hin, dass es im Hebräischen keine gesonderten Begriffe für ‚Wort‘ und ‚Ding‘ gebe, sondern nur das hochgradig mehrdeutige „רבו“, das je nach Lesart und Vokalfüllung Wort, Ding, Geschehnis, Pest und Dorn bedeuten kann. Celan stehe, so Reichert, „in der Tradition der Sprache, in der es keine Abbildlichkeit gibt, sondern einzig die Realität des Namens gilt – als Wort und Ding ineins“ (1988: 164). Gerade diese Einheit jedoch, die Mehrsprachigkeit oder zumindest Zweisprachigkeit auszuschließen scheint, offenbart in der Lektüre mehrsprachige Lesarten. Celans Gedichte lassen sich daher mit Kilchmann in Form eines je einzigartigen „sprachlichen Gebildes“ verstehen, das aufgrund seines Umganges mit „verschiedenen Sprachen“ „selbst einmalig und nicht variabel ist, aber auf verschiedene – wiederum einmalige und einander sogar ausschließende Weisen gelesen werden kann“ (2022: 91).

### **Schneebälle: *Bei Wein und Verlorenheit***

Im Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit* ist die Rede von einem „Gewieher“ (Vers 11), das sich wie eine Kommunikationsform liest, die in einem „Ritt über / die Menschen-Hürden“ (6-7) alle menschengemachten Sprachgrenzen überschreitet. Das Gewieher ist nicht verständlich<sup>9</sup>, was dazu führt, dass die schreibenden Menschen es umlügen, und zwar „in eine / ihrer bebilderten Sprachen“ (12-13). Die Schreibenden sind hier die Kritiker, denn am Tag vor dem Entstehen des Gedichtes weist Oliver Storz in der Stuttgarter Zeitung die Beschreibung von Celans Bildern als Metaphern zurück, da erstere nicht „rückübersetzbar“ (1959) seien. Die Sprache der Metaphern wäre demnach durch bidirektionale Übersetzbarkeit strukturiert, vergleichbar dem technokratischen Sprachverständnis, das Gramling beschreibt. Wie Gramling richtig folgert, strebe ein solches Sprachverständnis schließlich nach einer Austauschbarkeit, die die einzelnen Sprachen überflüssig macht (vgl. 2016: 11). Da sich Celans „Sprachbewegung“ (Lehmann 1997b: 61) dieser Strukturierung widersetzt, folgert der Zeitungsartikel von Storz konsequent: „Celans Bilder bedeuten nichts, sie sind sich selbst und unübersetzbar.“ (Storz 1959)

<sup>9</sup> Vgl. hierzu den ursprünglich geplanten Endvers „ihrer verständlichen Sprachen“, den Celan umschrieb (vgl. Lehmann 1997b: 61).

Auf den ersten Blick erscheint das Gedicht als zweisprachig in jeder Hinsicht: Es wird durch paarweise Wiederholungen, Klang- und Bedeutungsähnlichkeiten strukturiert, wie etwa die Assonanz von „beider Neige“ (2), und die Anapher von „ich ritt“ in den Versen 3 und 4. Auch verleitet die Paarung des französisch lesbaren „Neige“ mit seiner deutschen Übersetzung im Folgevers dazu, den Schnee als Metapher zu lesen, was selbst jene Interpret\*innen tun, die die mögliche Metaphernkritik in der letzten Strophe bemerken. So z.B. Jean Bollack, für den sich hier ein „ein Land der Leere“ auftut, „dieser weiße Raum“, „ein Hintergrund aus Nichts“ (1989: 25). In dieser Lesart erscheint das Gedicht darüber hinaus zwei-national-sprachig, nämlich französisch-deutsch.

Bei genauerem Hinhören jedoch muss diese Struktur aufbrechen, nicht nur klanglich, weil das vermeintlich zweimal auftauchende „bei“ des ersten Verses durch „beider“ im zweiten aufgenommen und fortgeführt wird, sondern vor allem, weil die Worte selbst in unterschiedlichen Lesarten unterschiedlich vernetzt erscheinen. ‚Sich neigen‘ bedeutet bei Celan sicherlich auch querstehen. Und: Ein Neigen neigt zum Kippen. Genau dies tut das Wort, denn es ist in seinem Schriftbild eine Art Kippbild oder auch Vexierbild. Als solches verunsichert es alle, die es auf eine Lesart festlegen möchten, es nötigt sie zum Hin- und Herdrehen ihrer Meinung und zu Geduld.

So ist das vermeintlich zweisprachige „Neige“ dreisprachig genommen auch das englischsprachige ‚neigh‘, also Gewieher (vgl. Fußl 2008: 41). Auch die vermeintliche bilinguale Eindeutigkeit – ‚Schnee‘ – wird durch weitere Bedeutungs-Begegnungen ergänzt, da „Neige“ kontextuell und grammatisch deutschsprachig als Ankündigung eines nahenden Endes zu lesen ist. Ein solches Ende kann laut Grimms Wörterbuch „des tôdes neige“ sein. „Wein und Verlorenheit“ lassen aber auch an jene Gnade und Zuneigung denken, die sich Johann Wolfgang von Goethes Gretchen mit den Worten erbittet: „Ach neige, / Du Schmerzenreiche, / Dein Antlitz gnädig meiner Noth!“ (2019: V. 3587-3589) Nicht zuletzt hat „Neige“ zu tun mit ‚sich neigen‘, ‚sich verbeugen‘, aber auch ‚gebeugt werden‘, worin die „Doppelzüngigkeit“ (GW III, 175) der zweisprachigen Wortkunststücke, aber auch das „Sie duckten sich“ und „sie logen [...] um“ aus dem hier vorgestellten Gedicht bereits anklingen.

Eine poetische Bedeutung des „Neige“ liegt damit in der gemeinsamen Etymologie des französischsprachigen Wortes mit deutschsprachig „Schnee“. Beide Worte lassen sich auf „(ablatende) Abstraktbildungen zu i[ndo] e[uropäisch] \*sneigh- ‚schneien, (sich) zusammenballen, zusammenkleben““ (o.A. o.J.) zurückführen und bezeichnen damit eine strukturelle Gemeinsamkeit des Phänomens mit seiner Bezeichnung, denn auch die Worte binden zahlreiche andere Worte, Bedeutungen und Sprachen an sich wie Schneebälle.

### **Sprachbewegung: Interferenz**

Celans Betonung darauf, ein einsprachiger Dichter zu sein, kann nur verstanden werden, wenn jene „Muttersprache“ (Chalfen 1979: 101), auf der er beharrte, von Anfang an das Sich-Bewegen zwischen Begegnungen von National- und Fachsprachen miteinbezieht, so wie Celan eben in einem „multilingualen Czernowitz“ (Heimann 2014: 283) Sprache kennengelernt hatte und wie sie ihn schließlich „angereichert“ durch „furchtbares Verstummen“ und „die tausend Finsternisse todbringender Rede“ (GW III, 185-186) plagte.

Nicht zufällig schafft Celan im Wort „Neige“ auch einen Anklang an jenen „besonderen Neigungswinkel“ (GW III, 168), unter dem das Individuum Celan zufolge stets spricht. Das „schicksalhaft Einmalige der Sprache“ (GW III, 175) zeigt sich in der Sprache des Gedichtes darin, dass sie keine Universalverständlichkeit anstreben und nicht beliebig austauschbar sein kann, denn sie ist an ein Schicksal gebunden. Andererseits öffnet sich „dies eine: die Sprache. / Sie, die Sprache“ (GW III, 185, vgl. auch ebd. 175) von diesem einzigartigen Standort aus für so viele Begegnungen wie eben nur möglich, woran insbesondere vermeintliche ‚Fremdsprachen‘ teilhaben: eine Erweiterung und ein Potential, das Celan seiner deutschen Muttersprache als „Sprache der Vermittlung und des Dialoges“ (Kilchmann 2022: 85) abgewinnt und zutraut.

An anderer Stelle bezeichnete Celan seine Mehrdeutigkeit als „Interferenz“ (Huppert 1973: 32), also als Effekt des Übernehmens fremdsprachiger Strukturen. Es sei sein Versuch, so Celan in der Überlieferung durch Huppert, „wenigstens Ausschnitte aus der Spektral-Analyse der Dinge wiederzugeben“ (ebd.). In der Physik bezeichnet die Spektralanalyse u.a. die Untersuchung weitgereister Lichtwellen mit dem Ziel, Material, Alter und Bewegung ihres Ursprunges, aber auch sämtlicher anderer Objekte, welche die Wellen auf ihrer Reise durch Raum und Zeit (wiederum durch eine Form von Interferenz) beeinflusst haben, abzulesen. So wird Celans Sprache erkennbar als eine, die die Dinge nicht „allseitig“ (ebd.) zu zeigen vermag, aber „in mehreren Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen“ (ebd.), als eine, die wie nebenbei die historischen und möglichen Bewegungen ihrer selbst aufzeichnet. Eine Sprache, die nicht ortlos oder überall ist, aber vielerorts war, beweglich und unterwegs ist. Auf diese Art mehrdeutig und mehrsprachig spricht Celans Dichtung all jene an, die sich ihr zuneigen, auch wenn ihre Sprache wie Schnee zu schmelzen droht oder als fremdes „Gewieher“ wahrgenommen wird. Es entsteht eine Sprachbewegung, die sich

zugleich an dem orientiert, was Sprache(n) schon immer getan hat/haben, und auch aufbäumt, um sich der gewaltsamen Interpretation und Einteilung in Sprachkategorien zu verweigern.

### Literatur:

- ARSLAN, Gizem, 2013: *Metamorphoses of the Letter in Paul Celan, Georges Perec, and Yoko Tawada*, Dissertation, Cornell University.
- BEHL, Heike Kristina, 1995: *References to Hebrew in Paul Celan's „Kleide die Worthöhlen aus“*, in „Monatshefte“, LXXXVII, 2, S. 170-186.
- BOLLACK, Jean, 1989: *Chanson à boire: Über das Gedicht „Bei Wein und Verlorenheit“*, in „Celan-Jahrbuch“, III, S. 23-35.
- CELAN, Paul, 2000: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CHALFEN, Israel, 1979: *Paul Celan: Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- DEMBECK, Till, 2014: *Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit: Zur Einführung*, in Till Dembeck und Georg Mein (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 9-38.
- FUSSL, Irene, 2008: *„Geschenke an Aufmerksame“: Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans*, Tübingen, Niemeyer.
- GOETHE, Johann Wolfgang, 2019: *Faust, Historisch-kritische Edition*, hg. v. Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis, Version 1.2RC., Frankfurt a.M./Weimar/Würzburg, DFG.
- GRAMLING, David, 2016: *The invention of monolingualism*, New York/London, Bloomsbury.
- HEBEL, Johann Peter, 1900: *Kannitverstan*, in ders. (Hg.), *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*, Leipzig/Wien, Bibliographisches Institut, S. 107-110.
- HEIMANN, Friederike, 2014: *Sprachexil: Zum Verhältnis von Muttersprache und „Vätersprache“ bei Gertrud Kolmar und Paul Celan*, in Doerte Bischoff, Christoph Gabriel und Esther Kilchmann (Hg.), *Sprache(n) im Exil*, München, Edition Text + Kritik, S. 276-292.
- HERZOG, Annabel, 2009: *“Monolingualism” or the Language of God, Scholem and Derrida on Hebrew and Politics*, in „Modern Judaism“, XXIX, 2, S. 226-238.
- HUPPERT, Hugo, 1973: *Sinnen und Trachten: Anmerkungen zur Poetologie*, Halle (Saale), Mitteldeutscher Verlag.
- JENNY-EBELING, Charitas, 2009: *fort aus Kannitverstan? Fragen an ein Gedicht von Paul Celan*, in Lucie Kaennel, Natalie Pieper, Arnd Brandl, Andreas Hunziker und Andreas Mauz (Hg.), *... und Literatur: Pierre Bühler zum 60. Geburtstag*, Zürich, Hermeneutische Blätter, IHR, S. 11-19.
- KILCHMANN, Esther, 2022: *„Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache“: Celans Poetologie als Herausforderung literarischer Mehrsprachigkeitsforschung heute*, in Evelyn Dueck und Sandro Zanetti (Hg.), *Mitdenken: Paul Celans Theorie der Dichtung heute*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 77-94.

- LEHMANN, Jürgen, 1997a: „Gegenwort“ und „Daseinsentwurf“: Paul Celans *Die Niemandrose: Eine Einführung*, in Jürgen Lehmann und Christine Ivanović (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 11-35.
- LEHMANN, Jürgen, 1997b: *Bei Wein und Verlorenheit*, in Jürgen Lehmann und Christine Ivanović (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 61-64.
- LEVINE, Michael G., 2018: *Atomzertrümmerung: Zu einem Gedicht von Paul Celan*, Wien/Berlin, Turia + Kant.
- LOENTZ, Elizabeth, 2006: *Yiddish, Kanak Sprak, Klezmer, and HipHop: Ethnolect, Minority Culture, Multiculturalism, and Stereotype in Germany*, in “An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies”, XXV, 1, S. 33-62.
- MARTYN, David, 2020: *Authorship, Translation, Play: Schleiermacher’s Metalangual Poetics (New Studies in the Age of Goethe)*, in Edgar Landgraf und Elliott Schreiber (Hg.), *Play in the Age of Goethe: Theories, Narratives, and Practices of Play around 1800*, Lewisburg/Pennsylvania, Bucknell University Press, S. 236-259.
- MAY, Markus, GOSENS, Peter, LEHMANN, Jürgen, 2017: *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler.
- NEUHAUS, Volker, 1984: *Briefe an Hans Bender*, Köln/München, Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie/Hanser.
- o.A., o.J.: „Schnee“, in *DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, online: <https://www.dwds.de/wb/Schnee> [Stand: 22.10.2020].
- REICHERT, Klaus, 1988: *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans*, in Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hg.), *Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 156-169.
- STOCKHAMMER, Robert, 2017: *Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes „Wilhelm Meister“-Romanen*, in „Multilingual Approaches to Literary Classics, Critical Multilingualism Studies“, V, 3, S. 13-31.
- STORZ, Oliver, 1959: *Die schimmernden Gitter der Sprache Paul Celans*, in „Stuttgarter Zeitung“, 14. März 1959, S. 50.
- WEISS, Jana Maria, 2020: „Leg den Riegel vor“: *Abgrenzungsstrukturen in Paul Celans Wolfsbohne*, in Bernd Auerochs, Friederike Felicitas Günther und Markus May (Hg.), *Celan-Perspektiven 2020*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, S. 41-67.
- WIEDEMANN, Barbara, 2012: *Kommentar*, in Paul Celan, *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 559-986.
- YILDIZ, Yasemin, 2014: *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press.



# **„HABSBURGISCHE SPUREN“ IM LEBEN UND WERK PAUL CELANS**

**Anna-Dorothea Ludewig**

Moses Mendelssohn Zentrum Potsdam

---

aludewig@uni-potsdam.de

**DOI:** 10.35923/AUTFil.61-1.09

**„Habsburg Traces“ in life and works of Paul Celan**

As was to be expected, the question of the meaning of ‘Habsburg’ for Paul Celan is complex. The place of its origin – Chernivtsi – belonged to Austro-Hungary until 1918, with the end of the First World War the city became Romanian, so Celan was – formally – born in Romania; later he experienced the temporary (1940/41) and long-term (from 1944) Sovietization of Bukovina. A (not only) biographical self-localization can be found in the so-called Bremer Rede (1958), in which the poet introduces himself as someone coming from an unknown landscape, a “province of the Habsburg monarchy that has now fallen victim to history.” Subsequently, the cultural structure of the Habsburg world retains for Celan – although born after the disintegration of the multi-ethnic state – a sense of belonging. He understood “Kakanien” (Musil) as an integrative structure and thus as a counter-image to nationalistic and fascist tendencies, whose multilingual, transcultural and interdenominational elements influenced Celan’s works.

In this context, ‘Habsburg’ can be read as a synonym for a cultural-literary affiliation that undermines (political) boundaries and dividing lines and thus forms a counter-image to the reality of the Cold War.

**Keywords:** *Habsburg; Czernowitz; self-localization; belonging; mother tongue.*

## Mythos Habsburg

Die Frage nach der Bedeutung des ‚Habsburgischen‘ für Paul Celan ist – wie nicht anders zu erwarten – vielschichtig. Der Ort seiner Herkunft – Czernowitz – gehörte bis 1918 zu Österreich-Ungarn, mit dem Ende des Ersten Weltkriegs wurde die Stadt rumänisch, Celan wurde also – formal – in Rumänien geboren; später erlebte er die vorübergehende (1940/41) und langfristige (ab 1944) Sowjetisierung der Bukowina. In dieser geopolitisch aufgeladenen Stadtgeschichte liegt auch die Wurzel für Celans Vielsprachigkeit, die wiederum zentral war für seine Dichtung und insbesondere für seine Übersetzungsarbeiten, die einen eigenständigen Teil seines Werkes ausmachen. Tatsächlich gehörte Czernowitz zum Zeitpunkt von Paul Celans Geburt also nicht mehr zum Habsburgerreich, ohnehin hatte letzteres mit dem Ende des Ersten Weltkriegs überhaupt zu existieren aufgehört. Der junge Celan, damals noch Antschel, wuchs dennoch in einer Umgebung auf, die durchzogen war von Hin- und Verweisen auf die Vergangenheit, eben jenen ‚Habsburgischen Spuren‘, die, wie Claudio Magris es in Bezug auf Trieste ausdrückt „zu einem wesentlichen Teil [der] Realität geworden war[en]“ (Magris 2000: 15).

Bevor die Bedeutung des ‚Habsburgischen‘ für Paul Celan und seine Dichtung näher betrachtet werden kann, sollen zunächst der Begriff und seine Bedeutungsgeschichte beleuchtet werden. Während die Bukowiner Jüdinnen und Juden „[i]m Zusammenbruch der Habsburgermonarchie [...] den Untergang einer Welt gesehen [hatten]“ und die „österreichische Tradition“ weiterführten und -lebten (Chalfen 1979: 18), wurde das Ende der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie von etlichen Teilen bzw. Kräften des nunmehr ehemaligen Vielvölkerstaates als Abschluss einer Unterdrückungsgeschichte und Beginn einer neuen nationalstaatlichen Souveränität begrüßt. Die Nostalgie jüdischer Bukowiner\*innen war also keineswegs selbstverständlich und lässt sich mitnichten für alle dort ansässigen Bevölkerungsgruppen konstatieren.<sup>1</sup> Für die jüdische Bevölkerung war das Czernowitz um 1900 zugleich ihre Heimat und eine Ausnahmestadt gewesen, ein Mikrokosmos, in der Jüdinnen und Juden laut der Volkszählung von 1910 mit rund einem Drittel die größte Bevölkerungsgruppe bildeten (vgl. Kusdat 2008: 31), wenngleich diese keinesfalls homogen, sondern divers und entsprechend oft uneinig war. Auf diese Fragmentierung kann hier nicht weiter eingegangen werden, festzuhalten ist vielmehr, dass das jüdische das

<sup>1</sup> Eine Rückbesinnung auf bzw. ein Weiterleben Habsburg(s) „war – verkürzt gesagt – in den ersten Jahrzehnten nach dem Untergang konfliktreich, während es nach dem Zweiten Weltkrieg mehr und mehr nostalgisiert wurde.“ (Moos 2016: 9)

öffentliche Leben prägte: Es gab nach jüdischen Persönlichkeiten benannte Straßen und Plätze, zu Beginn des 20. Jahrhunderts amtierten zwei jüdische Bürgermeister, und ein Reiseführer von 1907/08 weist vorsorglich darauf hin, dass die meisten Geschäfte am Schabbat, also von Freitagabend bis Samstag, geschlossen sind (vgl. Mittelman 2002: 78). Den Rahmen für dieses jüdische Leben und das der anderen dort ansässigen Ethnien und Konfessionen bildete die Doppelmonarchie, versinnbildlicht im Doppeladler, der die ebenso schützenden wie trüben Schwingen über „seine Völker“<sup>2</sup> breitete: Sie „stiftete [...] einen politischen Konsens – ein österreichisch-ungarisches Vernunftgebot – unter den unterschiedlichen Volksgruppen [...], das es in der verbindenden Kraft so vorher nicht gegeben hatte und auch später nicht mehr geben würde.“ (Sparr 2020: 20) Dass die jüdische Bevölkerung, deren Mittel- und Oberschicht sich zudem der deutschen Sprache und Kultur stark verbunden fühlte, durch die Aufkündigung dieses habsburgischen „Vernunftgebots“ mit dem Ende des Ersten Weltkriegs und die folgenden nationalstaatlichen Bestrebungen vergleichsweise am meisten zu verlieren hatte, hat die Geschichte auf grausamste Weise gezeigt. Und so ist es wenig erstaunlich, dass viele jüdische Österreicher\*innen die Habsburger Zeit *ex post* als einen Toleranzraum erinnerten, dessen Garant der seit 1848 regierende Kaiser gewesen war – so lässt es beispielsweise Joseph Roth in seinem Roman *Kapuzinergruft* (1938) den wiener-jüdischen Protagonisten Franz Ferdinand von Trotta über die letzten Tage des Kaiserreichs berichten:

Einsam und alt, fern und gleichsam erstarrt, dennoch uns allen nahe und allgegenwärtig im großen, bunten Reich lebte und regierte der alte Kaiser Franz Joseph. Vielleicht schliefen in den verborgenen Tiefen unserer Seelen jene Gewissheiten, die man Ahnungen nennt, die Gewissheit vor allem, dass der alte Kaiser starb, mit jedem Tage, den er länger lebten und mit ihm die Monarchie, nicht so sehr unser Vaterland wie unser Reich, etwas Größeres, Weiteres, Erhabeneres als nun ein Vaterland. (Roth 2011: 15)

Diesem „habsburgischen Mythos“, der in dem Roth-Zitat aufscheint, und seiner literarischen Rezeption und Entwicklung hat Claudio Magris 1963 eine grundlegende Untersuchung gewidmet, die dessen Ursprung in der Übertragung einer nostalgisierten und ironisierten Erinnerung an die berühmte „Welt von Gestern“ (Stefan Zweig) in die Literatur sieht – als „Prozess

<sup>2</sup> Mit dem Manifest „An meine Völker!“ ließ Kaiser Franz Joseph I. am 28.7.1914 über die Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien informieren: Es wurde in elf Sprachen im gesamten Kaiserreich plakatiert. Die Anrede „An meine Völker!“ fand auch in anderen Proklamationen Verwendung.

einer phantastischen und poetischen Verwandlung der untergegangenen Donaumonarchie [...] nach der Apokalypse des Jahres 1918.“ (Magris 2000: 20) Das Gestern überlagerte für diese Schriftstellergeneration das Heute, wobei sowohl eine Fiktionalisierung der Vergangenheit im Sinne der Stilisierung eines *Felix Austria* als auch eines ironisierenden „Kakanien“<sup>3</sup> zu konstatieren ist:

Der habsburgische Mythos ist also nicht ein einfacher Prozess der Verwandlung des Realen, wie er jede dichterische Tätigkeit charakterisiert, sondern er bedeutet, dass eine historisch-gesellschaftliche Wirklichkeit vollständig durch eine fiktive, illusorische Realität ersetzt wird, dass eine konkrete Gesellschaft zu einer malerischen, sicheren und geordneten Märchenwelt verklärt wird. Es versteht sich, dass diese Mythisierung keine abstrakte Phantasie ist, daß sie also zuweilen durchaus einige reale Aspekte der habsburgischen Kultur zu erfassen vermag, und zwar mit besonderem Scharfsinn. (Magris 2000: 22)

Die Wirkmacht dieser Mythisierung, an der Schriftsteller wie eben Joseph Roth, Stefan Zweig, Robert Musil oder Franz Werfel entscheidend beteiligt waren, bildete ein kulturelles Gegengewicht zur politischen Entwicklung, sie kann vor dem Hintergrund eines lärmenden Nationalismus wohl auch als kulturpolitischer Zwischenruf verstanden werden, der den Vielvölkerstaat *ex post* zu einem integrativen Musterland überhöhte, dem „eine moderne europäische Kultur und [...] eine harmonische Überwindung der nationalen Gegensätze immanent war.“ (Magris 2000: 25) Dass viele dieser post-Habsburg-Chronisten jüdische Wurzeln haben, ist kaum ein Zufall, hatte sich doch die Mehrheit der Jüdinnen und Juden, wie Edward Timms in seiner Karl Kraus-Biographie feststellt, mit einem kosmopolitischen Habsburg identifiziert, das ihnen die Möglichkeit gab, als polyglotte Österreicher zu leben, „without feeling obliged to deny their Jewish origins.“ (Timms 2005: 33) Aus der Perspektive vieler (späterer) Exilantinnen und Exilanten markierte das Ende des Vielvölkerstaates bereits den (schleichenden) Beginn jener Schreckenszeit, die sie rund 15 Jahre später zwingen sollte, ihre Heimat fluchtartig zu verlassen. Und auch den Czernowitzer und Bukowiner Jüdinnen und Juden galt ‚Habsburg‘ bereits in der Zwischenkriegszeit als „goldenes

<sup>3</sup> Der Begriff „Kakanien“ geht (als Titel des achten Kapitels) auf Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ (ab 1930) zurück und bezieht sich auf die Abkürzungen „k.k.“ (kaiserlich-königlich) bzw. „k.u.k.“ (kaiserlich und königlich). Musils liebevoll-ironische Perspektive auf eine untergegangene Welt hat die Habsburg-Rezeption stark geprägt.

Zeitalter“ (Chalfen 1979: 13), das verknüpft war mit einer verklärten Erinnerungslandschaft, die Celan später zu dem berühmt gewordenen Satz von einer „Gegend, in der Menschen und Bücher lebten“ (Celan 2000b: 185), verdichtete. Darauf wird zurückzukommen sein.

### Ein „nachzugebärende[r] Ka(f)kanier“

Celans Verhältnis zu dieser nostalgischen Mythisierung blieb freilich ironisch-distanziert, er entwarf ein sehr viel subtileres Habsburg-Narrativ, darauf weist eine Briefstelle hin, in der er sich als: „nachzugebärenden Ka(f)kanier“ (Celan 2003: 712) bezeichnet.<sup>4</sup> Mit der Verbindung von Kafka und Kakanien schreibt sich Celan in eine böhmisch-habsburgische Literaturtradition ein, die eng mit dem Prager Schriftsteller verbunden ist, dessen Werk er zeitlebens sehr geschätzt hat:<sup>5</sup> „In seinen reiferen Jahren hat Celan Kafka als seine tägliche Lektüre bezeichnet.“ (Chalfen 1979: 68) Gleichzeitig verweist diese Formulierung auf seine Mutter-Sprache: Friederike „Fritzi“ Antschel geb. Schragar war während des Ersten Weltkriegs mit ihren Eltern zunächst nach Lubenz (Lubenec) und weiter ins nordböhmische Aussig an der Elbe (Ústí nad Labem)<sup>6</sup> geflohen (vgl. Chalfen 1979: 32), eine Zeit, die ihr Deutsch, das sie wenige Jahre später an ihren Sohn weitergeben sollte, wohl stark geprägt hat (vgl. Celan 2003: 712). Dass es sich hier nicht um eine ungebrochene Tradition handelt, wird durch das ungewöhnliche Adjektiv „nachzugebärender“, das hier anstatt des gängigen „nachgeborenen“ verwendet wird, deutlich. So scheint das Adjektiv zwar mit einem imperativischen Gestus an die Vergangenheit anzuschließen, aber gleichzeitig in eine unbestimmte, konjunktivische Zukunft zu verweisen und markiert damit jenes ‚Dazwischen‘, in das Celan tatsächlich geboren worden war.

<sup>4</sup> Das Zitat ist einem Brief vom 9.6.1962 von Celan an Klaus Wagenbach entnommen, der gesamte Satz lautet wie folgt: „Sie wissen: auch ich bin ‚böhmisch fixiert‘, mehrfach sogar, bei mir fings mit Lubenz und Aussig an der Elbe an, wo meine Mutter ein paar für mich nachzugebärenden Ka(f)kanier entscheidende Fluchtjahre verlebt hat. (Sie war einer jener ostjüdischen Flüchtlinge, von denen K’s Tagebuch ja einiges zu erzählen weiss.)“

In John Felstiners Celan-Biographie wird das Zitat sinnentstellend verwendet: „He called himself a ‚posthumously born *Kakanier*, someone native to the Kingly Kaiser’s Habsburg Empire [...]“ (Felstiner 2001: 6) Der Verweis auf Kafka wird hier ebenso unterschlagen wie die ironisch-komplexe Konnotation des ‚Kakanischen‘ (vgl. FN 3).

<sup>5</sup> Die Bedeutung Kafkas für Celans Werk ist bekannt, nicht zuletzt legt seine Bibliothek davon Zeugnis ab. Vgl. Liska 2007: 210-233.

<sup>6</sup> Kafka hatte 1913 von Aussig (Ústí) eine Ansichtskarte an Felice Bauer geschickt, der Ort ist also sowohl mit Kafka als auch mit Celans Mutter verbunden (vgl. Bildarchiv Klaus Wagenbach).

Die deutsche, habsburgisch konnotierte Sprache und Kultur wurde Celan zunächst über die Mutter und später über die besuchten Bildungseinrichtungen vermittelt: Sowohl der Kindergarten als auch die erste Grundschule waren deutschsprachig, dann besuchte er drei Jahre lang die hebräische Grundschule, um anschließend auf ein rumänisches Staatsgymnasium zu wechseln, das er wegen des dort herrschenden Antisemitismus vier Jahre später verließ; seine Matura legte er am (ehemaligen) ukrainischen Staatsgymnasium ab, das zahlreiche ukrainische und jüdische Schüler hatte und auch über Lehrkräfte verfügte, die noch im österreichischen und damit deutschsprachigen System ausgebildet worden waren (vgl. Chalfen 1976: 39-43; 56-58). Die Eltern Antschel haben also offensichtlich versucht, ihrem Sohn allen politischen Widrigkeiten zum Trotz eine humanistische und zugleich eine jüdische Ausbildung zu ermöglichen. Der größte Teil des Gymnasialunterrichts fand seit der Zugehörigkeit Czernowitz' zum rumänischen Königreich allerdings auf Rumänisch statt, sodass Celan diese Sprache sehr geläufig war, ebenso wie Französisch, später sollten noch Englisch und Russisch dazukommen; Latein und Griechisch gehörten ohnehin zum Curriculum.

Die deutsche Sprache (und Literatur) hob sich von den anderen Sprachen ab, weil sie mit der Mutter verbunden war, sie blieb die zentrale Bezugsperson seiner Kinder- und Jugendzeit: „Es war [...] allen Freunden und Freundinnen Pauls auch klar, daß er seine Mutter anbetete. Bei der Überwindung der Pubertätskrise hatte er aus seiner frühkindlichen Liebe zu ihr eine intensive Mutterbindung entwickelt, in der sein ganzes Gefühlsleben aufging.“ (Chalfen 1979: 61) Wie im Zusammenhang mit der Selbstbezeichnung als „nachzugebärenden Ka(f)kanier“ erläutert, war es Friderike Antschel, die ihren Sohn mit „Kakanien“ in Beziehung setzte und seine literarische Neugier weckte, hatte sie doch ihre unzureichende Schulbildung über die Literatur kompensiert:

Doch was Fritzi nicht in der Schule lernte, das las sie sich an. Sie zeigte frühzeitig einen Hang zur Lektüre und verbrachte jeden Augenblick bei ihren Büchern. Besonders gern las sie die deutschen Klassiker, und in späteren Jahren wetteiferte sie mit ihrem Sohn Paul im Zitieren ihrer geliebten Autoren. (Chalfen 1979: 31)

Diese durch die Mutter vermittelte deutsche Alltags- und Literatursprache war auch die Sprache von Celans sozialem Umfeld; insbesondere in den Czernowitzer jüdischen Familien wurde nach wie vor deutsch gesprochen. Zudem teilte er seine literarischen Interessen mit vielen Freundinnen und Freunden, so entstand ein Lesekreis, in dem – wohl von ihm initiiert –

hauptsächlich Rilke, später aber auch Hölderlin und Trakl sowie Theaterstücke mit verteilten Rollen gelesen wurden<sup>7</sup> (vgl. Chalfen 1979: 68-70). Erste eigene Gedichte entstanden ebenfalls in diesem Zeitraum Mitte der 1930er Jahre (vgl. Felstiner 2001: 10). Als 1938 die Wahl eines Studienfaches und -orts anstand, hätte Wien im kulturellen Sinne nahe gelegen, doch der sogenannte Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland machte das unmöglich. Die Wahl fiel deshalb auf Frankreich, weil Celan Medizin studieren sollte und auch rumänische Universitäten jüdische Studierende von diesem Fach bereits ausgeschlossen hatten. Ein Studienjahr verbrachte Celan in Tours, besuchte in diesem Zusammenhang erstmalig Paris, erweiterte nicht zuletzt seinen literarischen Horizont und kehrte im Sommer 1939 nach Czernowitz zurück – nicht vorübergehend wie ursprünglich gedacht. Denn der nationalsozialistische Zivilisationsbruch machte (nicht nur) seine Hoffnungen und Pläne zunichte, seine Eltern wurden in transnistrische Lager verschleppt und ermordet, er selbst entging der Deportation nur durch Zufall. Als er sich 1944, nach Jahren der Zwangsarbeit, als Waise in Czernowitz wiederfand, wurde aus Celan ein Dichter ohne Land, in dessen Werk sich auch ein Versuch, ein Prozess der Selbstverortung widerspiegelt.

### **Mutter-Sprache: *Lingua Austriaca***

Zunächst führte ihn sein Weg über Bukarest nach Wien, und dieses Jahr 1947/48 ist zentral für das hier untersuchte Thema: „Das Erreichbare, fern genug, das zu Erreichende hieß Wien“ (Celan 2000b: 185), kommentiert Celan 1958 in seiner Bremer Rede. Und sein ambivalentes Verhältnis zu Wien spricht bereits aus diesem kurzen Satz. Freilich suggerierte die „altösterreichische“ Tradition zunächst Vertrautes: „People living in those outposts of the Austro-Hungarian Empire saw Vienna as their spiritual home.“ (Felstiner 2001: 50-51) Und diese scheinbare Vertrautheit legt Rückschlüsse auf die Begegnung mit Ingeborg Bachmann nahe, bildeten diese heimatlichen Reminiszenzen doch – bei allem Trennenden – eine gemeinsame Basis, eine gemeinsame „Bezugsgröße“ (Böttiger 2019:29) für die beiden Dichter\*innen. Und damit sind in erster Linie Sprache und Literatur gemeint, aber beispielsweise auch die Kaffeehauskultur oder die Küche, von deren Spezialitäten wie Mohnbuchteln oder Tafelspitz mit Kren eine Kindheitsfreundin Celans zu berichten weiß (vgl. Sparr 2020: 31-32). Und die Herkunft sowohl Celans als

<sup>7</sup> Chalfen führt noch zahlreiche weitere (nicht nur deutschsprachige) Dichter und Schriftsteller an, die prägend für Celans Jugend waren: Mörike, Novalis, Hölderlin, Fontane, Jean Paul, Thomas Mann sowie Villon, Rimbaud, Verlaine, Proust, Rolland, Céline und schließlich James Joyce und Shakespeare (Chalfen 1979: 99-100).

auch Bachmanns aus einer mehr oder weniger peripheren Grenzregion des ehemaligen Vielvölkerstaates, der Bukowina und Kärnten, in denen jeweils slawische, romanische und germanische Sprachen zusammenfließen, war für beide prägend. So waren also Bachmann – und in gewisser Weise auch Wien als ehemaliges Zentrum der untergegangenen Monarchie – für Celan unbekannte Bekannte: vertraut, verbunden durch ein gemeinsames kulturelles Zeichensystem. Aber gleichzeitig getrennt, verfremdet durch die NS-Zeit und ihre Verdrängung bzw. Nichtaufarbeitung in der Nachkriegszeit wurden die Geliebte und die Stadt von ihm auch als Täuschungen, Vexierbilder wahrgenommen. Es war ein „Dilemma der gleichzeitigen Nähe und Fremdheit alles Deutschen“, das sich in Wien „nicht auflösen [ließ]“ (Emmerich 2020: 64). In einem Brief vom 7. Juli 1951 an Ingeborg Bachmann bricht dieses Empfinden Celans deutlich hervor: „Ich habe das Gefühl [...], daß man in Wien nur in den allerseltensten Fällen auch wirklich das ist, was man zu repräsentieren vorgibt. [...] Diese Feststellung, Du kannst es mir glauben, macht mich ebenso bitter wie Dich, denn ich hänge an Wien, trotz allem.“ (Bachmann/Celan 2009: 27) Dass „diese Stadt ihn nicht gut aufgenommen und ihn sehr enttäuscht habe“ (Eisenreich 2011: 145) berichtete er später einer Freundin – und nichts in seinem weiteren Leben weist darauf hin, dass er dorthin habe zurückkehren wollen, obwohl ihm „das alltägliche Sprachbad im gesprochenen Wort fehlte“ (Eisenreich 2011: 45).

Vor diesem Hintergrund ist Celans Weiterführung des Satzes von der dem „Erreichbaren, dem zu Erreichenden“ aus der Bremer Rede zu sehen. Er fährt fort: „Sie wissen, wie es dann durch Jahre auch um diese Erreichbarkeit bestellt war. Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.“ (Celan 2000b: 185) Die deutsche Sprache war ihm geblieben, aber sie in ihrem zeitgeschichtlichen Kontext zu ertragen und gleichzeitig in eine erinnernde, gedenkende Dichtung zu überführen, blieb für Celan zeitlebens eine, wenn nicht die zentrale Herausforderung. Zudem war das Deutsche eben eng mit der Erinnerung an die im transnistrischen Lager umgekommene Mutter verbunden. Sein Gedicht *Nähe der Gräber* aus dem Frühwerk, das diesen schmerzvollen Erinnerungen gewidmet ist, lässt er mit dem folgenden Zweizeiler schließen: „Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, / den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?“ (Celan 2000d: 136) Denn Celans Mutter-Sprache im wörtlichen Sinne war das Deutsche, und Friderike Antschels Tod hatte ihn dieser Sprache und ihrer Funktion als Erinnerungsraum zusätzlich verpflichtet. Daraus gab es kein Entkommen, so stellte er selbst apodiktisch fest, nicht an „Zweisprachigkeit in der Dichtung“ zu glauben und konstatierte: „Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der

Sprache“ (Celan 2000a: 175). Damit sah er sich selbst schicksalhaft gebunden an ein zweiseitiges, vielleicht doppelzüngiges habsburgisches Erbe. Wie ambivalent und fragil diese Sprachbindung war, lässt sich zudem an Celans Liebesbeziehungen nachvollziehen – in erster Linie zu Ingeborg Bachmann, aber auch zu seiner langjährigen Geliebten, der in Paris lebenden (nichtjüdischen) Österreicherin Brigitta Eisenreich. Letztere „hatte unverkennbar die Rolle der ‚Fremden‘ angenommen, die einstmals Ingeborg Bachmann zugedacht war. [...] sie teilte mit Celan seine Muttersprache. Brigitta Eisenreich tat das in jenem österreichischen Idiom, das er mit dem Habsburgerreich und seiner eigenen Herkunft verknüpfen konnte“ (Böttiger 2019: 167-168). Dass die Trennung von Ingeborg Bachmann eine Leerstelle hinterlassen hatte, die Gisèle Lestrange, die französische Ehefrau Celans, nicht füllen konnte, hängt eben mit Herkunft und Sprache zusammen, letztere war sein wunder Punkt, sie fehlte ihm in Paris, gleichzeitig aber hätte er in Österreich oder gar Deutschland nicht leben können. Seine Sprachlandschaften gab es nicht mehr, sie waren, wie er im *Meridian*, also seiner Rede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises 1960, feststellt, nunmehr Orte auf einer „Kinder-Landkarte“ (Celan 2000c: 202). Und so hielt er die Verbindung zu Mutterland und Muttersprache wohl über seine Frauenbeziehungen aufrecht. Rückblickend überlegt Brigitta Eisenreich, welche Erinnerungen Celan mit ihr geteilt hat, gesprochen hat er mit ihr wohl nur bruchstückhaft: „Von der starken Bindung an seine Mutter? Von ihrer Sprache, die sich dem Prager Deutsch anlehnte, der eigentlichen *lingua austriaca*, wie sie auch mir geläufig war? Von ihrer Liebe zur Poesie?“ (Eisenreich 2011: 44) Und ihr ist klar: „Zu mir kam er [Celan] wohl auch, und vielleicht sogar in erster Linie, um für dieses Fehlende einen Ersatz zu finden.“ (Eisenreich 2011: 45; vgl. Böttiger 2019: 167-168) Das Einende war in diesem konkreten sprachlich-literarischen Kontext stärker als das Trennende, und so weist Eisenreich noch einmal explizit darauf hin, wie eng sie verbunden waren über die kulturelle Prägung, „sei es die Verankerung von Joseph Roth im alten Österreich-Ungarn [...], sei es das ‚Halb-Asien‘ von Karl Emil Franzos<sup>8</sup> – der, im *Meridian* gewürdigt, Celan als wiedergefundener Landsmann galt“ (Eisenreich 2011: 143). In diesen Beziehungen tradierte und erneuerte Celan seine Bindung an die habsburgischen Sprach- und Kulturlandschaften und entwarf auf diese Weise einen mütterlich konnotierten Erinnerungsraum.

Daran anschließend waren und blieben die Habsburger Sprachen für Celan Teil seiner kulturellen Zugehörigkeit. Zwar war die Sprache seiner Dichtung, abgesehen von einem kurzen ‚Ausflug‘ ins Rumänische während seiner

<sup>8</sup> Eisenreich hatte Celan ihre „Halb-Asien“-Ausgabe geliehen und berichtet von seinen Anstreichungen in Vorbereitung auf die *Meridian*-Rede (vgl. Eisenreich 2011: 144).

Bukarester Jahre, das Deutsche. Doch eine Vielzahl von Übersetzungsarbeiten legt Zeugnis ab von der engen Bindung an europäische Literaturen und einzelne Dichter und verweist auf Celans grenzenloses, transgressives Schreiben und Denken, das – wie nicht zuletzt der *Meridian* gezeigt hat – auch ein Schreiben gegen die kleinteilige, nationalstaatliche Weltordnung seiner Zeit war. In den Übersetzungen, die gleichzeitig Annäherung und Verständigung beinhalten, spiegelt sich Celans Schicksal: „What is more, translating was akin to crossing borders, his own plight. Translate, transmigrate – seeking likeness within strangeness, sustaining identity.“ (Felstiner 2001: 43)

### **Chassidische Genealogien**

Eine andere, ganz konkrete ‚habsburgische Spur‘, eine unmittelbare biographische Selbstlokalisierung, findet sich ebenfalls in der Bremer Rede. Darin, noch vor seinen Anmerkungen zu Wien, führt sich Celan als aus einer unbekanntem Landschaft, einer „nun der Geschichtslosigkeit anheimgefallenen Provinz der Habsburgermonarchie“ (Celan 2000b: 185) Kommender ein. Dabei verweist er auf die Chassidim und auf Martin Buber, den jüdisch-österreichisch-deutschen Chronisten der chassidischen Geschichten und stellt diese jüdische Erzähltradition implizit in einen habsburgischen Kontext – und das im doppelten Sinne: Sowohl die chassidische Lebenswelt als auch Martin Bubers – kulturzionistisch inspirierte – Sammlung ihrer Legenden waren nur im Rahmen des Vielvölkerstaates denkbar. Denn 1906, als mit *Die Geschichten des Rabbi Nachmann* die erste von Buber übersetzte Ausgabe der chassidischen Erzählungen erschien, ging es darum, diese ebenso lebendige wie traditionsverhaftete jüdische Strömung für das bürgerliche deutschsprachige Judentum fruchtbar zu machen. Sie sollten Inspiration sein für die akkulturierten Stadtbewohner\*innen, ihr jüdisches Selbstverständnis wiederbeleben. Es ist kein Zufall, dass die kulturzionistische Bewegung aus einer Verschränkung von Peripherie (Bukowina und Galizien) und Zentrum (Wien) des Habsburgerreiches hervorging. Und dieser Umstand war Celan selbstverständlich bewusst. So ist die Herkunftsangabe „Paul Celan aus Czernowitz bei Sadagora“ in bzw. über dem vielschichtigen Gedicht *Eine Gauner- und Ganovenweise* (1963) auch ein Verweis auf seine (einmal mehr) mütterliche Familiengeschichte: Die Kleinstadt Sadagora war der Geburtsort seiner Mutter und ein bedeutendes Zentrum des Chassidismus. Die einst entlegene und heute ausgelöschte Provinz war also habsburgische Peripherie und jüdisches Zentrum zugleich – im Spannungsfeld dieser Dichotomie bewegte sich das facettenreiche und einzigartige jüdische Leben des Vielvölkerstaates.

## Schluss

In diesem Sinne blieb das kulturelle Gefüge der habsburgischen Welt für Celan – obwohl nach dem Zerfall des Vielvölkerstaates geboren – zugehörigkeitsstiftend. „Kakanien“ wurde von ihm als integratives Gebilde und damit als Gegenbild zu nationalistischen und faschistischen Tendenzen begriffen, dessen multilinguale, transkulturelle und interkonfessionelle Elemente er aufnahm und subkutan für seine Dichtung fruchtbar machte. Nur auf diese Weise war es Celan überhaupt möglich, die deutsche Sprache als „das Schicksalhaft Einmalige“ zu tragen, zu ertragen.

## Literatur:

- BACHMANN, Ingeborg, CELAN, Paul, 2008: *Herzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan, der Briefwechsel*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- BÖTTIGER, Helmut, 2019: *Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, München, Pantheon.
- CELAN, Paul, 2000a: *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris [1961]*, in Beda Allemann, Stefan Reichert (Hg.), *Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 3*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 175.
- CELAN, Paul, 2000b: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in Beda Allemann und Stefan Reichert (Hg.), *Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 3*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 185-186.
- CELAN, Paul, 2000c: *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1969*, in Beda Allemann und Stefan Reichert (Hg.), *Gesammelte Werke in sieben Bänden, Bd. 3*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 187-202.
- CELAN, Paul 2000d: *Nähe der Gräber*, in ders., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. v. Barbara Wiedemann, *Bd. 6*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 136.
- CELAN, Paul, 2003: *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CHALFEN, Israel, 1979: *Paul Celan: Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt a.M., Insel.
- EISENREICH, Brigitta, 2011: *Celans Kreidestern: Ein Bericht*, unter Mitwirkung von Bertrand Badiou, Berlin, Suhrkamp.
- EMMERICH, Wolfgang, 2020: *Nahe Fremde: Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen, Wallstein.
- FELSTINER, John, 2001: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven/London, Nota Bene.
- KUSDAT, Helmut, 2008: *Habsburgs Osterweiterung – das österreichische Czernowitz*, in Deutsches Kulturforum östliches Europa (Hg.), *Mythos Czernowitz: Eine Stadt im Spiegel ihrer Nationalitäten*, Potsdam, Potsdamer Bibliothek, S. 14-47.
- LISKA, Vivian, 2007: *Ein Meridian wider die Zeit: Von Celan zu Kafka*, in Dieter Lamping und Manfred Engel (Hg.): *Franz Kafka und die Weltliteratur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, S. 210-233.

- MAGRIS, Claudio, 2000: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, übersetzt aus dem Italienischen von Madeleine von Pásztor, Wien, Zsolnay.
- MITTELMANN, Hermann, 2002 [1907/1908]: *Illustrierter Führer durch die Bukowina*, Neuaufl. hg. v. Helmut Kusdat, Wien, Mandelbaum.
- MOOS, Carlo, 2016: *Habsburg Post Mortem: Betrachtungen zum Weiterleben der Habsburgermonarchie*, Wien/Köln/Weimar, Böhrer.
- ROTH, Joseph, 2011: *Kapuzinergruft*, Köln, Anaconda.
- SPARR, Thomas, 2020: *Todesfuge: Biographie eines Gedichts*, München, DVA.
- TIMMS, Edward, 2005: *Karl Kraus: Apocalyptic Satirist: The Post-War Crises and the Rise of the Swastika*, New Haven/London, Yale University Press.

Postkarte „Das Elbtal bei Aussig“ von Franz Kafka an Felice Bauer vom 22.4.2013, im Bildarchiv Klaus Wagenbach, online: <https://www.kafka-bilder.de/deutsch/archiv/4-ausserhalb-prags/27-dienstreisen/790-das-elbtal-bei-aussig.html?start=2> [Stand: 24.3.2021].

# „SCHNEE. UND MEHR NOCH DES WEISSEN“ PAUL CELANS ORTLOSE ORTE

Gabriel H. Decuble  
Universität Bukarest

---

horatiu.decuble@lls.unibuc.ro

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.10

„Schnee. Und mehr noch des Weißen“. Paul Celan’s Placeless Places

As many commentators have already pointed out “snow” is one of the main recurrent motifs in Celan’s poetry, hence the need to place it in the proper exegetical context. This implies at least for the first creative phase—i.e., prior to the publication of the volume *Atemwende* (1966)—, that “snow” remains closely related to the biographic experience and a sign of topographic uncertainty or even a judicial “non-lieu” —a non-place, in terms of a dismissed case—for horrific unpunished crimes of the past for which Celan’s poetry is struggling to testify. Thus, in Celan’s symbolical language, “snow” gradually becomes—just like the motifs of “ash” or “stone”—a silent witness of the Holocaust.

**Keywords:** *Celan; Snow; Pogrom; Topographic Uncertainty; Non-place*

Gängigen Erkenntnissen zufolge waren die frühen 1940er Jahre zwar schon europaweit, superlativisch aber erst in Osteuropa von langen frostigen Wintern markiert (vgl. Lejenäs 1989: 271). In den Wetterberichten der rumänischen Presse jener Jahre kann man von tagelang andauernden, den Zugverkehr schwer beeinträchtigenden Schneestürmen oder von Temperaturen lesen, die den Einwohnern viele Sorgen um den eigenen Haushalt bereiten sollen: durchgängig unter null, oft unter  $-15^{\circ}\text{C}$ , gelegentlich unter  $-25^{\circ}\text{C}$ . 1940 berechnete man in Sinaia 72 Frostnächte hintereinander (vgl. Mateescu u.a. 2018: 5). Am 25. Januar 1942 konnte man sogar den absoluten Kälterekord des vorigen Jahrhunderts registrieren:  $-38,5^{\circ}\text{C}$  in der Ortschaft

Bod bei Kronstadt (vgl. ebd.: 10). Schneestürme waren es wiederum, die laut Edith Silbermann dem heranreifenden Paul Antschel die Gelegenheit boten, lange begehrte Momente des Wiedersehens mit Freunden zu erleben:

Paul ging bei uns von 1935 bis 1945, bevor wir beide Czernowitz verließen, ein und aus, übernachtete zuweilen bei uns, als er sich in Gefahr wähnte; in meinem Elternhaus verbrachte er im Winter 1942/1943 auch die wenigen „Urlaubstage“, die ihm gewährt wurden, als Schneestürme den Straßenbau zeitweilig unmöglich machten. (Silbermann 2010: 54)

Schon im summativen Rückblick wird klar, dass das semantische Spektrum des Lexems „Schnee“ umfangreich genug ist, um in sich widersprüchlich zu werden: Zum einen ist Schnee ein nicht zu verachtendes Ingrediens gewaltiger Naturvorgänge, zum anderen bedeutet er das Glück im Unglück, wenn die Elementarkräfte jegliche Arbeitsform einschließlich der Zwangsarbeit verhindern und einen wieder zur häuslichen Geborgenheit finden lassen. Hat der Schnee sich einmal gelegt, so kann er idyllisch wirken; er stellt trotz Frostes kein Hindernis mehr für denjenigen dar, der seine Fantasie auszuleben trachtet. Dieser anthropologisch fundierte Gemeinplatz (*omnia vincit amor*) wird in einem am 9. Januar 1944 datierten Brief Celans an Ruth Kraft erhärtet. Das Schriftstück hatte, so die Hoffnung des Absenders, genauso zu sein, wie seine Sehnsucht nach der Geliebten, „wild, unüberlegt“ (Celan 2019: 23), während die schwer überbrückbare Distanz durch den starken Willen des Ersteren, „nur unterwegs, über den Schnee, über die Fernen, zu Dir, Ruth, zu Dir“ (ebd.) zu gelangen, plötzlich aufgehoben worden zu sein schien.

Die Jahrzehnte später verfassten Verse „Du darfst mich getrost/ mit Schnee bewirten“ (*Du darfst*, GW 2: 11)<sup>1</sup> sind, falls das lyrische Ich als ein autobiografisches erschlossen werden darf, vor dem Hintergrund der im erwähnten Brief dargelegten Erlebnisse kein Ausdruck der Resignation, wie man beim ersten Blick anzunehmen geneigt wäre, sondern sie legen eine in Kauf zu nehmende Abhärtung gegen raues Wetter, sprich Trauma, nahe, eine schon gegen Mitte der 1940er Jahre vorausgeahnte schmerzliche Reifung, welche das naiv-vitalistische „jüngste“ Maulbeerblatt des Sommers (vgl. GW 2: 11), als man noch wild und unüberlegt war, ablösen sollte. Schließlich ist der Winter die Jahreszeit der Nostalgie par excellence; er ist nur ein Schatten dessen, was im Sommer war und tragisch verloren ging. In diesem Schatten lässt sich nicht jubeln.

<sup>1</sup> Aus Celans *Gesammelten Werken* wird mit der Sigle „GW“ sowie mit Band- und Seitenangabe zitiert.

Vollständig verschwunden ist die triebhaft-lebensfrohe Schneewahrnehmung allerdings niemals, gelegentlich hat es Personen und Anlässe im sozialen Umfeld Celans gegeben, die eine spielerisch-erotisierende Umkehr der Perspektive einleiten konnten, wie man z.B. einem an ihn adressierten Brief Ingeborg Bachmanns entnimmt, der vom „19. Feber 52“ datiert: „Vielleicht ist auch in Paris Schnee gefallen, wie hier, und vielleicht hast Du Sehnsucht nach Oesterreich [sic!] gehabt und auch an uns gedacht. Vielleicht hast Du einen kleinen Schneeball von Deinem Balkon geworfen, und wir haben ihn aufgefangen.“ (Bachmann/Celan 2008: 44) Der über zwei vergleichsweise kurze Zwischenstationen in Bukarest und Wien schließlich 1948 nach Frankreich ausgewanderte Autor wusste allerdings um den desolaten Anblick der Pariser „zerschmolzenen Schneelandschaft“ (Bachmann/Celan 2008: 35) und bestand darauf, seiner zeitweisen Freundin beizubringen, dass der Schnee, egal ob „berührt“ oder „unberührt“ („Beides gilt [...] / Beides spricht mit der Schuld von der Liebe“, GW 1: 180) optisch-pneumatische Effekte erzeugen kann, indem er das (Erkenntnis-)Licht der (Über-)Lebenden erst in Todesnähe und „in Mundhöhe“ (ebd.), etwa in der Gestalt des gefrorenen, im „Schneegarn“ (ebd.) gefangenen Atems, sichtbar werden lässt, von dem aus es überhaupt leuchten darf, d.h., nicht ehe es die Eigenschaften des Schnees auf sich übertragen bekommen hat – vgl. das Wortspiel: „Lippe wusste. Lippe weiß.“ (ebd.) –, denn es ist ein den unter dem Schnee begrabenen Toten auf lebenslang verpfändetes Licht, das durch die eigene Brechung die Logik des Schattens sich einverleibt hat.

Unter Dichtern ist es nicht unüblich, dass man einander eigene Produktionen schickt, wie Celan es mit seinem Gedicht *In Mundhöhe* am 26.10.1957 (vgl. Bachmann/Celan 2008: 61) tat. Unüblich ist hingegen, dass man so viel Aufnahmebereitschaft und Empathie wie Ingeborg Bachmann entgegenbringt, die vielleicht aus lauter Zuneigung, vielleicht aber auch aus einem diffusen Schuldbewusstsein (vgl. Verse wie „Ich bin noch schuldig. Heb mich auf./ Ich bin nicht schuldig. Heb mich auf.“, Bachmann 1978, 1: 146) sich belehren und in ihrem Werk deutliche Anklänge an die Schnee-Poetik Celans erkennen ließ.<sup>2</sup>

Die Lehre, die Celan selbst aus dem zwischen 1944 und 1957 „Dazwischenliegenden“<sup>3</sup> ziehen konnte und manchmal „schonungslos [damit] ins Gericht“<sup>4</sup> gehend an Dritte weitergeben wollte, besagte, dass der Schnee niemals, nicht einmal, wenn er romantisch anmutende Sehnsüchte nährt,

<sup>2</sup> Ausführlich hierzu vgl. Höller/Stoll, *Poetologisches Nachwort*, in Bachmann/Celan 2008: 230-236.

<sup>3</sup> In seiner eigenen Auslegung sind das lauter „Stunden, Jahre, Erfahrungen (mit Menschen und Dingen)“, so im Brief an Norbert Koch, Paris, 23.01.1962, nicht abgesandt, Celan 2019: 552.

<sup>4</sup> Brief an Ingeborg Bachmann, 16. Februar 1952, Bachmann/Celan 2008: 41.

zum bloßen rhetorischen Requisit verkommen darf. Gewiss ließe sich das Schnee-Motiv per Rekurs auf die literarische Tradition bequem als Lese Frucht<sup>5</sup> einordnen, und dem jungen und wissensdurstigen Celan konnte auch nicht entgehen, dass dieses Motiv in der unmittelbaren literarischen Umgebung der Bukowiner Dichterkollegen ziemlich produktiv gewesen war, so z.B. bei Immanuel Weißglas in Gedichten wie *Die Schneebirken* (vgl. Weißglas 2020: 36)<sup>6</sup> bzw. *Das Schneegrab, Schnee, Schneetod* (vgl. Weißglas 1947: 17, 27, 39) oder noch viel früher bei Alfred Kittner in dem zu Weihnachten 1932 im Czernowitzer Tagblatt „Der Tag“ erschienenen Gedicht *Der Arme und die Christnacht*, in welchem das später auch Celan vertraut gewordene Kompositum „Schneebett“ vorkommt (vgl. „Der Tag“, 25.12.1932), oder aber im Gedicht *Durch den Schnee gehetzt*, das Kittner im Lager Demidovka 1942 verfasst hatte (vgl. Greif 2022: 52).<sup>7</sup>

Trotz aller Reminiszenzen an die Tradition der europäischen Winterlyrik oder an die zeitgenössische deutschsprachige Lyrik der Bukowina bleibt das Schnee-Motiv, solange es von Celan thematisiert wird, mit existenziellen Bürden so überfrachtet, dass man es nicht als bloße Entlehnung abtun kann. Zum einen beschrieb es im Januar 1944 den trostlosen Zustand des Subjekts – der vorhin erwähnte Brief an Ruth Kraft wurde aus dem Arbeitslager Tăbăraști abgesandt –, zum anderen wies er schon damals und seitdem immerzu auf unheilbare historische Traumata hin, die in der kollektiven Psyche der rumänischen Juden die unmissverständliche Assoziation mit dem für alle späteren Verbrechen tonangebenden Bukarester Pogrom erwecken, denn der Schnee war der stumme Zeuge dieses grausamen Geschehens und ist dank seiner plastischen Qualitäten auch ein Gedächtnismedium par excellence, wie schon die alttestamentliche Analogie zwischen Dauerschnee und Langzeitgedächtnis nahelegt: „Weicht denn von den felsigen Hängen der Schnee des Libanon?“ (Jeremia 18: 14) Der Schnee ist, um es in Celans poetischer Sprache auszudrücken, das „Gelände mit der untrüglichen Spur“. (*Engführung*, GW 1: 197)

<sup>5</sup> Celan suchte ganz gezielt das Schnee-Motiv in der literarischen Tradition zu dokumentieren, das wird u.a. ersichtlich an seiner Lektüre aus Jean Pauls *Quintus Fixlein*: „Im selben Buch sind (S. 25 und 87) Passagen angestrichen, die sich auf die Eis- und Schnee-Metaphorik, etwa der Bände *Atemwende* oder *Schneepart*, beziehen ließen, wie die Formulierung ‚Eisgebirge der Ewigkeit‘ und der Satz: ‚So sucht sich der Mensch unter dem kalten Schnee der Gegenwart zu erwärmen oder sich aus ihm einen schönen Schneemann zu kneten.‘“ (Gellhaus 1993: 45).

<sup>6</sup> Das jahrzehntelang unveröffentlicht gebliebene Typoskript ist datiert auf 20.07.1947.

<sup>7</sup> Ein erstaunlicher Parallelismus ergibt sich ferner, wenn man Celans Poetik mit jener Rose Ausländers vergleicht, in welcher das Schnee-Motiv und die Winterlandschaft ebenfalls rekurrent sind. Ob das auf einen typischen thematischen Komplex der deutschsprachigen Lyrik aus der Bukowina hindeutet, sei dahin gestellt.

Zwar befand sich Celan im Januar 1941, als der Bukarester Pogrom stattgefunden hat, noch im sowjetisch besetzten Czernowitz, wo er laut bisherigen biografischen Ermittlungen<sup>8</sup> als Dolmetscher für die Rote Armee tätig war und auf die Deportation vieler Juden nach Sibirien hilflos hinstarrte, doch gleich nach dem Einmarsch der rumänischen Truppen in die Bukowina Anfang Juli 1941 und den dadurch ausgelösten teils programmatisch ausgeführten, teils wild begangenen Verbrechen an der jüdischen Bevölkerung bzw. spätestens nach seiner Internierung im Arbeitslager konnte er – z.B. durch den dort kennengelernten, später zum Direktor des Bukarester Jüdischen Staatstheaters gewordenen Mitinhaftierten Franz Auerbach –, sich Einzelheiten über den Pogrom sagen lassen. Die „in Erdhöhlen gepferchten“ (Celan 2019: 675) und so untereinander intim gewordenen Lagerinsassen konnten unmöglich sich nichts über das Schicksal ihrer Verwandten und Bekannten erzählen. Wenigstens aus Angst um die eigene Zukunft, also als Überlebensstrategie, mussten sie das tun. Unter all den Insassen trat Celan als der einsilbige hervor, wie Auerbach sich erinnerte. Bei Mitteilungsdrang, was ja selten vorkam, sprach er begeistert über Shakespeare und seine Geliebte Ruth Kraft, dafür aber verschwieg er hartnäckig die Situation seiner Eltern (vgl. Solomon 2008: 31). Was hätte er denn dazu äußern können, solange er nichts wusste? Hätte er das Schamgefühl der ‚Nullmeldung‘ überwinden können, indem er das Schuldgefühl des ‚Nullwissens‘ eingestanden hätte? Oder war es aus seiner Sicht weiser, ja respektvoller, sein Ohr den anderen zu leihen, die mehr und vor allem glaubwürdiger zu erzählen wussten?

„Wahr spricht, wer Schatten spricht“, so der berühmte Vers im Gedicht *Sprich auch Du* (GW 1: 135), der ein Leben in der Logik des Schattens – „de[s] eigenen und de[s] fremden“ Schattens, vgl. die Ausführungen hierzu im Prosatext *Gespräch im Gebirg*, GW 3: 169-171 – als das einzig solidarische vorschreibt – denn zu Mittag, wenn man im vollen Glanz der senkrecht strahlenden Sonne steht, wirft man keine Schatten – und erst in Verbindung mit dem poetologischen, genauso dialogisch angelegten Gedicht *Mit wechselndem Schlüssel* seine volle Bedeutung entfaltet, in welchem man liest:

Mit wechselndem Schlüssel  
schließt du das Haus auf, darin  
der Schnee des Verschwiegenen treibt.  
Je nach dem Blut, das dir quillt  
aus Aug oder Mund oder Ohr,  
wechselt dein Schlüssel.

<sup>8</sup> Für alle hier gemachten biografischen Angaben vgl. May/Goßens/Lehmann 2008: 8-10. Im Folgenden wird aus dem *Celan-Handbuch* mit der Sigle „CH“ zitiert.

Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,  
das treiben darf mit den Flocken.  
Je nach dem Wind, der dich fortstößt,  
ballt um das Wort sich der Schnee. (GW 1: 112)

Je nach Quelle der tragischen Nachricht, die ein Augen- bzw. Ohrenzeugenbericht<sup>9</sup> oder sogar eine Zeugenschaft ‚vom Hörensagen‘ sein kann, wobei das empfangende Ohr immer ein „blutendes“ ist (vgl. das späte Gedicht *Nach dem Lichtverzicht*, GW 3: 142), muss das Wort wechseln, um mit dem „Schnee des Verschwiegenen“ treiben zu dürfen und so erst mündig zu werden. Keineswegs darf das Wort aber sein eigenes Schattendasein verkennen und es in souveräne Indifferenz, in eine für Lichtgestalten typische Erhabenheit umvernünfteln. Frappant ist hier die Art und Weise, wie Celan die Verschlüsselung der poetischen Botschaft konzipiert, denn sie entspricht der in der Kryptografie längst üblichen und im heutigen Cloud-Computing banal gewordenen Informationsverschlüsselung anhand des so genannten Nullwissen-Protokolls (vgl. Paar/Pelzl 2016: 23-25): Der Schlüssel liegt bei den (vielen) immer nur Teilwissen hortenden Anderen und niemals bei dem, der die Botschaft in vollständiger Form darbietet.<sup>10</sup> Der wechselnde Schlüssel des Gedichts besagt, dass das/der hier als *plurale tantum* zu verstehende „Verschwiegene“ immer mitreden, sprich mitschreien darf, wobei es erst im späten Gedicht *Bei Brâncuși, zu zweit* deutlich wird, dass damit ein zum Stein mineralisierter Schmerzschrei gemeint wird:

Wenn dieser Steine einer  
verlauten ließe,  
was ihn verschweigt: [...]  
tät es sich auf, als Wunde

---

<sup>9</sup> Vgl. das schwer datierbare titellose Nachlassgedicht, in dem die gleiche Denkfigur viel expliziter ausgedrückt und mit dem lyrischen Diskurs qua Handwerk in Verbindung gebracht wird: „Dem das Gehörte quillt aus dem Ohr/ und die Nächte durchströmt:/ ihm,/ erzähl, was du abgelauscht hast/ deinen Händen.// Deinen Wanderhänden./ Griffen sie nicht/ nach dem Schnee, dem die Berge/ entgegenwachsen?“ (GW 7: 297)

<sup>10</sup> Celan reagierte meist irritiert auf den Vorwurf, seine Lyrik sei verschlüsselt, mithin schwer verständlich. Dem Biografen Israel Chalfen, der ähnliche Vorbehalte formuliert hatte, soll er den Ratschlag erteilt haben: „Lesen Sie! Immerzu lesen, das Verständnis kommt von selbst.“ (Vgl. Emmerich 1999: 12) Der Ratschlag ist nicht ohne Weiteres zu beherzigen, wie Emmerich seinerseits rät (ebd.), sondern muss zunächst einmal richtig gedeutet werden. Wer selber einmal gedichtet hat, wird Celans Worte nicht für bare Münze nehmen, es sei denn, man versteht darunter nicht etwa die der Mantra-Technik entsprechende, bis zur Sinnentleerung betriebene Vertiefung eines und desselben lyrischen Textes, sondern vielmehr eine dem Schneeballverfahren ähnliche, „immerzu“ weiterführende Lektüre sonstiger (Archi-, Para- und Infra-)Texte.

in die du zu tauchen hättst,  
einsam,  
fern meinem Schrei, dem schon mit-  
behauenen, weißen. (GW 2: 252)

Dementsprechend ist der Schnee, um ein hastiges Urteil Horst Peter Neumanns in Erinnerung zu rufen, eine „Chiffre der Sprachlosigkeit“ (Neumann 1990: 73) nur in Bezug auf das lyrische Subjekt, dessen Sprachverlust allenfalls prägnanter durch die Figuren des „Herzsteins“ (GW 1: 248; GW 2: 303) oder des „Stein[s] in der Kehle“ (GW 1: 248) ausgedrückt wird, ansonsten bedeutet „Schnee“ ganz im Gegenteil *Wiedergewinnung* von Sprache – ihrer basalen Ausdrucksmittel, ihrer Urlaute jedenfalls –, nicht der eigenen etwa, sondern der um das Wort sich ballenden Schnee- oder Schattensprache von mitredenden Toten und Leidensgenossen: Das erst schafft die Voraussetzung für die mitunter zum Forschungstopos „zerschwätzen“ (vgl. Anm. 26) Dialogizität der Poetik Celans, die auch im Sinne der Mehrfachkodierung von einzelnen Schlüsselmotiven wie „Schnee“ verstanden werden muss.

Die in Tăbărași internierten Leidensgenossen Celans hätten ihn beispielsweise über den Terror in Bukarest vom 21. bis zum 23. Januar 1941 unterrichten können, als ganze jüdische Viertel in Brand gesetzt, Synagogen zerstört, mindestens 120 Juden von den Legionären der Eisernen Garde aus ihren zuvor geplünderten Häusern oder auf offener Straße entführt, beraubt, in Geheimorte gebracht und gefoltert wurden. Ein Teil der Opfer fand den Tod in einem Schlachthaus, ein weiterer Teil im Jilava-Wald. Die nackten Leichen jener wurden an Fleischerhaken mit angebrachten Zetteln aufgehängt, worauf „Koscher Fleisch“ zu lesen war; die nackten Leichen dieser blieben tagelang im Schnee liegen.<sup>11</sup> Das „absolut Bestialische des Geschehens“<sup>12</sup>, wie der Bukarester Dramatiker Mihail Sebastian in seinem Tagebuch am 4. Februar 1941 notierte, muss über das ohnehin reserviert-nüchterne Bulletin der rumänischen Behörden hinaus auch Augenzeugen und vor allem Überlebende zu inoffiziellen Berichterstattungen veranlasst haben.

Die grausame Nachricht dürfte sich rasch in allen jüdischen Gemeinden Rumäniens herumgesprochen und mangels präziser, amtlich bestätigter Informationen nahezu volkstümliche, durch Wörter wie „Fleischerhaken“

<sup>11</sup> Zum heute aufgeklärten und reichlich dokumentierten Umfang des Bukarester Pogroms vgl. Friling u.a. 2004: 112-115.

<sup>12</sup> Laut Sebastian zählten die Behörden in ihren Hörfunkberichten zu den unpräzise erhobenen Opferzahlen euphemistisch nur „Personen“, ungeachtet ihrer Ethnie, ihrer politischen Orientierung oder ihrer Rolle im ganzen Geschehen, so dass die Zahlen der Pogromopfer mit jener der gefallenen Soldaten und der von den Soldaten liquidierten Täter vermischt wurden. Vgl. Sebastian 2021: 314.

oder „Schneeleichen“ verschlüsselte Merkmale angenommen haben, die man gewöhnlich einem Memorabile zuspricht. Die von den Behörden am Ort des Verbrechens geschossenen Fotos lagen zwar Jahrzehnte lang in Geheimarchiven verborgen und sickerten nicht in die Presse<sup>13</sup>, doch schon die *abstrakte* Vorstellung von nackt im Schnee liegenden und geschändeten Leichen ist stark genug, um einen zutiefst zu erschüttern und über Jahre hinweg zu verfolgen.

Zu den Zeugenaussagen über den Bukarester Pogrom kamen im Spätsommer 1944 jene der Überlebenden aus Transnistrien und der Ukraine hinzu, aber im ersten Fall konnte man Celan und konnte er sich selbst nicht etwa den bitteren Vorwurf machen, er habe sich daraus hinausgestohlen. Opfer des Bukarester Pogroms zu sein blieb Celan und allen anderen Bukowiner Juden trotz der unermesslichen Tragik ein fernes Geschehen, insofern auch ein leicht zu universalisierender Ausdruck des notwendig-ewigen Leids, ein „*s mus asoj sajn*“ (GW 1: 249), wie die nicht weitersingende, weil schmerzverstummtete Stimme im Gedicht *Benedicta* auch im Namen assimilierter, christlich getaufter Juden verkündet. Umso vehementer wird Celan Jahre später jegliche „amüsante[n] Pogromschilderungen“ (Celan 2019: 373) verwerfen, egal um welchen Pogrom es sich handeln sollte.<sup>14</sup>

Der oft evozierte „20. Jänner“ muss für Celan also unergründlich mehr als nur das vermutete Datum des Todes der Mutter (vgl. Emmerich 1999: 12) oder den Hinweis auf Hitlers Machtergreifung oder das Datum der

<sup>13</sup> In der damals zwar auflagenstärksten, wie alle anderen Publikationen aber streng zensierten Zeitung „Universul“ findet man für den Zeitraum 21.-31. Januar 1941 lauter Aufrufe des Regierungschefs General Antonescu zur Wiederherstellung der Ordnung und einige detailreiche Berichte über den Angriff der Legionäre auf verschiedene Behördengebäude, dafür aber kein einziges Wort über den Pogrom. Mehr noch: Antonescu schrieb die Verbrechen z.T. verharmlosend einigen verwirrten Legionären zu. Hält man sich an den Buchstaben dieser Zeitung, so könnte man meinen, dass kein Pogrom stattgefunden habe, doch dann wird unerklärlich, wieso die Todesanzeigen *ohne Kreuzzeichen* in den darauf folgenden Tagen drastisch zunehmen. So z.B. in „Universul“ Nr. 25/ Mittwoch, 29.01.1941, 5, wo man folgende Verstorbenenamen finden kann: Pepi Ionel Hirsch-Theodoru, 32 Jahre alt; Solomon Adesser, 37; M. Mariatis-Marian, 40; Millo Beiller, 36; Emanoil Lebovici-Fulger, 38; Aurel Davidescu, 45; Leon Goldenberg, 25; Herman Silberstein, 49; Bernhard Kaufmann und Sohn Jacques Kaufmann, gestorben am gleichen Tag (!); Mișu Goldschlager-Costin, Sigmund Collin, Josef Weismann, Corneliu Solomon, Avram Schein, Samuel Biller – alle ohne Altersangabe und alle Mitglieder von vermögenden Familien (Ärzte, Anwälte usw.), die sich die Todesanzeigen leisten konnten. Bildlich dokumentiert sind in dieser Ausgabe ausschließlich die Trauerreden und -züge für die gefallenen Soldaten. Überall sind gewaltige Schneemassen zu sehen, aus welchem Grund die Trauerzüge auch umständlicher als sonst wirken. Fromme Passanten knien gesenkten Blickes im Schnee.

<sup>14</sup> Die herbe Kritik Celans galt in diesem Fall Gregor von Rezzoris klischeehafter Darstellung des Czernowitzer Pogroms, so im Brief an Paul Schallück (Paris, 2. Juni 1959).

Wannsee-Konferenz oder nur das, was man gemeinhin annimmt<sup>15</sup>, bedeutet haben, um die späte Prägung „eingejännert“<sup>16</sup> im Sinne eines durch seine Häufigkeit demoralisierenden Déjà-vus und des allmählichen Bewusstwerdens dessen, dass der erste Jahresmonat mit viel Unheil verbunden ist, rechtfertigen zu können. „20. Jänner“ steht verallgemeinernd für die schicksalhaft-zyklische, „im Viertakt de[s] Jahresschritt[es]“ (*Entwurf einer Landschaft*, GW 1: 184) erfolgenden Wiederkehr, daher Banalisierung des Übels, die man zur *conditio humana* hinzuschreiben muss: „Jedem Gedicht [bleibt] sein „20. Jänner“ eingeschrieben. [...] Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? [...] Ich hatte mich [...] von einem „20. Jänner“, von meinem „20. Jänner“, hergeschrieben“, so Celan in seinem *Meridian*. (GW 3: 196, 201)

Celans „20. Jänner“ kannte wohl Momente des Akutwerdens, denn das Übel fällt auf die Welt bisweilen genauso herunter, wie Schnee: „dichter und dichter“. (*Heimkehr*, GW 1: 156) Wichtig für die emotional-kognitive Entwicklung des lyrischen Subjekts sind allerdings neben dem ursprünglichen persönlichen Trauma auch die prämonitorischen Zeichen desselben, denn auch diese gehören zu den ‚Daten‘ des Gedichts. Das *abstrakte* Bild von im Schnee des Jilava-Waldes liegenden Leichen muss sich in Celans Psyche mit der im Dezember 1943 durch Ruth Kraft bestätigten Information über den in nicht aufgeklärten Umständen erfolgten Tod der Eltern<sup>17</sup> überlagert und noch mehr Ungewissheiten ausgelöst haben. Die von improvisierten Boten seither kolportierten Teilangaben – Kopfschuss im Falle der Mutter, Typhuserkrankung im Falle des Vaters (vgl. CH: 10) – konnten in Korrelation mit den ausbleibenden offiziellen Bescheiden, mit den fehlenden Gräbern und den unauffindbaren menschlichen Überresten die Informationslücke nur noch unerträglicher machen. Der Horror Vacui diktiert, dass man sie mit Erzeugnissen der eigenen Einbildungskraft ausfüllt, doch möge man auch noch so einfallsreich sein, die Bewältigung dieser Lücke kann nicht nachtsüber erfolgen – man kann sich nicht irgendetwas dazu erdichten –, sondern sie setzt einen langwierigen Klärungsprozess, vielleicht sogar die Ausarbeitung eines ‚persönlichen Mythos‘ im Sinne Charles Maurons, voraus.<sup>18</sup> In der frühen Version des Gedichts *Nachts ist dein Leib* hieß es noch: „Den Mund voll

<sup>15</sup> Für eine sicherlich noch erweiterbare Übersicht über die bisher erfassten Bedeutungen dieses Datums im Schrifttum Celans vgl. Zbikowski 1993: 190-192.

<sup>16</sup> So der Titel eines Gedichts im Band *Schneepart* (1971), GW 2: 351.

<sup>17</sup> Der nicht erhaltene Brief Ruth Krafts wird im Antwortschreiben Celans vom 9. Januar 1944 referiert. Vgl. Celan 2019: 23.

<sup>18</sup> Vgl. die Psychokritik Charles Maurons (1963), die anhand des so genannten Überdeckungsverfahrens mehrerer Werke ein und desselben Autors darauf abzielt, die Vernetzung obsessiver Assoziationen sichtbar werden zu lassen.

Schnee, bin ich zu dir gegangen“ (GW 3: 32), während die spätere Fassung desselben die Änderung festhält: „Die Hand voll Schnee“ usw. (GW 1: 12), wobei weitere Gedichte der späteren Phasen mit den inzwischen geläuterten Bildern des „Steins in der Kehle“, des „weißen Kiesels im Mund“ oder des „Herzsteins“ arbeiten (vgl. vor allem *Sibirisch*, GW 1: 248).

Zweierlei muss Celan inzwischen erkannt haben: Einerseits, dass Schnee im Unterschied zu Mineraloiden wie Stein, Sand, Kiesel usw., die u.a. auch Ergebnisse der Biomineralisierung darstellen, nicht nur kulturgeschichtlich nachweisbar, sondern auch schon physisch wegen seines instabilen Zustands – im Mund taut er schnell weg – zu weniger poetisch vertretbaren Metamorphosen veranlasst, dafür aber eine umfassende Symbolik für sich beansprucht, und andererseits, dass das „Handwerk [...] Voraussetzung aller Dichtung“ und eine „Sache der Hände“ (GW 3: 177) sei, wie er in einem Brief an Hans Bender am 18. Mai 1960 erklärte, in dem er gleich betonte: „Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.“ (ebd.)

Der Schnee ist mit anderen Worten mit der Hand hinzuzudichten, denn die Hand dessen, der kopfunter geht und den Himmel als Abgrund hat (vgl. *Der Meridian*, GW 3: 195), übersetzt direkt aus der „Rede [der Erde]“ (GW 5: 217), die er betastet. Diese Hand redet Erde oder ist mindestens erdhaltig (vgl. *Es war Erde in ihnen*, GW 1: 211) oder mit Erde beschriftet und *aus ihr* ist das einzig Wahre des Gedichts – das, was die Toten zu sagen haben – abends bei mangelndem Licht und mangelnden schriftlichen Quellen, wenn „die Sonne, und nicht nur sie, untergegangen [ist]“ (GW 3: 169), zu lesen, wobei die poetische Geste als Handlesekunst gilt: „Komm auf den Händen zu uns./ Wer mit der Lampe allein ist,/ hat nur die Hand, draus zu lesen.“ (*Stimmen*, GW 1: 147) Sooft das Gedicht nichts unmittelbar Erlebtes mitteilt<sup>19</sup> oder keine direkten Augenzeugenaussagen machen und keine eigenfüßig betretene Landschaft (Jilava, Transnistrien, die Ukraine, Sibirien) beschreiben kann, muss es „Schatten sprechen“ und die Erd-Rede der Toten aktualisieren.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Von „Meteopoetologie“ (vgl. Wachter: 2021) im Falle *aller* Schnee-Gedichte Celans zu sprechen, setzt voraus, dass seine ganze Lyrik auf Grund der Naturerlebnisse eines als autobiografisch zu erschließenden lyrischen Ich entstanden sei und diese Erlebnisse eine unmittelbare, aus der Semiose der Gedichte nicht wegzudenkende „Raumwahrnehmung“ (vgl. ebd., 218, 221f., 229f.) mit einschließen. Das ist allerdings nicht immer der Fall, zumal viele Schneegedichte ein lyrisches Du postulieren, dessen Status immer nur fallweise bestimmt werden kann: Selbstanrede, Anrede der Toten, Leserapostrophe usw. Zutreffender müsste man in diesem Kontext von „Raumvorstellung“ oder „Raumentwurf“ sprechen.

<sup>20</sup> Die in der Übersetzung von Sergej Jessenins *Die schwere Seele träumt von Himmeln* symbolhaft-kompakte Formel „der Erde Rede“ wird in der ebenfalls von Celan verdeutschten *Ballade von den Sechszwanzig* narrativ auseinandergenommen und expliziert, die den

Im Imaginären Celans dürfte der Schnee ab Mitte der 1940er Jahre allmählich nicht nur zum Symbol der zu sich rufenden, vom Wind herübergewehten Stimmen des Schattenreichs, sondern auch zum konkreten Bild eines Schlaf- und Sterbebettes zugleich geworden sein (vgl. auch das „Sterbegeklüft“ im Gedicht *Schneebett*, GW 1: 168), zu einer schmerzvollen Ambiguität, die beides, Wiederfinden und Umarmung der unbestatteten, ins Minerale hinübergeretteten Toten (vgl. die Verse: „Denk dir:/ das kam auf mich zu,/ namenwach, handwach/ für immer,/ vom Unbestattbaren her“, *Denk dir*, GW 2: 227) und den bodenlos-traumhaften, um einer verzweifelt ersehnten Wiederbegegnung willen „zeittiefen“ Fall ins Grundlose bedeutet.

Diese Geopoetik sui generis, die unter jeder Schneehalde einen Kenotaph erahnt<sup>21</sup>, zieht sich durch fast das ganze Werk Celans durch, und sogar dort, wo der metaphorische Diskurs immaterielle Gräber zu besprechen scheint, gilt schließlich doch die reale, allerdings nicht lokalisierbare Gegenwart der Gräber, die aus diesem Grund quasi ubiquitär – vgl. *Nähe der Gräber* (GW 3: 20) – wirken: Vom „Grab eines Vogels“ im Gedicht *Das ganze Leben* (GW 2: 34), das an anderer Stelle durch den Ausdruck „ein toter Vogel im Märzschnee“ expliziert wird (*Nachtstrahl*, ebd., 31), über das aschengraue „Grab in den Lüften“ (*Todesfuge*, ebd., 41) und das emporschäumende „Sonnengrab“ (*Die Winzer*, GW 1: 140) – womit der Wein, ein fließendes Grab der einst prächtigen Rebe, gemeint wird – bis zu den wie in einer hagiografischen Reliquientdeckung dargestellten „Rundgräbern“ (*Entwurf einer Landschaft*, ebd., 184) oder zu den frisch „ausgeschlüpfte[n] Chitin-/sonnen“ (*Ausgeschlüpfte*, GW 2: 140), die doch lauter vorübergehend animierte, indes vorgezeichnete Gräber darstellen („die sand-/ hörige Möwe/ heißt es gut“, ebd.) reicht das in der Poetik Celans obsessiv kultivierte Grab-Motiv. Was die einzelnen Gedichte verbindet, ist die Entgrenzung ihrer ‚Daten‘, die Ortlosigkeit der in ihnen dargestellten Vorgänge, denn alle diese Gräber, die zugleich „Textgräber“ (Werner 1998: 7-16) sind, erheben Anspruch auf ein semantisches „Nie-zur-Ruhe-Kommen“, sie sind alle der Ausdruck jenes „schlechthin unerfüllbare[n] Unendlichkeitsanspruch[s]“ des Poetischen. (Vgl. den Brief vom 22. Februar 1955 an Jürgen Rausch, Celan 2019: 188)

---

Mord an den vom Armenier Schaúmjan angeführten 26 Kommissären der bolschewistischen Revolution in Baku evoziert: „Aus dem Sand, sieh, erhebt sich/ er, Schaúmjan./ Ein Pochen ans/ öde Gelände –/ und da: die andern/ 50 Hände!/ Sie streifen die Erde,/ den Moder ab –/ die 26/ entsteigen dem Grab.“ (GW 5: 249)

<sup>21</sup> Vgl. die m. E. unüberbietbare Interpretation des Gedichts *Schneebett* bei Werner 1998: 108-119.

Dass der Schnee in solchen Textgräbern tendenziell allgegenwärtig wird, belegt schon das frühe Gedicht *Schwarze Flocken* durch die Formulierung „schneelig stäubt das Gebein/ deines Vaters“, wobei die bereits im Titel verkündete Assoziation von Schneeflocken und Kremation auch die scheinbar paradoxe Formulierung zulässt: „[mich] brannte der Schnee“ (ebd.) als Ausdruck des schmerzvollen Verlustes. Diese Allgegenwart des Schnees bedeutet u.a., dass er je nach Kontext nicht immer genannt, sondern bisweilen auch einfach vorausgesetzt werden muss: So ist „der Ort“ im späten Gedicht *Eingehimmelt* (GW 2: 153) deswegen „entnachtet“, sprich „erhellt“ und mit dem Himmel zusammengesmolzen, weil die geschilderte Landschaft erst im Licht des weiten, durch das typisch weiße ganzkörper- und kopfbedeckende „Pestlaken“ suggerierten Schneespiegels vom „Auge des Lesenden (kein ablösbares Organ!)“ (Celan 2019: 552) rezipiert werden kann. Der somit entnachtete Ort hat keine Topografie<sup>22</sup>, er ist jedenfalls ein nicht nennbarer, insofern ortloser – gewiss auch im Sinne des juristischen „Non-Lieu“, der Einstellung eines Ermittlungsverfahrens als „ortlos“ zu verstehender –, doch immer in Verbindung mit den unauffindbaren Gräbern heraufbeschworener Ort:

Der Ort, wo sie lagen, er hat  
einen Namen – er hat  
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas  
lag zwischen ihnen. Sie  
sah nicht hindurch.

(*Engführung*, GW 1: 198)

Erst diese Ortlosigkeit erlaubt dem lyrischen Ich und zugleich dem genauso empathischen Leser, sich in die Materie des Gedichts hineinzuprojizieren, denn jeder hat seine eigene, meist doch glückliche Schneeerfahrung, die es aus den Angeln zu heben gilt.

Celan hatte bis 1948, als sein Migrantendasein im französischen Exil zu einem psychisch nur scheinbaren Stillstand kam, gemischte Schneeerfahrungen sammeln können. Wendet man sich erneut dem Brief vom 9. Januar 1944 an Ruth Kraft zu, dessen Abfassung erfolgte, nachdem ihm klar geworden war, dass seine Familie nur noch eine generische Schwester-<sup>23</sup> bzw. Bruderfigur

<sup>22</sup> Vgl. das prinzipielle Misstrauen Celans gegen die Topos-Forschung, wie es im nicht abgesandten Brief an Georg Szondi vom 11.08.1961 artikuliert wird: „man überträgt um... fort- und abzutragen, man verbildlicht, was man nicht wahrnehmen, nicht wahrhaben will; *Datum* und *Ort* werden... zum ‚topos‘ zerschwätzt“. (Celan 2019: 531)

<sup>23</sup> Vgl. die syntagmatische Aufzählung solcher Schwesterfiguren im Gedicht *In Ägypten*: „Ruth! Noëmi! Miriam!“ (GW 1: 46) oder die paradigmatische Nennung Sulamiths in *Die Todesfuge* (ebd.: 41). Überhaupt gehört das Wort „Schwester“ zu den wenigen dem lyrischen Ich noch „verbliebenen“ Worten, vgl. *Die Schleuse* (ebd.: 222).

umfassen konnte, so weist die darin enthaltene Exaltiertheit auf das verzweifelte Bedürfnis hin, der Kontingenz zu entkommen. Für die rumänischen Juden damals bedeutete Kontingenz, wenn nicht gleich Opfer von Deportation und Massenmord zu sein, dann sicherlich Entrechtung, Zwangsarbeit und tagtägliche Demütigung als das geringste Übel. Um darüber aufschlussreiche Hinweise zu bekommen, braucht man kein intimes Tagebuch heranzuziehen<sup>24</sup>, die Judenverfolgung wurde inzwischen zur hemmungslosen Staatspolitik in Rumänien, die nicht nur in der antisemitischen Propaganda der Rechtsextremen und in der davon inspirierten Gesetzgebung, sondern auch im medialen Alltag zum Ausdruck kam. Drohungen waren gang und gäbe, man konnte sie täglich in den Zeitungen lesen, und wenn schon strenge Maßnahmen den nicht einmal ghettoisierten Juden Bukarests galten<sup>25</sup>, so darf man sich fragen, um wieviel harscher die Behandlung jener „fremden Juden“<sup>26</sup> gewesen sein soll, die im übrigen Rumänien in Arbeitslagern interniert waren. Wie viel Schnee soll Paul Antschel während der in Tăbăraști verbrachten Winter weggeschaufelt haben? Vermutlich nicht mehr und nicht weniger als das, was er brauchte, um Jahrzehnte später die Schaufel mit dem Schmeichelnamen „Milchschwester“ anreden zu können, wobei das Bestimmungswort „Milch“ durch die Farbsymbolik wiederum auf „Schnee“ hindeutet, wie Celan selbst in einem anderen Kontext nahelegt: „Schnee. Und mehr noch des Weißen“.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Auch Mihail Sebastian, der große jüdisch-rumänische Dramatiker, hat die Erfahrung des Pflichteinsatzes als Schneearbeiter gemacht und entsprechend dokumentiert, wobei er das Absurde der meisten Aufträge – z.B. das Bewegen der Schneemassen von einem Bahnhofgleis auf das andere – hervorhob, vgl. Sebastian 2021: 318-324. Vgl. ferner die Aussagen Petre Solomons zum selben Thema und den Hinweis darauf, dass er mit Celan oftmals darüber gesprochen habe, Solomon 2008: 85.

<sup>25</sup> Man lese, um nur ein Beispiel aus tausend möglichen zu erwähnen, die pompöse, in der Tageszeitung „Gazeta Municipală“ erschienene Mahnmeldung des Oberbürgermeisters Bukarests Armeekorps-General Ion Rășcanu: Das Rathaus habe infolge von täglichen Inspektionen festgestellt, dass die zur Gemeinschaftsarbeit verpflichteten, als Schneearbeiter eingesetzten Juden ganz ohne Eifer arbeiten würden. Um dem entgegenzuwirken, drohte Rășcanu sowohl mit scharfen Strafmaßnahmen gegen die einzelnen „Täter“ als auch mit erheblicher Geldbuße gegen die jüdische Gemeinde Bukarests. Vgl. Rășcanu, Ion, 1943: *Evreii dela zăpadă muncesc fără râvnă: Avertismentul d-lui General Ion Rășcanu, primarul Capitalei*, in „Gazeta Municipală“, XII, 556, 31. Januar 1943, S. 4.

<sup>26</sup> Mit diesem Ausdruck bezeichnete das am 8. August 1940 verabschiedete „Gesetz zur Rumänisierung des Landes“ die nach 1913 infolge der beiden Balkanischen Kriege und des Ersten Weltkriegs mit der Eingliederung Siebenbürgens, Bessarabiens, der Nordbukowina und der Süddobruđa in das so genannte Großrumänien hinzugekommenen Juden, die als erste „ersetzt“ werden sollten. Die Rumänisierung sah laut Antonescus 1940 bekanntgegebenem Programm u.a. die allmähliche „Ersetzung“ der Juden (rum. *înlocuirea evreilor*) vor. Vgl. Friling u.a. 2004: 181-184.

<sup>27</sup> So im Gedicht *Flügelnacht*, in welchem der Schnee mit anderen geologischen Formationen assoziiert wird: „Kreide und Kalk./ Kiesel, abgrundhin rollend“ (GW 1: 128). Vgl. ferner das aus der Glaziologie entlehnte Kompositum „Gletschermilch“ im Gedicht *Die zwischenein*, in *Fadensonnen* (GW 2: 143).

Das Gedicht *Das ausgeschachtete Herz*, in welchem die Schaufel so angesprochen wird, verarbeitet in seinem Veröffentlichungsjahr (*Fadensonnen*, 1968) nach wie vor nicht vernarben wollende, mit dem Arbeitslager verbundene Wunden:

*Das ausgeschachtete Herz,*  
darin sie Gefühl installieren.

Großheimat Fertig-  
Teile.

Milchschwester  
Schaufel.

(GW 2: 150)

Die Bitternis Celans galt dem zwischenkriegszeitlichen Großrumänien („Großheimat“), dessen Instabilität und von einer Politik der arbiträren Entscheidungen charakterisiertes Bestehen hier durch die aus dem technischen Vokabular stammenden Wörter „Fertigteile“ und „installieren“ angedeutet werden. Gerade diese arbiträren Entscheidungen zeigten die Fragilität des Staatsgebildes, das 1944 die Nordbukowina zusammen mit Celans Geburtsstadt Czernowitz an die Sowjetunion abtreten musste. Wie hätte ein solcher Staat, der im Dezember 1947 noch unter sowjetischer Besatzung durch die erzwungene Abdankung des Königs und die Ausrufung der Republik eindeutig den Weg zur Diktatur eingeschlagen hatte, zum bedenkenlos-enthusiastischen Zugehörigkeitsgefühl motivieren können? Gerade noch rechtzeitig, im November 1947 konnte Celan sich vor der Diktatur retten und klandestin auswandern. Alles, was ihm gegönnt war mitzunehmen, war eine Urne Sand: Nichts Materielles, nur die Versinnbildlichung dessen, was einst lebendig gewesen war und nunmehr ‚Schatten sprach‘.

## **Literatur:**

### ***Primärliteratur:***

- BACHMANN, Ingeborg, 1978: *Werke*, 4 Bde, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München/Zürich, Piper.
- BACHMANN, Ingeborg/CELAN, Paul, 2008: *Herzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*, hg. u. komm. v. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

- CELAN, Paul, 1983: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, hg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp. (Angeführt unter der Sigle GW mit Band- und Seitenangabe).
- CELAN, Paul, 2019: „*etwas ganz und gar Persönliches*“: *Briefe 1934-1970*, ausgewählt, hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- KITTNER, Alfred, 1932: *Der Arme und die Christnacht*, in „Der Tag“, 25.12.1932, Nr. 1 (237), 4, online: <http://www.digitalniknihovna.cz/d/uuid/uuid:0876e327-b9de-4788-9501-be0f1312478e> [Stand 12.11.2021].
- SEBASTIAN, Mihail, 2021: *Jurnal (1935-1944)*, 2., ediția a doua, revăzută. Ed. de Gabriela Omăt, prefață și note de Leon Volovici, traduceri Alina Skultéty. București, Humanitas.
- WEISSGLAS, Immanuel, 1947: *Kariera am Bug: Gedichte*, București, Cartea Românească.
- WEISSGLAS, Immanuel, 2020: *Gottes Mühlen in Berlin: Ausgewählte Gedichte*, hg. u. komm. v. Andrei Corbea-Hoișie, Aachen, Rimbaud (=„Bukowiner Literaturlandschaft“ 75).

### **Sekundärliteratur:**

- EMMERICH, Wolfgang, 1999: *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- FRILING, Tuvia, IOANID, Radu, IONESCU, Mihail E. (Hg.), 2004: *Final Report of the International Commission on the Holocaust in Romania*. Iași, Polirom.
- GELLHAUS, Axel, 1993: *Marginalien: Paul Celan als Leser*, in Christoph Jamme, Otto Pöggeler (Hg.), „*Der glühende Leertext*“: *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, Fink, S. 41-66.
- GREIF, Beatrice, 2022: *Alfred Kittner: Leben und Werk*, Konstanz, Hartung-Gorre.
- JAMME, Christoph, 1993: *Paul Celan: Sprache – Wort – Schweigen*, in ders. und Otto Pöggeler (Hg.), „*Der glühende Leertext*“: *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, Fink, S. 213-226.
- LEJENÄS, Harald, 1989: *The Severe Winter in Europe 1941-42: The Large-scale Circulation, Cut-off Lows, and Blocking*, in „Bulletin of the American Meteorological Society“, LXX, 3, S. 271-281.
- MATEESCU, Elena u.a., 2018: *100 Climatic Records in Romania*. București, Administrația Națională de Meteorologie.
- MAURON, Charles, 1963: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.
- MAY, Markus, GOSENS, Peter, LEHMANN, Jürgen (Hg.), 2008: *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler. (Angeführt unter der Sigle CH mit Seitenangabe)
- NEUMANN, Horst Peter, 1990: *Zur Lyrik Paul Celans: Eine Einführung*, 2., erweiterte Aufl., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- PAAR, Christof, PELZL, Jan, 2016: *Kryptografie verständlich: Ein Lehrbuch für Studierende und Anwender*, Berlin/Heidelberg, Springer Vieweg, S. 23-25.

- SILBERMANN, Edith, 2010: *Mythen in der Celan-Forschung*, in Amy-Diana Colin und Edith Silbermann (Hg.), *Paul Celan – Edith Silbermann: Zeugnisse einer Freundschaft: Gedichte, Briefwechsel, Erinnerungen*, München, Fink, S. 53-61.
- SOLOMON, Petre, 2008: *Paul Celan: Dimensiunea românească*, Ediția a doua. Postfață de Nina Cassian, București, Editura Art.
- WACHTER, David, 2021: „aus-/gewirbelt“: *Meteopoetologie des Schnees in Celans Lyrik*, in Urs Büttner und Michael Gamper (Hg.), *Verfahren literarischer Wetterdarstellung*, Berlin/Boston, De Gruyter, S. 211-233.
- WERNER, Uta, 1998: *Textgräber: Paul Celans geologische Lyrik*, München, Fink.
- ZBIKOWSKI, Reinhard, 1993: „schwimmende Hölderlintürme“. *Paul Celans Gedicht Tübingen. Jänner – diaphan*, in Christoph Jamme und Otto Pöggeler (Hg.), „*Der glühende Text*“: *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, München, Fink, S. 185-212.

# ZUHAUSE IN DER WELTSPRACHE DER MODERNEN POESIE

Christoph Parry  
Universität Vaasa

---

christoph.parry@professori.fi

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.11

## At Home in the World Language of Modern Poetry

Paul Celan is probably the internationally best-known poet writing in German since World War 2. Coming from the former Romanian province of Bukovina, which had previously been part of the Austro-Hungarian Empire, he was originally regarded with scepticism by German literary critics who attributed the novelty of his work to his exotic Eastern European Jewish origins. This paper argues that after years of fascist isolation the critics initially failed to recognise that Celan's work, far from being strangely exotic, actually represents mainstream modernity and should be seen in the context of a "World language of modern poetry" as defined by Hans Magnus Enzensberger with his anthology of international poetry *Museum der modernen Poesie* published in 1960. The anthology, to which Celan contributed with translations of Osip Mandel'stam, proved a landmark in the work of reconnecting West Germany with the international literary scene. The paper emphasises the importance of dialogue in Celan's work and of his links to the tradition of international modernism.

**Keywords:** *Modern Poetry; Reception; Translation; Osip Mandelstam.*

## 1. Frühe Rezeption des „Fremdlings“ Paul Celan

1947 tauchte in Wien ein junger Mann auf, der sich Paul Celan nannte. Er kam buchstäblich aus dem Nichts. Er wurde als Paul Anczel am 23. November 1920 in Czernowitz geboren, der Hauptstadt der Bukowina,

die einmal zu Österreich gehört hatte und deren gebildete Bevölkerung jüdischer Herkunft deutsch sprach. Aber wo lag Czernowitz jetzt? Auf welcher Landkarte war es verzeichnet? Wer wohnte noch dort, und in welcher Sprache redete und schrieb er? (Dor 1970: 281)

Mit diesen Worten und diesen Fragen beginnt der Nachruf, den Milo Dor auf seinen Freund Paul Celan nach dessen Selbstmord 1970 schrieb. Es waren rhetorische Fragen. Celan schrieb auf Deutsch. Reden konnte er in vielen Sprachen: Deutsch, Rumänisch, Französisch. Er hatte auch auf Rumänisch geschrieben. Das wusste Dor auch, als er diese Worte schrieb. Doch das Fragencluster hat weitere Implikationen, die für das Verständnis der Person und der Poesie Paul Celans von Bedeutung sind. Impliziert ist zum Beispiel die Frage nach den sprachlichen Verhältnissen in Czernowitz und dem ehemaligen österreichischen Kronland Bukowina an der Grenze zwischen Rumänien und der Ukraine. Direkter auf Celan selbst bezogen, kann man die Frage so umformulieren: Was für ein Deutsch schreibt einer, der nach dem totalen Krieg und der Shoah buchstäblich aus dem Nichts kommt? Das multikulturelle Czernowitz seiner Jugend war unwiederbringlich verloren. Im Černivci der ukrainischen Sowjetrepublik war davon bis auf den Baubestand nichts übriggeblieben. Vor einer ähnlichen Frage stand zwar die ganze deutschsprachige Lyrik inmitten von den materiellen und moralischen Trümmern des unmittelbaren Nachkriegs. Sie bestimmte auch Adornos strenges Diktum, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Doch bei Celan, der als Paul Antschel abseits vom Kern des deutschsprachigen Raums sozialisiert wurde und Deutschland als fremde, feindliche Macht erfahren hatte, stellte sie sich auf besondere Weise – akut, wie es in Celans Büchnerpreisrede *Der Meridian* heißt (GW 3: 190).<sup>1</sup> Auf die in diesem Sinne verstandene Frage versuche ich im Folgenden eine Antwort zu finden.

Trotz der Übersiedlung von Millionen Deutschen aus den früheren Ostgebieten des Deutschen Reichs am Ende des Zweiten Weltkrieges galt gerade der Dichter aus dem ehemals österreichischen Czernowitz als besonders exotisch. Seine ersten Berührungen mit dem westdeutschen Literaturbetrieb verliefen ungünstig. 1952 wurde er zum Treffen der Gruppe 47 in Niendorf eingeladen. Doch ausgerechnet bei dieser ausdrücklich antifaschistischen Vereinigung stieß Celan auf eine ignorante Haltung, die er nur als antisemitisch empfinden konnte. Als er die *Todesfuge* vorlas, verglich einer seinen Rezitationsstil mit Goebbels, während der Vorsitzende, H. W. Richter ihn dagegen mit dem

<sup>1</sup> Paul Celan, 1983, *Gesammelte Werke*. Fortan mit Sigle GW und Bandnummer.

„Singsang in der Synagoge“ verglich.<sup>2</sup> Mag sein, dass Celans feierlicher, von einer osteuropäischen oder russischen Tradition beeinflusster Vortragsstil den Zuhörern fremd vorkam, aber so unüberlegte Vergleiche konnten ihn nur verletzen.

Ähnliche Erfahrungen machte Celan auch mit der gedruckten Literaturkritik. Im *Merkur* bezeichnete ihn Hans Egon Holthusen 1954 als „Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede.“ (Holthusen 1954: 385) Irritierend fand Holthusen, dass Celan in *Mohn und Gedächtnis* „gewisse Prinzipien der modernen französischen Lyrik auf die deutsche Sprache zu übertragen scheint.“ (ebd.) Zwar fand er lobende Worte für die *Todesfuge*, doch weigerte er sich, andere Hinweise auf die Todeslager in Celans Gedichten zu erkennen. Noch zehn Jahre später warf er dem Dichter anlässlich einer Rezension der *Niemandrose*, aber bezogen auf *Mohn und Gedächtnis*, „in X-Beliebigkeiten schwelgende Metaphern“ vor.<sup>3</sup>

1959, als Celan kurz vor dem Zenit seines Ruhms war, erlaubte sich der prominente Literaturkritiker Günter Blöcker, in seiner Rezension des Gedichtbandes *Sprachgitter* erneut das Argument des Außenseitertums als Erklärung für die Besonderheiten des Celanschen Ausdrucks anzubringen:

Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine größere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner Herkunft liegen. Der Kommunikationscharakter der Sprache hemmt und belastet ihn weniger als andere. Freilich wird er gerade dadurch oftmals verführt, im Leeren zu agieren. (Blöcker 2005: 80)

Wenn Blöcker bei Celan das Kommunikative vermisst, dann hat er ihn gründlich missverstanden, denn Celans Gedichte sind ausgesprochen dialogisch. Sie haben Teil an einem Zeit und Raum übergreifenden intertextuellen Gespräch und binden gleichzeitig den aufmerksamen Leser in den Sinngebungsprozess ein. Sie liefern aber keine Mitteilungen, die sich unmittelbar erschließen lassen, sondern erwarten vom Leser eine bestimmte, nicht selbstverständliche Art von Aufnahmebereitschaft.

Im selben Jahr, als Blöcker seine Kritik äußerte, erhielt Celan den Literaturpreis der Stadt Bremen. Bei seiner dortigen Dankrede verglich er das Gedicht mit einer Flaschenpost: „[...] aufgegeben in dem Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“ (GW 3: 186)

<sup>2</sup> So die Erinnerung von Walter Jens (vgl. Emmerich 1999: 91 ff.). Siehe dazu auch die Darstellung der Veranstaltung bei Helmut Böttiger 2015: o.S.

<sup>3</sup> Es ging u.a. um den Ausdruck „Mühlen des Todes“ aus dem Gedicht „Spät und tief“, der, wie Peter Szondi in einem Leserbrief anmerkte, auch im Frankfurter Auschwitz-Prozess gefallen war. Zur Kontroverse s. Emmerich 1999: S. 126-127.

Die Flaschenpost ist eine besonders intime Form der Kommunikation, deren Ankunft intendiert, aber alles andere als garantiert ist. Konsequenterweise wehrte Celan den Vorwurf hermetischer Verschlüsselung ab. Wie Hugo Huppert von einem Besuch bei Celan im Jahre 1966 berichtet, habe dieser seine Dichtung als Art Spektralanalyse bezeichnet:

Und was meine angeblichen Verschlüsselungen anlangt, ich würde eher sagen: Mehrdeutigkeit ohne Maske, so entspricht sie exakt meinem Gefühl für Begriffsüberschneidung, Überlappung der Bezüge. [...] Ich trachte sprachlich wenigstens Ausschnitte aus der Spektral-Analyse der Dinge wiederzugeben, sie gleichzeitig in mehreren Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen zu zeigen; mit nachbarlichen, nächstfolgenden, gegenteiligen. Weil ich leider außerstande bin, die Dinge allseitig zu zeigen. (Huppert 1988: 321)

Wenn bei Celan selbst von Geheimnis die Rede ist, wie in der Bühnenpreisrede *Der Meridian* vom Jahr 1960, so geht es ausdrücklich um ein geteiltes Geheimnis, um das „Geheimnis der Begegnung“ (GW 3: 198).

## 2. Eine andere poetische Sozialisation

Warum wurde Celans Lyrik in den ersten Nachkriegsjahrzehnten in Deutschland so oft missdeutet? Das Problem liegt vielleicht darin, dass man bei der Beurteilung Celans immer wieder den Aspekt des Fremden statt den des Neuen in den Vordergrund schob. Wenn Holthusen recht hatte mit der Beobachtung, dass sich Celan „gewisser Prinzipien der modernen französischen Lyrik“ bediene, so ging es nicht um das Französische an sich, sondern um das Moderne, um eine poetische Ausdrucksweise, von der die in Deutschland sozialisierten Dichter seiner Generation seit 1933 weitgehend abgeschnitten waren. Celans poetische Sozialisierung in den 1930er Jahren abseits vom Kern des deutschen Sprachraums war weniger konservativ und provinziell als sie in Deutschland zu der Zeit gewesen wäre.

Die Moderne mit ihren Wurzeln im 19. Jahrhundert bildete eine internationale Tradition, die in Deutschland nach 1945 erst langsam wiederentdeckt wurde. Einen entscheidenden Beitrag zur Erschließung dieser Tradition leistete Hans Magnus Enzensberger 1960 mit seinem *Museum der modernen Poesie*, einer Anthologie, die einen kompakten Überblick über die Moderne der Lyrik des 20. Jahrhunderts bot. Die einzelnen Gedichte wurden darin im Original und in deutscher Übersetzung von prominenten Übersetzern, darunter auch Celan und Enzensberger selbst, präsentiert. Unter den Autoren des Bandes befinden sich auch deutschsprachige Dichter wie Rainer Maria

Rilke und Georg Trakl, Bertolt Brecht und Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler und Nelly Sachs. Im Kontext der Anthologie fällt auf, dass auch diese Dichterinnen und Dichter nicht ihre Herkunft, sondern vielmehr ihre Zeit und den Stil der Epoche vertreten. Im Vorwort begründet Enzensberger sein Projekt so:

In den fünfunddreißig Jahren von 1910–1945 haben die Dichter, die in diesem Museum erscheinen, unter sich ein Einverständnis erreicht, das wie nie zuvor die nationalen Grenzen der Dichtung aufgehoben und dem Begriff der Weltliteratur zu einer Leuchtkraft verholfen hat, an die in anderen Zeiten nicht zu denken war. (Enzensberger 1960: 13)<sup>4</sup>

Dieses Einverständnis bezeichnet Enzensberger an gleicher Stelle als „Weltsprache der modernen Poesie“. Sie ist keine Sprache im herkömmlichen linguistischen Sinne, sondern vielmehr eine gemeinsame, über Sprachgrenzen hinweg geteilte Einstellung zur Sprache und zu ihrem poetischen Material. Diese Gemeinsamkeit wird durch die Übersetzung selbst unterstrichen. Sie bietet sogar die Voraussetzung für die Übersetzbarkeit der Texte, was aus konservativer Sicht ein gewisses subversives Potenzial darstellt, denn sie steht im Widerspruch zu der national-romantischen Vorstellung einer heiligen Ehe von Muttersprache und Dichtung. Für die moderne Poesie ist die Einteilung nach Sprachen und Nationen jedoch, wie Enzensberger im Vorwort weiter ausführt, obsolet:

Für ein Museum der modernen Poesie folgt daraus: Es ist nicht einzurichten nach der Art einer Weltausstellung, auf der ein jedes Land sich einen Pavillon vorbehält. Das Gedicht trägt nicht wie ein Olympia-Sieger die Landesfarben auf der Brust. (Enzensberger 1960: 13)

Die moderne Poesie ist mythisch, urban und eklektisch zugleich. Nach mehreren Generationen national-romantischer Selbstbezüglichkeit zeigt sich die Poesie der Moderne offen für neue Themen und Formen, die an nationalen, kulturellen und sprachlichen Grenzen nicht Halt machen. Anstatt sich in Innerlichkeit und Natureinsamkeit zurückzuziehen, wirft sich das moderne Gedicht in das Stimmenwirrwarr einer universalen Großstadt. Seine topografischen Bezugspunkte sind unbestimmt und ubiquitär. Der Ort

<sup>4</sup> Enzensbergers Rhetorik ist mit Vorsicht zu genießen, denn sie reflektiert Erwartungen, die erst mit der Romantik aufgekommen sind. Schließlich sind alle europäischen Literaturen aus derselben Tradition mit ihren antiken und jüdisch-christlichen Wurzeln hervorgegangen. Sie haben sich auf ähnliche Weise in ihren jeweiligen Muttersprachen emanzipiert und haben dann zur Befestigung der jeweils eigenen nationalen Identität beigetragen. Das gilt für die Lyrik nicht weniger als für andere Gattungen.

dieser Poesie heißt „Waste Land“ (Eliot) oder „Zone“ (Apollinaire). Erneut auf den gesamteuropäischen Fundus antiker Mythen zugrückgreifend, diese rücksichtslos erneuernd und in die moderne Welt des technologischen Fortschritts versetzend, überschreitet die moderne Poesie Grenzen von Zeit und Raum und nicht selten auch Sprachgrenzen.<sup>5</sup> Man sieht das an der Art und Weise, wie sich die Dichter verschiedener Muttersprachen gegenseitig beeinflussen und an der bedeutenden Rolle mehrsprachig sozialisierter Dichter.

Hätte Enzensberger nicht 1945 als Zeitgrenze gesetzt, so hätte er bestimmt auch Paul Celan nicht nur als Übersetzer, sondern auch mit eigenen Gedichten in sein Museum aufgenommen, denn Celan ist der paradigmatische Fall eines international hochgeschätzten vielsprachigen Dichters, der keiner Nationalliteratur und keiner nationalen Heimat zuzuordnen ist. Warum schloss Enzensberger aber die Nachkriegszeit aus? Die Bedingungen für eine solche internationale Poesie bestanden nach 1945 zwar weiter, aber die ursprüngliche Euphorie des ästhetischen Aufbruchs, die den Ersten Weltkrieg gerade noch überstanden hatte, musste spätestens nach Auschwitz und Hiroshima verschwinden. Dazu Enzensberger:

Die großen historischen Brüche erreichen aber auch den Vers. Faschismus und Krieg, der Zerfall der Welt in feindselige Blöcke, die Rüstung zum Untergang: dies alles hat auch das Einverständnis der modernen Poesie tief erschüttert. Ihre Weltsprache zeigt nach 1945 Spuren der Erschöpfung, des Alterns. Ihre großen Meister sind fast alle tot. Nur als konventionelles Spiel kann sie fortgesetzt werden, als gäbe es zu ihr keine historische Differenz. [...] Poesie heute setzt nicht nur Kenntnis, sondern auch Kritik der modernen Poesie voraus. (Enzensberger 1960: 14)

Gerade diese von Enzensberger für die zeitgenössische Lyrik geforderten Voraussetzungen erfüllt Celan mit seiner Lyrik. Mit den Mitteln der Moderne weist sie auf den Abgrund hin. Darum reagierte er auch so empfindlich auf eine Kritik, die ihm spielerische Kombinatorik unterstellte und den eigentlichen existentiell kritischen Gehalt seiner Lyrik geflissentlich übersah.

### **3. Das Gedicht im „Geheimnis der Begegnung“**

Im Erscheinungsjahr von Enzensbergers *Museum*, 1960, wurde Celan mit dem Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ausgezeichnet. Die Rede, die er zu diesem Anlass verfasste, ist nichts Geringeres als eine ausformulierte Poetik, die den dialogischen Charakter

<sup>5</sup> Das betrifft nicht nur die Aufnahme von fremdsprachlichem Wortschatz, sondern auch, wie in der späten Lyrik Celans zunehmend deutlich, die Öffnung zu verschiedenen Fachsprachen hin.

seines Lyrikverständnisses offenbart. In der Rede kombiniert Celan seinen Dank für den renommierten Preis mit Reflexionen über Georg Büchner und vor allem mit Hinweisen auf die Grundlagen seiner eigenen Dichtung und die Prinzipien ihrer Ausformung. Darauf kann an dieser Stelle im Einzelnen nicht eingegangen werden, doch verdient die zentrale Metapher, der ‚Meridian‘ als eine gedachte Linie, die Disparates verbindet, genauere Betrachtung. Denn der Meridian, auf den die Rede zuläuft, verbindet reale Geografie mit Literaturgeschichte und Celans eigener Biographie und ist, wie Celan am Ende der Rede sagt, auf einer „Kinder-Landkarte“ (GW 3: 292) zu suchen.

Das Gedicht, behauptet Celan, stehe grundsätzlich im „Geheimnis der Begegnung“. Es geht dabei um Begegnungen zwischen Texten, zwischen Text und Leben und zwischen Text und Leser. In der Rede finden sich reichlich Beispiele dafür, wie eine solche Begegnung funktioniert. Celans Bemerkungen zum Werk Büchners gehen weit über die bei derselben Veranstaltung üblichen Höflichkeiten hinaus. Sie bieten den Nachweis für Celans sehr gründliche, aber auch sehr persönliche Lesart, die immer auf Schnittstellen zwischen Texten und zwischen Text und Leben achtet. So begegnet ihm auf der ersten Seite der Büchnerschen Erzählung *Lenz* ein Datum: „Den 20. Jänner ging Lenz durch‘*s* Gebirg.“ Dieses Datum hat weder beim historischen Dramatiker J. M. Lenz noch bei Büchner eine besondere Konnotation. Aber auf Celans chronotopischem Meridian ruft das Datum die ‚Wannsee-Konferenz‘ am 20. Januar 1942, bei der die Deportation sämtlicher europäischer Juden in die Vernichtungslager beschlossen wurde, in Erinnerung.

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu? (GW 3: 196)

Diese Passage artikuliert die Grundeinstellung von Celans dichterischem Werk, dem immer des Schicksals der europäischen Juden eingedenk bleibt. Weit entfernt davon, vor der von Enzensberger befürchteten „Erschöpfung“ der Moderne nach Weltkrieg und Shoah zu kapitulieren, stellen sich Celan und das moderne Gedicht einer existenziellen Herausforderung, die sie mit erneuter Kraft zu bewältigen haben.

#### **4. Begegnungen in der Praxis: Celan als Übersetzer**

Der Zeitraum um die Meridian-Rede herum bildet auch den Höhepunkt von Celans Tätigkeit als Übersetzer. Abgesehen von einigen Gelegenheitsarbeiten

übersetzte er Gedichte aus sieben Sprachen, wobei neben Sonetten von Shakespeare vorwiegend die moderne Poesie vertreten war. Gerade bei dieser Arbeit ging es um Begegnung. Dazu bemerkt Durs Grünbein, dass

Celan niemals *irgendwen*, und schon gar nicht *irgendwie* übersetzt [hat]. Er war immerfort auf der Suche nach komplementären Stimmen. Der Leser spürt, wie sehr es ihm darum ging, sich selber näher zu kommen im Dialog mit dem Anderen. Die fremde Zunge, das abweichende Metrum, das ganz andere lyrische Weltbild waren ihm ebenso viele Zugangswege und Türen zum eigenen Wortraum. (Grünbein, zit. n. Schmitt 2003: o.S.)

Celans Ringen mit dem anderen Dichter und dem anderen Text hinterlässt deutliche Spuren. Vielen Übersetzungen merkt man den Aneignungsprozess des Übersetzers an. Das merkt man besonders dann, wenn Verse und Wörter in einzelne Bestandteile aufgebrochen werden oder wenn das Wortmaterial des Originalgedichts als mimetische Inszenierung wiederkehrt wie in folgendem Beispiel von Emily Dickinson:

Let down the bars, O Death –  
The tired Flocks come in  
Whose bleating ceases to repeat  
Whose wandering is done –

Fort mit der Schranke, Tod!  
Die Herde kommt, es kommt,  
Wer blökte und nun nimmer blökt,  
wer nicht mehr wandert, kommt.  
(GW 5: 396-397)

Anstatt das Wort „repeat“ zu übersetzen, bezieht Celan die Wiederholung selbst auf der formalen Ebene als Gestaltungsprinzip in seine Version ein. Hier, wie an manchen anderen Stellen, inszeniert er seine Lektüre des Originals als Teil seines Übersetzungsverfahrens.<sup>6</sup>

Celan übersetzte mit Vorliebe Gedichte, die sein Weltbild und sein eigenes poetisches Anliegen zu unterstützen schienen. So übersetzte er z.B. das makabre humoristische Gedicht „Schinderhannes“ von Apollinaire, dessen letzten Strophen vom Mord an einem Juden nach „deutscher Art“ handeln (GW 4: 786-789). Aus diesem Gedicht wird Celan in der *Niemandsrose* im tief ironischen Gedicht „Huhediblu“ eine Stelle zitieren und sie mit Verlaines berühmten Vers „Oh quand refleuriront oh roses vos septembres“ konfrontieren (GW 1: 275).

---

<sup>6</sup> Siehe auch Parry 1998.

Unter den modernen Dichterinnen und Dichtern, die Celan übersetzt hat, ragt der im Gulag verstorbene russische Dichter und Essayist Osip Mandel'stam (1891–1938) besonders hervor. Mit Mandel'stam hatte er sich gerade in der Zeit vor der Verleihung des Büchner-Preises intensiv beschäftigt und 1959 mit einem ganzen Band Mandel'stams Gedichte erstmals dem deutschsprachigen Leserpublikum zugänglich gemacht. In Mandel'stam sah er einen Seelenverwandten nicht nur wegen der Schicksalsschläge, die dieser hatte ertragen müssen, sondern auch wegen einer grundsätzlichen Übereinstimmung in der Auffassung vom Wesen des Gedichts. Der aus Sankt Petersburg gebürtige Dichter war in seiner Bildung sehr stark an der europäischen Kultur orientiert, was sich in der Vielzahl intertextueller Andeutungen in seinen Gedichten äußert.<sup>7</sup> Er war auch modern in dem Sinne, dass seine Gedichte weniger von Metaphorik traditioneller Art als von metonymisch gleitenden Übergängen zwischen Bildern und Motiven geprägt sind – ein Verfahren, das auch bei Celan, insbesondere in den Gedichten der *Niemandrose*, in Erscheinung tritt.

Die ‚Seelenverwandtschaft‘ wird besonders deutlich, wenn man die poetologischen Äußerungen Celans in seinen beiden Preisreden mit Mandel'stams Aufsatz *Über den Gesprächspartner* vergleicht. Diesem Aufsatz hat Celan nicht nur die bereits erwähnte Flaschenpost-Metapher entnommen, sondern das prinzipielle Verständnis vom Wesen des Gedichts. Wie Celan betrachtet auch Mandel'stam das Gedicht als Begegnung, und zwar mit einem unbekanntem, aber umso aufmerksameren Empfänger:

Ja, wenn ich mit jemandem spreche, so kenne ich den Menschen nicht, mit dem ich spreche, und ich wünsche auch nicht, ich kann gar nicht wünschen, ihn zu kennen. Es gibt keine Lyrik ohne Dialog. Das Einzige, was uns dem Gesprächspartner in die Arme treibt, ist der Wunsch, über die eigenen Worte zu staunen, sich fesseln zu lassen von ihrer Neuheit und Unerwartetheit. Eine unerbittliche Logik. Wenn ich den Menschen kenne, mit dem ich spreche, dann weiß ich im Voraus, wie er zu dem stehen wird, was ich sage, was immer ich auch sagen mag – und folglich wird mir das Glück nicht werden, daß sein Staunen mich selber staunen macht, daß seine Freude meine Freude wird, daß seine Liebe sich in meine Liebe verwandelt. (Mandelstamm 1994: 14)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Kiril Taranovsky (1976) hat Mandelstams Lyrik zur Grundlage einer ganzen Intertextualitätstheorie gemacht.

<sup>8</sup> Übersetzung: Ralph Dutli. Eine frühere Übersetzung dieses Aufsatzes von Dierk Rodewald (1966) ist abgedruckt in Hamacher/Menninghaus (Hg.), 1988: 201-208.

Noch deutlicher als Celan besteht Mandel'stam auf die Dialogizität des Gedichts. Überhaupt scheint es, dass die antizipierte Rezeption bereits die Motivation für das Schreiben abgibt. In Celan fand Mandel'stam den staunenden Rezipienten, den er sich als Gesprächspartner erhofft hatte. Die Seelenverwandtschaft ging so weit, dass Celan, nachdem er den Büchner-Preis erhalten hatte, seinen nächsten Gedichtband *Die Niemandrose* (1963) dem Andenken Mandel'stams widmete.

### **5. *Die Niemandrose* als Landschaft der Begegnung**

Von allen Gedichtbänden Celans ist *Die Niemandrose* das am reichlichsten mit eindeutigen intertextuellen Bezügen bestückte Werk. Darin wimmelt es von Zitatfetzen und literarischen Anspielungen auf Celans poetische Gesprächspartner. Vor allem werden darin ungewöhnlich viele Namen genannt. Auch damit erweist Celan dem Vorgänger seine Reverenz, denn in Mandel'stams programmatischem Gedicht „Der Hufeisen-Finder“ heißt es in Celans Übersetzung: „Dreimal selig, wer einen Namen einführt ins Lied!“ (GW 5: 133) Mandel'stam selbst wird einige Male genannt. An einer viel kommentierten Stelle wird anhand der Begegnung mit dem Namen Ossip der Vorgang des Übersetzens in das drastische Bild einer körperlichen Appropriation übertragen:

der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,  
was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen  
du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,  
du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien,

– was abriß, wächst wieder zusammen –  
da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,  
den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,  
da nimm sie dir zum Unterpfang,  
er nimmt auch das, und du hast  
wieder, was dein ist, was sein war, (GW 1: 284).

Die Anrede „Du“ setzt das Gedicht von vornherein in einen dialogischen Modus. Als Leser fühlt man sich angesprochen, obwohl gleichzeitig klar bleibt, dass dieses „Du“ sich auch auf den Dichter bezieht und von dessen Begegnung mit dem Namen Ossip berichtet. Es ist dasselbe „Du“, das im weiteren Verlauf des Gedichts seine Heimat suchen wird. Hier liegt es jedoch nahe, die Stelle „Du erzählst ihm, was er schon weiß“ als direkte Anspielung

auf Mandel'stams Gesprächspartner-Aufsatz zu interpretieren. Celans „Du“ ist der Gesprächspartner, von dem Mandel'stam spricht, dessen Staunen ihn selbst in Staunen versetzt. Mit seiner Übersetzung lässt Celan seinen Vorgänger über die eigenen Worte staunen.

Es geht zwischen dem Übersetzer und seiner Vorlage jedoch nicht nur um das Zelebrieren des Staunenswerten. Dafür wirkt die Metaphorik des Gliedertausches einfach zu gewalttätig. Es geht auch um den bedingungslosen Einsatz, dessen das Übersetzen von Gedichten bedarf. Das Übertragen vorbildlicher Lyrik erfordert eben einen enormen Kraftaufwand. In ihrer Drastik scheint diese Textstelle Harold Blooms These von der ödipalen Rivalität im Verhältnis zwischen jedem Dichter und seinen Vorgängern zu prophezeien: „A poet [...] is not so much a man speaking to men, as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself.“ (Bloom 1975: 19).

Anspielungen gibt es in der *Niemandsrose* nicht nur auf Mandel'stam, sondern auch auf Märchen, Volkslieder und viele andere Dichter von Villon und Heine über Verlaine und Apollinaire bis Zwetajewa und Nelly Sachs. Der Band ist auch durchsetzt von kleinen Zitaten, oft in anderen Sprachen als Deutsch und kann somit als beispielhaft für das produktive Potential der „Weltsprache der modernen Poesie“ bezeichnet werden.<sup>9</sup>

Das Gedicht *Es ist alles anders*, in welchem der Gliedertausch mit Mandel'stam vorkommt, gehört zu einer Gruppe von für Celans Verhältnisse ungewöhnlich langen Gedichten, die den letzten Zyklus der *Niemandsrose* bilden. Diese rhapsodischen Gedichte bewegen sich auf derselben Kinder-Landkarte, die am Ende der Meridian-Rede erwähnt wird. Sie verbinden Disparates, durchlaufen verschiedene Zeiten und Räume und stellen einen letzten gewaltigen Wortstrom dar, bevor Celans Gedichte in den späteren Werken immer knapper und kryptischer werden.

Mit dem Zitat „Все поэты жи́ды (Alle Dichter sind Juden)“ von Marina Zwetajewa, das Celans Gedicht *Und mit dem Buch aus Tarussa* (GW 1: 287-289) als Motto vorangestellt ist, werden das Dichterdasein und das Schicksal des europäischen Judentums zusammengeführt. Das Gedicht endet mit einem geografischen Namen aus mythischer Vorzeit, „Kolchis“, der Heimat der im Exil zugrunde gegangenen Medea.

<sup>9</sup> Solche okkasionellen Einbrüche von Mehrsprachigkeit zählte Celan wohl nicht zur eigentlichen „Zweisprachigkeit in der Dichtung“, von der er laut Antwort auf eine Umfrage der *Librairie Flinker* 1961, prinzipiell wenig hielt (GW 3: 175).

Die Identitätssuche des Dichters, wie sie in der Büchnerpreisrede angedeutet und in den Gedichten der *Niemandsrose* thematisiert wird, findet in einem intertextuellen Geflecht aus autobiografischen und literarischen Anspielungen statt. Im Gedicht *Es ist alles anders*, stellt sich die Frage nach Heimat als literarisches Rätsel:

wie heißt es, dein Land  
hinterm Berg, hinterm Jahr?  
Ich weiß, wie es heißt.  
Wie das Wintermärchen, so heißt es,  
es heißt wie das Sommermärchen,  
das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,  
das ist,  
es wandert überallhin, wie die Sprache,  
wirf sie weg, wirf sie weg,  
dann hast du sie wieder, [...] (GW 1: 285)

Das Land heißt wie das Wintermärchen. Man denkt an Heine, bei dem das Wintermärchen explizit Deutschland heißt, aber man kann auch an Shakespeares *The Winter 's Tale* denken, das im kontrafaktischen „Böhmen am Meer“ spielt.<sup>10</sup>

Zwischen Heines *Deutschland, ein Wintermärchen* und der *Niemandsrose* bestehen Parallelen sowohl im politischen als auch im persönlichen Bereich. Heines Gedicht gibt sich im ersten Caput als utopisches „Gegenwort“ im Sinne von Celans *Meridian*-Rede (GW 3: 189) zu erkennen:

Ein neues Lied, ein besseres Lied,  
O Freunde will ich Euch dichten!  
Wir wollen hier auf Erden schon  
Das Himmelreich errichten! (Heine 1985: 918)

Auch im Ausdruck „das Dreijahreland deiner Mutter“ ist ein Nachhall von Heines *Wintermärchen* spürbar, denn auch bei Heine bildet die Mutter sowohl im *Wintermärchen* als auch in den kürzeren, thematisch verwandten „Nachtgedanken“ die wichtigste Bindung zur Heimat.

Im Gedicht, das *Die Niemandsrose* abschließt, *In der Luft*, wird noch einmal die Frage der Heimat gestellt. Zugleich geht es um den Standort der Poesie überhaupt:

---

<sup>10</sup> Das utopische Land „Böhmen am Meer“ ist zu einem Topos geworden, das u.a. von Ingeborg Bachmann 1964 und von Enzensberger in seinem Essayband *Ach Europa* aufgegriffen wird.

Groß  
geht der Verbannte dort oben, der  
Verbrannte: ein Pommer, zuhause  
im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell-  
blütig am Rand  
aller schroffen,  
winterhart-kalten  
Silben. (GW 1: 290)

Das Pommernland des Liedes ist bekanntlich abgebrannt. Es lebt aber literarisch fort, wie das Czernowitz von Celans Jugend. Hier schließt sich der Kreis. Die Verbannung selbst ist die Heimat, wie sie es für viele der in der *Niemandrose* zu Wort kommenden Dichter wurde. Aber auch die Poesie ist eine Heimat, und zwar eine, die gegen jede Verbannung immun bleibt.

Im selben Gedicht wird schließlich erneut die Metapher des Meridians bemüht:

Mit ihm  
wandern die Meridiane:  
an-  
gesogen von seinem  
sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder verbrüdert nach  
dem Mittagsspruch einer  
liebenden  
Ferne. ... (GW 1: 290)

In den letzten Gedichten der *Niemandrose* wird also die Frage nach Identität und Herkunft mit besonderer Dringlichkeit gestellt. Als Antwort rücken immer die Sprache und die Dichtung in den Vordergrund. Das jüdisch geprägte Czernowitz seiner Kindheit mag unwiederbringlich verloren sein, aber Sprache und Dichtung bieten eine fortbestehende Identitätsgrundlage.

Von seiner doppelten Randposition abseits der Nation und der Nationalliteratur aus konnte Celan seine deutsche Muttersprache in eine besonders ergiebige Synthese mit der „Weltsprache der modernen Poesie“ überführen. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass gerade seine Lyrik, trotz ihrer berüchtigten „Schwierigkeit“ wie kaum eines anderen zeitgenössischen deutschsprachigen Dichters, international bekannt wurde und immer wieder Übersetzungen, Vertonungen und Kunstwerke angeregt und befruchtet hat.

**Literatur:**

- BLÖCKER, Günter, 2005 [1959]: *Gedichte als graphische Gebilde* (Rezension zu Sprachgitter), in Christoph König (Hg.), *Paul Celan Peter Szondi Briefwechsel*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 79-81. [Ursprünglich in „Der Tagesspiegel“ am 11.10.1959].
- BLOOM, Harold, 1975: *A Map of Misreading*, New York/Toronto/Melbourne, Oxford University Press.
- BÖTTIGER, Helmut: *In der Todesmühle*, „Die Zeit“ am 27.1.2015, online: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-01/thomas-gnielka-auschwitz> [Stand: 9.9.2020].
- CELAN, Paul, 1983: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- DOR, Milo, 1970: *Paul Celan*, in Dietlind Meinecke (Hg.), *Über Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 281-285.
- EMMERICH, Wolfgang, 1999: *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (Hg.), 1960: *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, 1987: *Ach Europa!*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- HAMACHER, Werner, MENNINGHAUS, Winfried (Hg.), 1988: *Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- HEINE, Heinrich, 1985: *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 4, hg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- HOLTHUSEN, Hans Egon, 1954: *Fünf junge Lyriker II*, „Merkur“, VIII, 74, S. 378-390.
- HUPPERT, Hugo, 1988: „*Spirituell*“: *Ein Gespräch mit Paul Celan*, in Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hg.), *Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 319-324. [Ursprünglich ders. (1973): *Sinnen und Trachten*, Halle a.d. Saale].
- MANDELSTAMM, Ossip, 1994: *Über den Gesprächspartner: Gesammelte Essays 1913–1924*, aus dem Russischen und hg. von Ralph Dutli, Frankfurt a.M., Fischer.
- PARRY, Christoph, 1995: *Meridian und Flaschenpost: Intertextualität als Provokation des Lesers bei Paul Celan*, in „Celan-Jahrbuch“, VI, S. 25-50.
- PARRY, Christoph, 1998: *Übersetzung als poetische Begegnung*, in „Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache“, XXIV, S. 159-184.
- SCHMITT, Axel, 2003: *Auf der Suche nach komplementären Stimmen, Neue Arbeiten zu Paul Celans übersetzerischem Werk*, online: <https://literaturkritik.de/id/6116> [Stand: 7.9.2020].
- TARANOVSKY, Kiril, 1976: *Essays on Mandel'stam*, Cambridge MA.

# MALEREI ALS DRAMA

## ANSELM KIEFERS BÜHNE FÜR DEN DIALOG

**Anna Kostner**  
Universität Münster

---

anna.kostner@uni-muenster.de

**DOI:** 10.35923/AUTFil.61-1.12

### **Painting as drama. Staging dialogue in Anselm Kiefer**

It has frequently been pointed out that Paul Celan's poems have a dialogic impulse. In this respect, Anselm Kiefer's paintings can be considered the pictorial extension of Celan's poetic structures. I will argue that with the inscriptions on his paintings, Kiefer exhibits dialogic moments, relating different perspectives to one another, thereby attempting to understand painting as drama; that is, to create a place for visual experience where no epic narrative is told, but an ongoing and dramatic conflict is acted out. This will be illustrated by a closer look of two of Kiefer's paintings: *The Sand from the Urns* (for Ingeborg Bachmann, for [redacted], 1997) and *The Sand from the Urns* (for Paul Celan, 2009).

**Keywords:** *The Sand from the Urns; poetry; painting; dialogue; history.*

### **1. Einleitung**

„Ich denke in Bildern“, sagte Anselm Kiefer in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2008 in Köln. Und daran anschließend: „Dabei helfen Gedichte. Sie sind wie Bojen im Meer. Ich schwimme zu ihnen, von einer zur anderen; dazwischen, ohne sie, bin ich verloren.“ (Kiefer 2008) Dem 1945 in Donaueschingen geborenen Maler und Bildhauer dienen Literatur und Mythologie als zentrale Inspirationsquellen. Seit den 1980er Jahren ist auch der aus Czernowitz stammende Dichter Paul Celan in Kiefers Werken präsent. Der Friedenspreisträger verwendet

Gedichtzeilen für seine Bildtitel, schreibt sie in die Bilder ein oder gibt durch Materialien Hinweise auf einzelne Textstellen. Mit „prometheische[m] Elan“ fordert er „wenn nicht die Götter, so doch die vertrauten Schutzgeister der bildenden Künste“ (Schmied 2012: 12) heraus, indem er versucht, eine wechselseitige künstlerische Korrespondenz zwischen Malerei und Literatur herzustellen. Es ist wichtig hervorzuheben, dass es Kiefer dabei weder um die einfache Bebilderung von Celans Lyrik geht noch um eine bloße sinn-bildliche Evokation seiner Stoffe. Andréa Lauterwein erklärt in ihrem 2006 erschienenen Band *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*: „Kiefer n’illustre pas le texte quand il cite des fragments de poèmes, mais il marie sa rémanence auditive à celle, rétinienne, de l’image.“ (Lauterwein 2006: 18) Durch die Umsetzung einer Textpartie in eine ideographische Bildlandschaft stellt Kiefer nicht nur die Integrität des Textes in Frage, auf den er verweist, sondern auch die gewohnte, vom Betrachter geforderte Interpretationshilfe eines literarischen Bezugs (vgl. Oy-Marra 2011: 299). Es handelt sich in Kiefers Arbeiten also keineswegs um einen bloß thematischen Zusammenhang oder eine Widerspiegelung der Disziplinen, sondern um die pikturalen Weiterungen von poetischen Strukturen. Diese – so die Annahme des vorliegenden Aufsatzes – setzen einen Verständnisprozess in Gang, der sich in der Auseinandersetzung mit dem Anderen vollzieht. Die These ist, dass Kiefer mit den Bildinschriften in seinen Gemälden den Versuch wagt, Malerei als Drama zu verstehen; also einen Ort für visuelle Erfahrung zu schaffen, wo nicht Geschichte (episch) erzählt, sondern ein andauernder Konflikt (dramatisch) ausgetragen wird. Dies soll durch die exemplarische Analyse zweier Gemälde Kiefers veranschaulicht werden: *Der Sand aus den Urnen* (für Ingeborg Bachmann, für           , 1997) und *Der Sand aus den Urnen* (für Paul Celan, 2009).

## 2. Kiefers sprechende Gemälde

1997 hat Anselm Kiefer eine Serie von großformatigen Gemälden gefertigt, die vornehmlich „archaische Architekturen“ (Brüderlin 2002: 65) darstellen. Sie bilden einen Zyklus unter dem Titel *Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, der 1998 in der New Yorker Galerie Gagosian ausgestellt wurde.

[Les tableaux] sont tous de très grand format, dépourvus de végétation, d’une douce et grumuleuse minéralité ocre et rose. Leur espace est chaque fois rempli, saturé par un édifice archaïque au seuil de la ruine. (Lauterwein 2006: 189)

Auf den ersten Blick erkennt man verlassene, ihrer ursprünglichen Funktion verlustige Bauten. „Man wird in eine überwältigende Phantasmagorie uralter Tempelruinen versetzt.“ (Böhme 1998) Sie wirken wie Sedimente der Erdgeschichte, ganz so, als befänden sie sich selbst im Übergang zur Wüste. Offenbar geht es um Prozessualität, es hat ein Wandel stattgefunden. Einerseits machen die Bauwerke den erschreckend willkürlichen Umgang mit einmal errichteten Konstruktionen sowie ihr hartnäckiges Fortwirken erfahrbar, andererseits werden Verkrustungen aufgesprengt: „Inschriften zeigen die Umnutzung an, irritierende, überraschende Möglichkeiten.“ (Brüderlin 2002: 65) Entscheidend ist: Die Bilder dieser gewaltigen, verwitterten Mauerwerke werfen Fragen auf: „[V]ergeblicher Neuanfang? Sinnvolles Einschreiten?“ (ebd.: 65) Gleichzeitig hat der Künstler auch Schrift – meist kursiv und von eigener Hand – in die Kompositionen integriert. Dadurch hält er das Spannungsverhältnis zwischen illusionistischer Raumwirkung und zweidimensionaler Bildfläche im Ausgleich. Hauptsächlich aber wird durch die Schrift ein Teil der Bildwirkung aus der Anschauung in die Reflexion verlagert. Es erschließen sich zusätzliche Sinnschichten (vgl. ebd.: 65).

It is not enough simply to look at [Kiefer's] pictures. One must read and take instructions from them. One must learn the historic and literary references, and if [...] one has no German, it is necessary to seek translation of titles and texts. (Schjeldahl 1984: 15)

## **2.1. *Der Sand aus den Urnen* (für Ingeborg Bachmann, für , 1997)**

Das Gemälde *Der Sand aus den Urnen* von 1997 stellt das archäologische Terrain einer Wüstensituation dar. Die Form eines oben bereits stark abgetragenen Gebäudes ist erkennbar: Der Lehmziegelbau erinnert an eine altorientalische Ruine. Das Bauwerk ist etwas zurückgesetzt, in regelmäßigen Lagen gebaut und trotz der zwei schmalen Eingänge hermetisch glatt. „Monumental“ (Brüderlin 2002: 66) beherrscht das Gebäude die Szene.

Der Blick zeigt die Anlage von vorne rechts in perspektivischer Verkürzung nach links hinten verlaufend und erlaubt noch ein Stück der an die vordere Gebäudeecke anschließenden Fassade mit Resten von Stützmauern zu erkennen. (ebd.: 66-67)

Unten rechts sind die Spuren einer vorbeiziehenden Straße erkennbar, in die Kiefer den Schriftzug „der Sand aus den Urnen“ einfügte. Der Autor dieses Zitats ins Paul Celan. Sein Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* ist erstmals

1948 in Wien erschienen und 1952 in großen Teilen in die Sammlung *Mohn und Gedächtnis* übernommen worden. Die darin enthaltene Lyrik ist das Zeugnis von Celans Erfahrung deutsch-jüdischer Geschichte. Shoah, Tod und Trauer bestimmen selbst die Thematisierung der Liebe.<sup>1</sup> Celans schwer zugängliche Gedichte, die einen entschiedenen Wirklichkeitsbezug („Holocaustliteratur“) mit extremer Dunkelheit („Hermetik“) verbinden, „transformieren die Funktionalisierung des Traums als Erklärungsmodell der Konfrontation von Lebenskulturen sowohl auf chronologischer als auch auf topographischer Ebene.“ (Jagow/Steger 2009: 103) Ein charakteristisches Element von Celans Dichtung ist seine Neigung, zwischen Widersprüchen zu verharren, das „Noch nicht Entschiedene“ (Celan 1968: 152) sprachlich zu umkreisen und an das Vergessen zu erinnern. Dies lässt sich bereits in seinem frühen Gedicht *Der Sand aus den Urnen* beobachten:

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.  
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter  
Spielmann.  
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar;  
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.  
Länger zeichnet er sie als sie war, und das Rot deiner Lippe.  
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.  
(Celan 2010 [1948]: 17)

Eine mögliche Deutung dieses Einzelgedichts wäre, dass es enigmatisch auf den gewaltsamen Tod einer (jüdischen) Frau anspielt. Im ersten Vers wird Celans Vorliebe für verfremdete Farbgebung deutlich. Zwar deutet Schimmel auf etwas hin, das im Begriff ist, zu vermorschen (so könnte es beispielsweise mit den Sinneseindrücken der Fall sein), allerdings enthält das Adjektiv „grün“ einen Hinweis auf organische Fruchtbarkeit und steht damit dem Verrottingsprozess des „Haus[es] des Vergessens“ gegenüber. Das Attribut „wehend“ aus dem zweiten Vers verwischt den Eindruck des Festgemauerten, der durch die Substantive „Tor“ und „Haus“ evoziert wird. Wehende Tore könnte allenfalls ein Zelt haben, doch auch dann wäre „Tor“ nicht der gebräuchliche Ausdruck (vgl. Burger 1974: 40-41). Beim „enthauptete[n] Spielmann“ könnte man an ein geköpftes Bewusstsein denken, was sich in die Thematik des Vergessens einreihen würde. Darauf bezogen würde das Verb „bluten“ naheliegen, woraus Celan, möglicherweise durch eine Laut-Assoziation, „blau[en]“ macht. Blau gilt seit jeher als

<sup>1</sup> Vgl. z.B. das Gedicht *Corona*: „Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis.“ (Celan 1968 [1952]: 25).

geheimnisvoll<sup>2</sup> und „drückt bei Celan oft [...] Verheißung aus.“ (Burger 1974: 40-41) Etwas „Blauendes“ ist Zeichen der seelischen Fruchtbarkeit und Aktivität. Durch die wechselnde Bildlichkeit erweckt der Dichter den Eindruck einer Vieldeutigkeit des Zeitkonzepts. Die Gegenwart scheint Elemente der Vergangenheit aufzunehmen und dadurch Zukunft zu schaffen. Durch die Nennung von „Schamhaar“ und „Lippe“ wird die Liebe und damit ein möglicher Dialogpartner auf den Plan gerufen, von dem der Dichter nicht ohne „[B]itter[keit]“ spricht. Die „Braue“, die in den Sand gezeichnet wird, „länger [...] als sie war“, könnte den Fortgang symbolisieren. Ebenso wie die Liebe wird auch Zeit als verzehrend empfunden. Der „Sand“ als Symbol für zerfallendes Gestein oder verrinnende Zeit hat nichts gelassen. Der Dichter sammelt ihn und nährt sich davon, wie im letzten Vers erkennbar wird. In dieser Zeile treffen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufeinander. Wo die Gefahr bestünde, Lyrik allein zur Bewältigung geschichtlicher Ereignisse zu funktionalisieren, schaltet Celan Elemente der Gegenwart in Form eines gleichberechtigten Dialogpartners ein. Das „Haus des Vergessens“ verweist auf die Vergangenheit, ist aber durch die „wehenden Tore“ mit der Gegenwart verbunden. Das Sprechen in libidinösem Vokabular schwankt polyphon zwischen der gegenwartsbetonenden erotischen und einer chronologisch rückwärtsgewandten Lesart.

Eine Entscheidung für eine der beiden Zeitstufen wird nicht getroffen. Stattdessen speist sich die Polyphonie gerade aus der Spannung zwischen den zeitlichen Polen und im Gerichtetsein auf die Zukunft, in der das Gedicht rezipiert und dialogisch erweitert wird. (Schilling 2016: 257)

Man ist geneigt, das „Du“ des Gedichts mit dem Dichter zu identifizieren, da besonders Celans frühe Lyrik von einer „schwermütigen Introversion“ (Burger 1974: 38) geprägt ist. Allerdings gehört *Der Sand aus den Urnen* zu jenen Gedichten mit der handschriftlichen Widmung „f.D.“ (= für Dich) im Exemplar von *Mohn und Gedächtnis*, welches Paul Celan Ingeborg Bachmann zum Geschenk machte (vgl. Brachmann 1999: 61). Man könnte daraus schließen, dass das „Du“ die Leserin Bachmann und den Autor Celan zu einer Person identifiziert. In seiner Dankrede<sup>3</sup> zum Georg-Büchner-Preis 1960 sagte der Dichter:

<sup>2</sup> Tatsächlich bietet die Ikonographie von Blau widersprüchliche Konnotationen. Während die Farbe in der christlichen Lesart positiv besetzt ist, ordnet ihr Goethe die Begriffe „Beraubung, Schatten, Dunkel, Schwäche, Kälte, Ferne, Anziehen“ zu (vgl. Goethe 2002 [1810]: 478). Vgl. auch die Symbolträchtigkeit von Blau in: Novalis: *Heinrich von Ofterdingen* (1800); Benn: *Kleine Aster in Morgue* (1912).

<sup>3</sup> Die am 22. Oktober 1960 anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises gehaltene Rede erschien 1961 unter dem Titel *Der Meridian* und gilt als das wichtigste poetologische Zeugnis Celans.

Sind [die] Wege [des Gedichts] nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst (Celan 2014: 48-49).

Es wird erkenntlich, dass Celan zwar der Selbstsuche verschrieben ist, einen möglichen Partner aber dennoch nicht ausschließt. Vielmehr ist der Dichter versucht, einen Dialog aufrechtzuerhalten, um dem Wechselspiel seiner schöpferischen Kräfte Ausdruck zu verleihen. Die Selbstbegegnung ist unumgänglich mit einer Phase des Abtastens des Anderen verbunden.

Solcher Erfahrung dient auch das Ineinandergreifen von Text und Bild in den Werken Kiefers. *Der Sand in den Urnen* zeigt exemplarisch, wie Kiefer das Bild der Verlassenheit des Dichters übernimmt und in das traditionsreiche Ruinenmotiv überträgt. Als Symbol des Todes und der Vergänglichkeit lebt es in einer neuen Variante auf: vegetationslos, ausgedörrt, als Bild der totalen Absenz.

## **2.2. *Der Sand aus den Urnen* (für Paul Celan, 2009)**

Ebenso im Gemälde von 2009, das denselben Titel trägt wie jenes von 1997. Die unter Verwendung von Sand und Kohlestift entstandene Arbeit in Öl, Acryl und Schellack wurde im Juni 2017 in die Bayerische Staatsgemäldesammlung aufgenommen. Sie zeigt eine „weitläufige, architektonisch unvollendete oder ruinenhafte Ansammlung von Backsteinen.“ (Pinakothek der Moderne 2017) Ein Band von mehreren Reihen Ziegeln schiebt sich von links schräg nach hinten zur Mitte. Dort ändert sich die Richtung; ein neuer Streifen schließt rechtwinklig an und läuft weiter, rechts über den Rand hinaus. Die perspektivische Anordnung des großflächigen Lehmziegelfelds lässt den Raum tiefer erscheinen. Vorne rechts sieht man rauen, relativ unbelegten Boden, der wie ein Keil in das Gemälde hineinzielt. Die ineinandergreifenden Gitterstrukturen der Ziegelfugen, die das Bild überziehen, erinnern auf unheimliche Weise auch an Vernichtungsstätten. Ebenso wie um Ziegel, könnte es sich auch um Urnen handeln. Urnen bergen, was sterblich ist, symbolisieren also die Hinfälligkeit. Damit lässt sich thematisch gut an Celan anschließen. Der Künstler Kiefer greift Motive aus Celans Lyrik auf, um die Tragfähigkeit der angesprochenen Sachverhalte zu überprüfen und an der Malerei zu messen. Seine Reflexion drückt sich nicht nur in einer visuell-verbale Allianz aus, sondern im Zwiegespräch der Wahrnehmung

und seiner symbolischen Übersetzung. Das Gemälde wird zum konstitutiven Ort der Begegnung. Diese Begegnung ist in Celans Lyrik bereits angelegt. Das Gedicht spielt zwar „immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache“, aber „gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache“, denn „es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber“. (Celan 2014: 45)

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“, ins Offene und Leere und Freieweisenden Frage – wir sind weit draußen.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort. (Celan 2014: 46)

Ein Kuriosum von Kiefers Gemälde von 1997: Am oberen Bildrand, über dem bröckelnden Schutt der Ruine, steht zart die Widmung „für Ingeborg Bachmann“. Die Adressatin der Widmung und der Autor des Zitats sind also nicht identisch. Rechts neben dem Ziegelstapel findet sich noch einmal die Präposition „für“, allerdings folgt darauf nichts mehr. Die Annahme liegt nahe, Kiefer würde die beiden von ihm geschätzten Dichter Bachmann und Celan in seinem Gemälde vereinen, einen Dialog eröffnen und einen Ort für das Gespräch auf tun.

### 3. Dramatische Malerei

Die vorangegangenen Gedicht- und Bildanalysen machen die enigmatische Symbolik und Verinnerlichung, die Celan und Kiefer verbinden, deutlich. Ganz allgemein lässt sich sagen, dass beide Künstler mit einer Poetik der Verschlüsselung arbeiten,

[i]n einer Welt der erschreckenden Dichotomien, die sich im irreversiblen Einwirken des Geistes auf die Natur zeigt, der sich nicht mehr offenhalten will für die Entzifferung der Zeichen universaler Botschaften. (Bastian 1998: 5)

1968 schreibt der Literaturwissenschaftler Beda Allemann:

Die Celansche Dichtung ist reich an Gegensätzen im ganz handgreiflichen Sinn von Umschlägen ins Gegenteil und paradoxen Wendungen. Sie setzt sich ihnen bewußt aus. Sie geht in ihrem konkreten sprachlichen Vollzug durch sie hindurch. (Allemann 1968: 152)

Dieser Durchgang durch die Widersprüche und nicht mehr nachvollziehbare Sachverhalte ist auch in den Gemälden Kiefers erkennbar. Der Kunstkritiker Heiner Bastian spricht neben der „Melancholie der Vergeblichkeit“ von

einer „unversöhnliche[n] Metapher, die aus sich selbst den Widerspruch des Scheiterns evoziert“ (Bastian 1998: 6), als Charakteristika von Kiefers Arbeiten. Obwohl der Maler sich offenbar in einem „Halbschatten des Unbestimmten“ (Schütz 1999: 49) bewegt, ereifern sich seine Kommentatoren seit je an der Ergiebigkeit kontextuell-ikonologischer Deutungstechniken für den Umgang mit seiner Kunst. Eine der wichtigsten Voraussetzungen zur Beschäftigung mit Kiefers Werk ist unumstritten die Auseinandersetzung mit dem Motivkanon des deutschen Nationalsozialismus (vgl. Schütz 1999: 50). „[D]as Werk Kiefers ist nur eines, aber vielleicht das emotionell bewegendste Beispiel dafür, wie in der zeitgenössischen Kunst mit dem Thema Faschismus umgegangen wird“ (Bußmann 1987: 317), meint der Kunsthistoriker Georg Bußmann. Und der Germanist Frank Trommler schreibt:

Kiefer's œuvre has to be seen in the light of established models for coming to terms with the ominous predicament of creating art in Germany after Hitler. Kiefer's attempt to set himself apart has been successful because of his decisive rejection of the need to defend himself generally as an artist after modernism and as a German artist after fascism. Consequently, any encompassing judgement of his work has to address both aspects in which his innovation can be identified. I. redefining art as a social and intellectual paradigm and II. evoking history as an aesthetic experience. (Trommler 1989: 732)

Kritiker und Kunsthistoriker nahmen Kiefers Werke wiederholt zum Anlass, über die Möglichkeiten der gegenwärtigen Historienmalerei zu diskutieren. Günter Metken nannte Kiefer 1987 einen Geschichts- und Schlachtenmaler der Posthistoire (vgl. Metken 1987: 303) und Klaus Honnef meinte in *Die Kunst der Gegenwart* (1988): „Kiefer hat die Historienmalerei wieder aktiviert, im 19. Jahrhundert das Königsgenre der Kunst.“ (Honnef 1988, 66). Doch handelt es sich bei Kiefers Werken tatsächlich um Gemälde, die sich der Historie verschrieben haben?

### **3.1. Historisch vs. Dramatisch**

„Historie“ bezeichnet eine Erzählung, die auf Inhalt und Technik ihres Erzählens hin angeschaut und verstanden sein will. Über Jahrhunderte hinweg galt es als die vornehmste und anspruchsvollste Aufgabe der Malerei, die Historie bildhaft darzustellen und künstlerisch zu interpretieren (vgl. Schütz 1999: 12-13). 1435 legte Leon Battista Alberti in seinem Traktat *Della pittura* verbindliche Regeln für die Gestaltung der „storia“ nieder. Historienmalerei bestehe darin, die historischen Stoffe glaubwürdig, lebendig und ansprechend

zu gestalten und sie dem Volk als *exempla virtutis*, als Lehrstücke, zu präsentieren. Damit stieg die Bildform der Historienmalerei zur wichtigsten Gattung im Kanon der malerischen Topoi auf. Ziel einer solchen Malerei war es, die Betrachter zu Reaktionen wie Freude, Trauer oder anderen Gefühlen zu rühren (vgl. ebd.: 13). Der Kunsthistoriker Ivan Nagel meldet Zweifel an, ob die Wirkung, mit der große Gemälde Betrachter ergreifen, auch tatsächlich darin besteht, etwas zu ‚erzählen‘. In seiner bemerkenswerten Studie über die Florentiner Frührenaissance schreibt er: „Wer ein Gemälde sieht, erfährt. Das Bild zeigt [...] etwas.“ (Nagel 2009: 9). Die Betrachter von Kiefers Gemälde würden mit dieser Bemerkung wohl übereinstimmen. Keines seiner Werke ließe sich allein anhand einer motivischen Analyse interpretieren. Bevor das dramatische Potential von Kiefers Malerei untersucht wird, bietet sich eine definitorische Abgrenzung von Erzählung und Drama an. 1797 schrieben Goethe und Schiller in ihrem gemeinsamen Aufsatz *Über epische und dramatische Dichtung*:

Der Epiker und der Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen; [...] ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, dass der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. (Goethe/Schiller 1950 [1797]: 367)

Der Umgang mit Zeitlichkeit ist in Kiefers Werk zentral. Von der Forschungsliteratur wurde oft hervorgehoben, dass sich aus der „gleichzeitigen Präsenz verschiedener historischer Ebenen“ ein mehrdimensionaler Charakter ergibt, „der als Verräumlichung von Zeit erscheint.“ (Kneubühler 1985: 11) Es wäre falsch, zu sagen, der Künstler schweife nicht zwischen Erinnerung und Gegenwart hin und her; allerdings geschieht die künstlerische (Re-)Konstruktion der Vergangenheit innerhalb eines Denkmodells, das im Zeichen der Gegenwart vermittelt wird. Kiefer selbst beschreibt das folgendermaßen: „Ich denke vertikal, und eine der Ebenen war der Faschismus. Doch ich sehe alle diese Schichten [...]. Ich mache ein Loch und gehe hindurch.“ (Kiefer/West 1988: 62-63) Der Künstler befasst sich zwar mit Geschichtlichkeit, überdenkt aber die konventionellen historischen Begriffe von Chronologie, Fortschritt und Transparenz.

Für Anselm Kiefer ist die Vergangenheit keine von uns endgültig abgelöste, versunkene Welt. Er sieht ihre Schichten verflochten mit der Gegenwart und begreift sie deshalb als aussagekräftigen Stoff und schafft daraus eine neue Bilderwelt, immer darauf bedacht, die Malerei als eine heutige Form des Denkens zu postulieren. (Felix 1981: 12)

Das Historische wird nicht in seiner Abgeschlossenheit und unbelasteten Lesbarkeit betrachtet, sondern offenbart sich als Auseinandersetzung im Prozess. Indem Kiefer frei über die Elemente der Geschichte verfügt und diese in selbstentworfenen Konstellationen neu zusammenstellt, konfrontiert er das lineare Geschichtsbewusstsein mit einem experimentellen Konzept, welches das historische Material anders als gewohnt aufrollt und die Betrachter dazu anregt, es entlang der eigenen Fragestellung neu zu ordnen und zu deuten. In einem Gespräch mit Götz Adriani sagte der Künstler: „Die Geschichte entsteht ja auf dem Bild. Das dauert vielleicht zwei Tage, zwei oder zwanzig Jahre, je nachdem.“ (Ehmann/Götz 2005: 19) Diese Aussage bestätigt, dass Kiefer mit seinen Gemälden nicht (wie das Epos) etwas als vergangen erzählt, sondern eher (wie das Drama) „als gegenwärtig [...] zeigt.“ (Goethe/Schiller 1950 [1797]: 367) Bekanntlich unterschied auch Aristoteles Epos und Tragödie ob ihrer gegensätzlichen Formidee: rückwärtsgerichtet-berichtend vs. präsentisch-vorführend (vgl. Aristoteles 1994 [ca. 350 v.Chr.]: 1451b). Gehen wird also mit Aristoteles bzw. Goethe und Schiller, so erscheint das Verfahren des Dramas mit dem von Kiefers Malkunst analog. Die Art und Weise der Darstellung spielen dabei eine große Rolle. Oberflächenbehandlung und Größe der Gemälde sind ebenso entscheidend wie die Bildtitel oder Bildinschriften.

### *3.1.1. Ablagerung zeitlicher Schichtungen*

Kiefers Oberflächen sind rau und brüchig. Damit stehen sie in krassem Gegensatz zur klassischen Malerei, welche die Oberfläche durch den verbindenden letzten Firnis Auftrag zu einer Einheit machte. Sie geben keinen harmonischen Eindruck der Textur des Bildes wieder und machen so die Arbeit des Malers anschaulich, der seine Bilder nicht selten in dicken, übereinanderliegenden Schichten bearbeitet hat (vgl. Oy-Marra 2011: 313).

Da die meisten der Oberflächen Kiefers aufgrund ihrer Feinstruktur den Betrachter zu einer eingehenden Detailanalyse auffordern, entsteht eine Art haptische Übertragung. Auf diese Weise entfalten sie eine geradezu traumatische Wirkung auf den Betrachter, dessen Blick keine Herrschaft über das Bild ausüben kann, dem er sich aber auch nicht entziehen kann. (Oy-Marra 2011: 313)

Kiefers Erd- und Bodenbilder sind meist menschenentleert oder höchstens mit einer vereinzelt, anonymen Figur versehen. Die gigantischen Leerstrecken aus Sand, Schotter und Lehmwüsten vermitteln den Eindruck, „als sei nie etwas (vorgegeben) gewesen und als sei alles, alles (noch) möglich.“ (Handke 2007: 605)

### 3.1.2. Ablagerung menschlicher Spuren

Dieses Hervorrufen „d[e]s heterogen Fremde[n] des Raume[s]“ (Bastian 1998: 8) wird durch einen weiteren Faktor befördert: die Handschrift. Kiefer schreibt Namen oder Zitate mit Schreibschrift in seine Gemälde ein. Dadurch verleiht er den Zitaten einen persönlichen, individuellen Charakter. Die Buchstaben werden zu malerischen Bestandteilen seiner Bilder. Sie markieren die Fläche der Gemälde und kontrastieren zuweilen die illusionistische Räumlichkeit der Darstellung (vgl. Oy-Marra 2011: 309). Der Text im Bild „spricht [...] von den fließenden Erinnerungsspuren unserer Aufenthalte und deren Zeit.“ (Bastian 1998: 8)

### 3.2. Intermedialität im Dialog

Wenn Kiefer versucht, das „Ereignis der Geschichte“ (Richter 2005: 57) immer wieder neu in Gang zu setzen, so gelingt ihm dies insbesondere durch die Umsetzung von Textpartien in ideographische oder piktographische Bildlandschaften. Die Worte sind nicht nur in Text und Bild aufgegriffen, sondern ihrerseits in einen Dialog einbezogen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Dichter Celan seine Lyrik dialogisch gestaltet (vgl. Schilling 2015: 89-115). Kiefer übernimmt diese Poetologie, getragen von der Vorstellung, dass ein Kunstwerk nur im Zusammenspiel mit Rezipienten seine Wirkung entfalten kann – „aktualisiert von und in einer jeweils neuen Gegenwart.“ (ebd.: 113) Insofern sind Kiefers Kunstwerke ein wichtiger Beleg für die intermediale Wirksamkeit des poetischen Dialogpotentials Celans. In der Bühner-Rede sagte der Dichter:

Das Gedicht will zu einem Andern [...] Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.

Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen. (Celan 2014: 45)

Das „Andere“ stellt den Dialogpartner dar. Dadurch können die „einmalige, punktuelle Gegenwart“ des Gedichts und die Zeit des Anderen einander berühren. Celan betont, dass das Gedicht „in eines Anderen Sache“ spricht und immer auf das Andere zuhalten muss. „Dann wäre das Gedicht [...] seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.“ (Celan 2014: 45) Gerhard Buhr fasst „Präsenz“ als „das aktualisierte Vermögen der Wahrnehmung und des Fragens“. Celans Tautologie von „Gegenwart und Präsenz“ (Buhr 1976: 108) sei zu verstehen als die Gegenwart des Gedichts, in der sich die Präsenz des Anderen manifestiere. Dadurch befindet sich das ästhetische Artefakt in einem

Spannungsfeld von ‚Schon-nicht-mehr‘ und ‚Immer-noch‘. Dies kommt auch in *Der Sand aus den Urnen* zum Ausdruck. Kiefers gleichnamige Gemälde zeigen exemplarisch, wie für die verhandelte Dialektik von ‚Schon-nicht-mehr‘ und ‚Immer-noch‘ verschiedene Formen des „Anderen“ (Celan 2014: 44) zur Anwendung kommen. Einerseits verweisen die unterschiedlichen Widmungen auf eine dialogische Situation zwischen den Adressaten, andererseits nimmt Kiefer selbst eine dialogische Haltung ein, die sich im Gemälde wiederum auf das Verhältnis zwischen Maler und Betrachter übersetzen lässt. Der Künstler beschreibt die eigene Situation beim Malen mit folgenden Worten: „Das Bild, an dem ich arbeite, wird zu meinem Gegenüber, das mich etwas fragt.“ (Buck 1993: 29) Demnach setzt der Künstler entschieden auf die Denkbewegung eines waches Gegenübers.

Dieses Dialogpotential ist ein fundamentales Charakteristikum der Dramentheorie. Griechisch διάλογος (diálogos) bezeichnet „Wechselrede, Zwiegespräch, Unterhaltung, Rede zwischen zwei [...] oder mehreren Figuren“ (Fischer-Lichte 2014: 67) und wurde z.B. bei Aristoteles und Hegel mit der Etablierung einer konfliktorientierten Handlungsebene in Bezug gesetzt. Kiefers Arbeiten weisen dieses dialogische Moment, das verschiedene Perspektiven zueinander in Bezug setzt, in erhöhtem Maße auf. Es ließe sich sagen, der Künstler erzählt auf seinen Gemälden nichts nach, sondern zeigt bzw. inszeniert einen mehrdimensionalen Dialog. Σκηνή (skēnē) heißt griechisch „Bühne“. Nichts Erzählendes wird auf die Bühne resp. die Leinwand gebracht, sondern eben Szenen, Bestandteile von Dramen. In der *Allgemeinen Theater-Revue* von 1837 erläutert August Lewald:

‚In die Szene setzen‘ heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung [zu] bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken. (Lewald 1991 [1837]: 306)

Die rigorose Funktionalität von Kiefers Bildgestaltung, gekoppelt mit dem Herbeizitieren fester Namen oder Gedichtzeilen bildet ein szenisches Kraftfeld, in dem die Stimmen verschiedener *dramatis personae* zusammenlaufen. Landschaften, Architekturen werden zu Schauplätzen; Bildräume werden zu Bildbühnen. Jede Evokation soll sich aus ihrem einmaligen Ort in der Komposition bestimmen. Künstler und hernach Rezipienten ergänzen diese spannungsvolle Beziehungskonstellation. So schafft Kiefer eine ‚Bühne des Gegenwärtigen‘, die nicht nur dem dialogischen Aspekt von Celans Lyrik

entspricht, sondern den Betrachtern in ihrem Drang nach Gegenwart als ‚präsentisches Drama‘ entgegentritt und zur individuellen Erschließung des daran geknüpften Bedeutungsfazits aufruft.

#### 4. Fazit

In Bildern denken, das heißt für Anselm Kiefer: an Gedichte denken. Seine Gemälde gehen aus lyrischen Andenken, aus der Erinnerung an Gedichte hervor (vgl. Erdmann/Schmidt 2011: 121-122). Die Sprach-Bilder Kiefers übernehmen die Funktion von Notationen, die den möglichen Deutungshorizont eines Werks assoziativ markieren. Sie leiten die Betrachter an, ein Gemälde nicht ausschließlich als visuelle Erscheinung wahrzunehmen (vgl. Schütz 1999: 49).

Der Bezug von Bild und Text verleiht den Bildern Kiefers [...] keine eindeutige Sinnzuweisung, also keine der Festlegung eines allein möglichen Sinns, zudem wirkt das Bild auf die Sinnhaftigkeit des Textes zurück. (Oy-Marra 2011: 309)

Mithilfe der Textfragmente, die ihrerseits zumeist assoziativ, symbolisch und kulturell aufgeladen sind, arbeitet Kiefers Werk gegen den ‚behaupteten‘ Sinn der geschichtlichen Mythen und Bilder an. Er verformt und verzerrt die konventionelle Historie und stellt sie in neuartige und eigenwillige Zusammenhänge (vgl. Schütz 1999: 360). Die Analyse zweier Gemälde hat ergeben, dass Kiefers Werke von demselben Zwiespalt zwischen Vergangenheit und Gegenwart bzw. Vergessen und Erinnern leben, wie große Teile der frühen Lyrik Paul Celans. Was dargestellt wird, bleibt ahnungsvoll vage und unausgesprochen bedeutungsvoll. Der Maler verfährt dabei auf ähnliche Weise wie der Dichter: Er greift auf historisch geprägte Vorstellungen zurück und vergegenwärtigt die vergessenen oder verdrängten Sinnstrukturen, indem er sie dem Leser bzw. Betrachter als Bilder einer schmerzhaften Erinnerung vor Augen führt (vgl. Oy-Marra 2011, 312). Das Gemälde *Der Sand aus den Urnen* (2009) macht deutlich, inwiefern Kiefer, auch in formaler Hinsicht, bis dahin realisierte Konzepte überwindet. In einer geradezu wüst zu nennenden Malweise lässt er die angedeuteten Strukturen anhand von Horizont- und Fluchtlinien nur mehr erahnen:

Dicke Farbkrusten [...] bedecken einzelne Partien oder gar die ganze Fläche [...] mit einer Materialmasse, die Erdreich, Schlamm oder Dreck weniger ‚abbildet‘ als unmittelbar körperhaft zu repräsentieren scheint. (Oy-Marra 2011: 313)

Das Hauptanliegen Kiefers ist nicht die getreue historische Schilderung der Ereignisse, sondern eine Versinnbildlichung der Diskrepanz zwischen den Erscheinungen der Welt und ihrer Geschichte. Der Künstler erzählt mit seinen Gemälden nichts nach, sondern zeigt, wie sich Schichten und Spuren überschneiden und ihre genealogischen Verschiebungen und Bewegungen in einen Ort einschreiben. Er stellt „ein Netzwerk von Spuren und Schnittstellen“ (Richter 2005: 57) dar, deren formale Struktur immer bereits Gegenstand dynamisch-textueller und ideologischer Auseinandersetzung ist. „Geschichte“ erläutert Sabine Schütz, „ist kein in eine imaginäre Vergangenheit projiziertes Geschehen, sondern vollzieht sich ganz unmittelbar in der Reflexion des künstlerischen Subjekts selbst.“ (Schütz 1999: 360) Das Vergangene nimmt breiten Raum ein, überdeckt die Gegenwart jedoch nicht, sondern tritt mit ihr ins Gespräch (vgl. Schilling 2016: 262). Dieser Drang nach Gegenwart lädt dazu ein, die Nähe zwischen Gemälde und Drama zu bedenken.

Ein weiteres Indiz für diese These wäre die dialogische Konzeption von Kiefers Werk. Der Maler greift das Dialogpotential von Celans Lyrik auf, um die dialektischen Möglichkeiten im Umgang mit Geschichte auszudrücken: Erinnern und Vergessen (vgl. ebd.: 258). Kiefer übernimmt aber nicht nur einzelne Sprachbilder Celans (insbesondere die Oxymora), sondern versteht deren dialogische Struktur als Aufforderung an die Gestaltungsmöglichkeiten der Kunst. Er verwendet Elemente aus Celans Gedichten, kontextualisiert bzw. kombiniert sie neu und schafft dadurch eine dialogische Situation, wie sie für das Drama charakteristisch ist.

Ein Dialog ist durch die Beteiligung von mindestens zwei Figuren gekennzeichnet, deren einzelne Wortbeiträge als Repliken bezeichnet werden. Dieses Merkmal der sprachlichen Erwidern bedeutet, dass ein Dialog nicht lediglich dadurch zustande kommt, dass Figuren nacheinander sprechen, sondern dass die Redebeiträge sich explizit aufeinander beziehen. (Fischer-Lichte 2014: 67)

Die Textfragmente auf Kiefers Bildlandschaften lassen sich als Inszenierung eines solchen wechselseitigen Dialogs auffassen. Die Worte treten aus ihrem herkömmlichen Kontext aus, bleiben aber dennoch Worte und verweisen auf etwas zurück. Vermittelt über die Schrift kommt eine wechselseitige Bezugnahme zustande, die auch die Betrachter unmittelbar in den Rezeptionsprozess einbindet. Auf diesem Weg wird der Kunst ein „Gegenwort“ abgewonnen, wie es Celan in seiner Bühner-Rede eingefordert hatte:

Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den ‚Draht‘ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‚Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‘ bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt. (Celan 2014: 36)

Der Schritt, der Vergangenheit in Gegenwart wandelt und den Bericht zum Dialog ballt, ist ein dramatischer.

### Literatur:

- ARISTOTELES (1994 [ca. 350 v.Chr.]): *Peri poiētikēs: Poetik*, hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart, Reclam.
- ALLEMANN, Beda, 1968: *Nachwort*, in Paul Celan, *Ausgewählte Gedichte*, hg. v. Beda Allemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- BASTIAN, Heiner, 1998: *Anselm Kiefer: Dein und mein Alter und das Alter der Welt*, München, Gagosian Gallery.
- BRACHMANN, Jens, 1999: *Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag.
- BRÜDERLIN, Markus, 2002: *Anselm Kiefer: Die sieben Himmelspaläste 1973-2001*, im Ausstellungskatalog der Fondation Beyeler, Berlin, Hatje Cantz.
- BUCK, Theo, 1993: *Bildersprache: Celan-Motive bei László Lakner und Anselm Kiefer*, Aachen, Rimbaud.
- BUHR, Gerhard, 1976: *Celans Poetik*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht.
- BURGER, Hermann, 1974: *Paul Celan: Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*, München/Zürich, Fischer.
- BUSSMANN, Georg, 1987: *Hakenkreuze im deutschen Wald: Faschistisches als Thema der Neuen Malerei*, in Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Inszenierung der Macht, Ästhetische Faszination im Faschismus* (Ausstellungskatalog), Berlin, D. Nischen.
- CELAN, Paul, 1968: *Ausgewählte Gedichte*, hg. v. Beda Allemann, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CELAN, Paul, 2010: *Die Hand voller Stunden: Gedichte*, hg. v. Michael Krüger, München, dtv.
- CELAN, Paul, 2014: *Der Meridian*, in ders., *Prosa I: Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*, Historisch-Kritische Ausgabe (Bd.15.1), hg. v. Andreas Lohr u. Heino Schull in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 33-51.
- EHMANN, Arne, GÖTZ, Adriani, 2005: *Anselm Kiefer: Für Paul Celan* (Ausstellungskatalog der Galerie Thaddaeus Ropac), Salzburg, Galerie Thaddaeus Ropac.
- ERDMANN, Eva, SCHMIDT, Dietman, 2011: *Lesbarkeit im Bild*, in Achim Höller (Hg.), *Comparative Arts: Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Heidelberg, Synchron, S. 121-130.
- FELIX, Znedek, 1981: *Anselm Kiefer*, im Ausstellungskatalog Museum Folkwang, Whitechapel Art Gallery, Essen/London.
- FISCHER-LICHTE, Erika, KOLESCH, Doris, WARSTAT, Matthias, 2014: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart, Springer.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, SCHILLER, Friedrich, 1950 (1797): Über epische und dramatische Dichtung, in Johann Wolfgang von Goethe (Hg.): *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Schriften zur Literatur*, hg. v. Ernst Beutler, Zürich, Artemis.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (2002 [1810]): *Zur Farbenlehre*, in ders.: *Werke*, hg. v. Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller, Bd. 13, München, C.H. Beck.

- HANDKE, Peter, 2007: *Meine Ortstafeln: Meine Zeittafeln: 1967-2007*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- HONNEF, Klaus, 1988: *Kunst der Gegenwart*, Köln, Taschen.
- JAGOW, Bettina von, STEGER, Florian, 2009: *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- KIEFER, Anselm, WEST, Thomas, 1988: *Interview at Diesel Strasse*, in „Art International“, Frühjahrsausgabe, S. 62-65.
- KNEUBÜHLER, Theo, 1985: *Malerei als Wirklichkeit: Baselitz, Höckelmann, Kiefer, Kirkeby, Lüperz, Penck*, Berlin, Merve.
- LAUTERWEIN, Andréa, 2006: *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, Paris, Regard.
- LEWALD, August (1991 [1837]): *In die Szene setzen*, in Christopher Balme und Klaus Lazarowicz (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, Reclam.
- METKEN, Günter, 1987: *Begrabene Mythen: Anselm Kiefer und die Nibelungen*, in Wolfgang Stroh (Hg.), *Die Nibelungen, Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, München, Prestel.
- NAGEL, Ivan, 2009: *Gemälde und Drama: Giotto, Masaccio, Leonardo*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- OY-MARRA, Elisabeth, 2011: *Verstehen als Prozess der Vergegenwärtigung: Anselm Kiefer liest Paul Celan*, in Markus Jüngling und Martin Zenck (Hg.), *Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn: Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften*, München, Fink.
- Pinakothek der Moderne, 2017: *Anselm Kiefer: Sammlung Moderne Kunst* (Informationsbroschüre), München.
- RICHTER, Gerhard, 2005: *Ästhetik des Ereignisses: Sprache – Geschichte – Medium*, München, Wilhelm Fink.
- SCHILLING, Erik, 2015: *Dialog der Dichter: Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld, transcript.
- SCHILLING, Erik, 2016: *Intermedialität im Dialog: Anselm Kiefer und Paul Celan*, in Natalia Blum-Barth und Christine Waldschmidt (Hg.), *Celan-Referenzen: Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- SCHJELDAHL, Peter, 1984: *Anselm Kiefer*, in Rudi Fuchs, Hilton Kramer und Peter Schjedahl (Hg.), *Art of Our Time: The Saatchi Collection*, Bd. 3, London, Lund Humphries, S. 15-17.
- SCHMIED, Wieland, 2012: *Bleierne Meere und kosmische Räume*, in Anna Szöle, Anna Günther Oberhollenzer, Andreas Hoffer und Karlheinz Essl (Hg.), *Anselm Kiefer: Werke aus der Sammlung Essl* (Ausstellungskatalog des Essl Museums), Wien, Edition Sammlung Essl.
- SCHÜTZ, Sabine, 1999: *Anselm Kiefer: Geschichte als Material*, Köln, Dumont.
- TROMMLER, Frank, 1989: *Germany's Past as an Artifact*, in „The Journal of Modern History“, LXI, 4, Chicago, The University of Chicago Press, S. 725-735.

**Online-Ressourcen:**

BÖHME, Hartmut (1998): „*Mit einem Steingefühl, alterslos*“, in „Neue Züricher Zeitung“, 12865 (6.6.1998); online unter: <https://www.hartmutboehme.de/media/steingefuehl.pdf> [Stand: 05.04.2021].

KIEFER, Anselm (2008): *Dankesrede zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, online unter: <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/2000-2009/anselm-kiefer> [Stand: 05.04.2021].



## AUTOR\*INNENVERZEICHNIS

LAURACHEIE, Dr. phil., lehrt an der West-Universität Temeswar. Studium der Rumänistik und Germanistik an der Universität Temeswar. 2000 Promotion an der Universität Innsbruck mit der Dissertation: *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia*. Seit 1992 als Dozentin für neuere deutschsprachige Literatur am Lehrstuhl für Germanistik der West-Universität Temeswar tätig. Forschungen zur kreativen Psychologie des Symbolismus und Expressionismus; Rhetorik und Psychologie des lyrischen Lakonismus, etc. Publikationen: *Harte Lyrik. Zur Psychologie und Rhetorik lakonischer Dichtung in Texten von Günter Eich, Erich Fried und Reiner Kunze*, Innsbruck 2010; *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia*, Salzburg/Wien 2004 und weitere Publikationen zur deutschen Literaturgeschichte (Ernst Stadler, Paul Celan, Daniel Kehlmann, Carmen-Francesca Banciu u.a.).

LISA DAUTH ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik an der Europa-Universität Flensburg. Sie befasst sich mit interkulturellen Literaturen, Erinnerungskultur und Intertextualität. In ihrem Promotionsprojekt arbeitet sie die europäische Dimension von Paul Celans Werk heraus.

GABRIEL HORAȚIU DECUBLE, Germanist und Komparatist, Professor am Institut für Germanische Sprachen und Literaturen der Universität Bukarest. Neben Monografien wie *Die hagiographische Konvention. Zur literarischen Konstituierung der Heiligenlegende* (2002) und *‘Und es immer schlimmer machen’. Nietzsches philosophischer Entbildungsroman* (2012) weitere Publikationen zur deutschen Literaturgeschichte (Hartmann von Aue, Goethe, Brecht, Frisch, Celan, Jandl, Handke, Pastior), zur Religionswissenschaft (Tatian, Meister Eckhart, Schleiermacher) sowie zur Übersetzungstheorie. Zugleich Schriftsteller und Übersetzer.

CHRISTINE FRANK, Germanistin und Komparatistin, vertritt seit Oktober 2022 die Professur von Peter-André Alt an der FU Berlin. Publikationen zuletzt: *Berlin im Krisenjahr 1923. Parallelwelten in Literatur, Wissenschaft und Kunst*

(2023); *Konstellationen österreichischer Literatur. Ilse Aichinger* (2023; mit Sugi Shindo); *Das grüne Märchenbuch aus Linz. Ilse Aichinger 1921–2016* (2022); *Lifelines. Paul Celan's Poetry And Poetics After 100/50 Years* (2022; mit Klaus Weissenberger); *Schnittstelle Japan. Kontakte. Konstruktionen. Transformationen* (2020; mit Ina Hein); *Darstellung als Umweg. Essays und Materialien zu (Krieg und Welt) von Peter Waterhouse* (2020); *I am Beginning to Want what I Am. Helga Michie. Works 1968-1985* (2018).

WOLFGANG JOHANN (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Europa-Universität Flensburg. Studium der Germanistik, Geschichte und Philosophie in Trier und Ashland/VA (USA) mit Studienaufenthalten in Cambridge/UK, New York City, Washington, D.C. und Paris. Forschungsschwerpunkte: Holocaust-Literatur und kulturelle Repräsentation des Holocaust in der deutschen Gesellschaft; Debattengeschichte der ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in der Bonner und Berliner Republik; Deutsch-jüdische Literaturen; Literaturen der Nonkonformität. Ausgewählte Publikationen: *Das Diktum Adornos: Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktion einer Debatte*. Würzburg 2018; *Ästhetische Transformationen der Gesellschaft. Von Hiob zu Patti Smith*. Berlin 2020.

ANNA KOSTNER studierte Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaften in München, Paris und Madrid. Seit 2019 promoviert sie an der Universität Münster zum Thema *Poetik des Atopischen. Untersuchungen zu Jorge Luis Borges, Samuel Beckett und Thomas Bernhard*. Ihre Forschungsinteressen beinhalten deutsche, österreichische und französische Literatur seit dem 19. Jh.

ANNA-DOROTHEA LUDEWIG, PD Dr., ist Literaturwissenschaftlerin am Moses Mendelssohn Zentrum für europäisch-jüdische Studien in Potsdam. Ihre Forschungsschwerpunkte sind europäisch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Geschlechtergeschichte, Prager deutsche Literaturen sowie populäre Literaturen.

CHRISTOPH PARRY war von 1996 bis zu seiner Emeritierung 2017 Professor für deutsche und vergleichende Literatur in Vaasa, Finnland. Studium der Germanistik und Russistik in Edinburgh und Marburg/Lahn. Promotion 1978 über Paul Celan und Osip Mandelstam. Forschungsschwerpunkte: deutsche und österreichische Gegenwartsliteratur, Interkulturalität, deutsch-finnische Literaturbeziehungen. Zahlreiche Aufsätze zur deutschen und

österreichischen Gegenwartsliteratur sowie zu Fragen der interkulturellen Rezeption. Buchpublikationen: *Peter Handke's Landscapes of Discourse* (2003); *The Echo of Die Blechtrommel in Europe* (hg. mit Jos Joosten, 2016); *Schreiben jenseits der Nation* (2021).

MIRIAM MISCOLI (geb. 1993) ist derzeit Doktorandin an der Università di Siena und an der Sorbonne Université (Paris IV). Sie hat in Rom, München, und Paris Germanistik, Anglistik und Komparatistik studiert. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der deutschsprachigen Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts, mit besonderem Augenmerk auf Rainer Maria Rilke und Paul Celan.

IULIA-KARIN PATRUT (Prof. Dr.), geb. 1975, lehrt und forscht an der Europa-Universität Flensburg im Bereich Neuere deutsche Literaturwissenschaft im europäischen Kontext. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Interkulturalität, deutsch-jüdische Literatur, Paul Celan sowie die literarischen Verhandlungen Europas und der „Nation“ seit 1770.

RALUCA RĂDULESCU, Professorin für interkulturelle Germanistik am Institut für Germanische Sprachen und Literaturen der Universität Bukarest. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Moderne, Exilliteratur, Migrationsliteratur, Postkolonialismus, Intermedialität. Derzeit Stipendiatin der Alexander von Humboldt Stiftung in Trier und Flensburg mit einem Projekt über Koloniale Seefahrten in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Monografien und Studien zur rumäniendeutschen Literatur, Migrationsforschung, Kulturtheorie sowie zu Gottfried Benn, Paul Celan, Else Lasker-Schüler, Goethe, Hölderlin.

DINAH SCHÖNEICH forscht seit Beginn 2019 als Doktorandin am Institut für deutsche Sprache, Literatur und für Interkulturalität der Universität Luxemburg über die Verbindung von Mehrdeutigkeit und Mehrsprachigkeit in der modernen Lyrik. Sie hat Aufsätze zu Paul Celan, T.S. Eliot und Peter Waterhouse veröffentlicht und war an der Herausgabe der Publikation *Literatur und Sexualität* des gleichnamigen Studierendenkongresses von 2014 beteiligt.

Imprimat la  
Tipografia Universității de Vest din Timișoara  
Calea Bogdăneștilor nr. 32A  
300389, Timișoara  
E-mail: editura@e-uvv.ro  
Tel.: +40 256 592 681