

Sieghild Bogumil-Notz

# Paul Celan

Die fortschreitende  
Erschließung  
der Wirklichkeit  
beim Schreiben

OLMS

# Germanistische Texte und Studien

Band 103

Sieghild Bogumil-Notz

Paul Celan



Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York  
2020

Sieghild Bogumil-Notz

Paul Celan

Die fortschreitende Erschließung der  
Wirklichkeit beim Schreiben



Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York  
2020

Umschlagmotiv:  
*Paul Celan, Balkon rue de Longchamp (1958?)*  
Privates Foto von Gisèle Celan-Lestrange  
© Eric Celan, Paris

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2020  
[www.olms.de](http://www.olms.de)  
E-Book

Satz: Kerstin Petrick, 69483 Wald-Michelbach  
Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen  
Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-487-42283-1

# Inhalt

„es wird ein Gehn sein, ein großes, / weit über die Grenzen“ – Vorwort . . . .	7
Celans Wende	
Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans I . . . . .	27
Celans Wandern im Wort	
Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans II . . . . .	55
Celans Hölderlinlektüre im Gegenlicht des schlichten Wortes . . . . .	71
Grundformen poetischen Sprechens dargestellt am Beispiel der Analyse von Paul Celans Gedicht <i>Auch der Runige</i> . . . . .	117
Zur Dialoggestalt von Paul Celans Dichtung dargestellt am Gedicht <i>Stimmen</i> und seiner Spiegelung in <i>Landschaft</i> und <i>Wutpilger-Streifzüge</i> .	137
Das Letzte was bleibt . . . . .	169
„Todtnauberg“ . . . . .	181
Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans . . . .	197
Celan und Mallarmé: Kontinuität oder Wandel in der zeitgenössischen Poesie? . . . . .	217
Hölderlin im Gespräch mit Celan	
Wenn Dunkel auf Dunkel trifft, wird es hell . . . . .	229
Paul Celan. De passage à Vienne . . . . .	243
„Ortswechsel bei den Substanzen“	
Paul Celan als Übersetzer von André du Bouchet und Jacques Dupin . .	271
Perdre l'œuvre pour trouver le sens: à propos des « extrêmes voyageurs »	
Paul Celan et Jacques Dupin . . . . .	313
« Il y a encore des chants à chanter » . . . . .	333
Verzeichnis der Erstdrucke . . . . .	349



# „es wird ein Gehn sein, ein großes, / weit über die Grenzen“<sup>1</sup>

## Vorwort

Wer sich mit den Gedichten Paul Celans beschäftigt, kommt nicht umhin, ihre Sprache zu reflektieren, so wie sie denn auch den zentralen Ausgangspunkt der Überlegungen in den vorliegenden Aufsätzen bildet. Sie umfasst alles, die Vita des Dichters und seine Erinnerungen, aber auch i h r e Erinnerungen und i h r e Aktualität. Damit ist sie Sprache eines Einzelnen, wie Paul Celan immer wieder betont, aber zugleich auch Sprache der Sprache selbst. In seinen Notizen zum *Meridian* kommentiert er diese Zweigleisigkeit, indem er die Sprache im wörtlichen Sinn an ihrer Wurzel packt, nämlich an der Frage nach ihrem Etymon. „Kunst“, so zitiert er Arnold Schönberg nach Theodor W. Adorno, „kommt nicht von Können, Kunst kommt von Müssen.“ Und er fährt kommentierend fort, so, als richte er sich bereits an die Darmstädter Akademiemitglieder: „Sie sehen, es gibt auch diese Art von Etymologie: nicht an dem von der nicht wahrnehmbaren Wurzel Derivierten haben wir das Wahre und Grund (sic); an dem von der Wurzel in die Zeit getriebenen, wurzelfernen Zweig [in die Zeit hineinziehenden Zweig] nehmen wir ihn wahr.“<sup>2</sup>

Mit der Bestimmung des Etymons von Kunst als Müssen richtet Paul Celan das Augenmerk auf die Aktualisierung der Sprache in seinen Gedichten. Daraus ergibt sich als unmittelbare Konsequenz: der wahre Grund der Sprache ‚liegt auf der Hand‘, und zwar im wahrsten Sinn des Wortes:

„Komm auf den Händen zu uns.  
Wer mit der Lampe allein ist,  
hat nur die Hand, draus zu lesen.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Einen Stiefelvoll*, PC III, 103. Zitiert wird nach der Ausgabe: Paul Celan: *Gesammelte Werke in 5 Bänden*, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a. M. 1983 (im Folgenden zit. als PC gefolgt von Band- und Seitenzahl).

<sup>2</sup> Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmall unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Frankfurt a. M. 1999, S. 106, Nr. 252. (im Folgenden zitiert als Materialien).

<sup>3</sup> Paul Celan: *Stimmen*, PC I, 147.

Eine weitere Konsequenz der aktualisierten Sprache ist die Eingebundenheit des Etymons, des wahren Grunds der Sprache also, in die Zeit. Der Topos der zeitbehafteten Sprache, die für Paul Celan immer die Sprache eines Einzelnen unter dem Neigungswinkel seiner Existenz ist, steht unmittelbar vor Augen. Jedoch gilt es, das oben angeführte Zitat, wie Paul Celans Poesie überhaupt – und nicht nur sie –, genau zu lesen. Paul Celan spricht nicht von der zeitbehafteten Sprache, sondern vom zeitbehafteten Etymon. Was er unter diesem Oxymoron versteht, lässt sich leichter beantworten, wenn man zwei weitere Notizen zur Sprache des Gedichts hinzuzieht. In der ersten bezieht er sich auf Paul Valéry: „Le Poème [...] est du langage à l'état naissant; Sprache in statu nascendi also, freiwerdende Sprache.“<sup>4</sup> Die zweite lautet zusammengefasst: Gedichte sind „durch Lebensstunden getragene Emanationen der Sprache.“<sup>5</sup> Die Sprache der Gedichte ist einerseits die sich selbst freisetzende Sprache, sie ist die Sprache selbst, die spricht, im mallarméschen Sinn; andererseits ist sie zugleich jedoch auch die zeitbehaftete Sprache eines Einzelnen, womit Paul Celan unmittelbar aus der mallarméschen Tradition ausschert. Das Etymon als Emanation der Sprache selbst liegt zugleich auf der von seiner gelebten Zeit geprägten Hand des einzelnen Sprechenden. Anders ausgedrückt, der Sprecher im Gedicht spricht seine Sprache und ist damit zugleich doch auch das Sprachrohr der Sprache selbst. Das heißt aber, die Sprache sagt nicht das, was sie sagt. Und so entschwindet das gerade nahe geglaubte Etymon dem Blick im „Unsichtbare[n].“<sup>6</sup>

Im Gedicht erscheinen also immer zugleich die aktuelle Zeit des Sprechenden und die Zeit der Sprache, die eine absolute Zeitlichkeit ist. Paul Celan nennt sie die „Ewigkeit“, die sich, da sie nur im Gewand der Sprache des Sprechenden auftreten kann, auch in Grenzen hält: „DIE EWIGKEIT hält sich in Grenzen.“<sup>7</sup> Im Modus des Suspens wartet sie auf ihre Gegenwart,<sup>8</sup> – „in dieser Antinomik – syntheseselosen – steht das Gedicht“,<sup>9</sup> resümiert Paul Celan kategorisch diesen Teil seiner Überlegungen zur Sprache des Gedichts, die er darauf weiterführt. Wie von der Kunst ist auch von der Sprache „gut reden.“<sup>10</sup>

Auf diesen Weg seiner Reflexionen über die Sprache und denjenigen, der in ihnen atmet, spricht und dialogisiert, über die Hintergründe, das Unsichtbare und Unausgesprochene in den Gedichten, ihr Woher und Wohin, ihre Zeit und

<sup>4</sup>Materialien, S. 104, Nr. 239.

<sup>5</sup>Materialien, S. 110, Nr. 281.

<sup>6</sup>Materialien, S. 105, Nr. 241–243.

<sup>7</sup>*Die Ewigkeit*, PC II, 415.

<sup>8</sup>„das Gedicht: aufgehobene (wartende) Gegenwart –“. In: Materialien, S.104, Nr. 235.

<sup>9</sup>Materialien, S. 105, Nr. 248.

<sup>10</sup>Vgl. *Der Meridian*, PC III, 188.

Zeiten, ihre Affinitäten sind die hier präsentierten Aufsätze geschickt worden. Sie werden nicht nur darum in einem Sammelband neu aufgelegt, um ihren Zugang zu erleichtern, und ihr altes Gewand wird nicht nur um der Authentizität willen beibehalten; vielmehr besteht der hauptsächlichste Grund, sie bis auf wenige Ausnahmen unverändert oder nur leicht überarbeitet zu veröffentlichen, darin, dass sie bis heute nicht an Aktualität verloren haben. Denn jenes Grundprinzip, dem die meisten der hier veröffentlichten Aufsätze verpflichtet sind und das sie für eine profunde Celan-Exegese einfordern, bleibt noch immer ein Desiderat in der Celan-Forschung; gemeint ist die nicht metaphorische, sondern konkrete mit der Gedichtsaussage voranschreitende und die sich metonymisch im polyvalenten Wort einstellenden Sinnmöglichkeiten mit berücksichtigende Lektüre, so wie sie Peter Szondi exemplarisch in seiner Lektüre des Gedichts *Engführung* vorgeführt hat.<sup>11</sup> Auf und aus dieser Grundlage allein heraus ergeben sich Möglichkeiten, generelle Aussagen, besonders poetologischer und philosophischer Art, zu treffen. Hingegen umgekehrt die Gedichte insgesamt oder aus dem Kontext herausgenommene Aussagen als Beleg für dergleichen generelle Thesen hinzuzuziehen, wäre „barbarisch“,<sup>12</sup> insofern dies einer Verstümmelung gleichkommt.

Die Aufsätze umfassen den Zeitraum von 1982 bis zur Gegenwart. Damit ist ein Teil von ihnen entstanden, ohne von der Fülle der gegenwärtig aufgearbeiteten Referenzen gestützt zu sein. Der erste Aufsatz von 1982 erschien sogar einzig auf der Basis der bis dahin publizierten zweibändigen Gedichtsausgabe, während die *Zeitgehöft*-Gedichte, die *Meridian*-Rede und der Prosatext zu den Bildern von Edgar Jené in ihren Einzelveröffentlichungen aufgesucht werden mussten. Die Gültigkeit ihrer Analyseergebnisse beziehen sie aus der von der Verfasserin entwickelten neuen Analyseverfahren des poetischen Sprechens, die die Aussage im Gedicht sowohl konkret-referentiell, das heißt nicht metaphorisch interpretierend, als zugleich auch metonymisch, damit konnotativ offen liest; getreu dem kolportierten berühmten Diktum Rimbauds: „J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens“ oder auch getreu dem Leibnizitat Paul Celans in seinen Materialien zur *Meridian*-Rede: „Jeder noch so kleine Zwischenraum ist [...] ein ‚Teich voller Fische‘ (Leibniz)“.<sup>13</sup> Hinzu tritt ein drittes Charakteristikum des Celanschen Sprechens, dem die Celanforschung

---

<sup>11</sup> Peter Szondi: *Durch die Enge geführt*. In: P. S.: *Celan-Studien*, hrsg. von Jean Bollack, Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hillebrandt, Gert Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin. Frankfurt a. M., 1993, S. 47–111.

<sup>12</sup> Roland Reuß: *Im Zeithof. Celan-Provokationen*. Frankfurt a. M. 2001, Einleitung, S. 7–15, hier S. 12.

<sup>13</sup> Materialien, S. 205, Nr. 889.

bisher nicht Rechnung getragen hat. Paul Celan redet nicht in einzelnen Wörtern, sondern in Bildern, die wiederum nicht als Metaphern, sondern konkret als dreidimensionale Bildräume zu verstehen sind; heute kann mit Bezug auf die Materialien zum *Meridian* hinzugefügt werden: als geistige Bildräume,<sup>14</sup> die vor dem inneren Auge des Lesers erstehen. Sie mögen aus einem Vers, einem Syntagma, ja, einzelnen Wörtern oder auch Silben bestehen; die Vergestaltung, die Interpunktion, die Trennungen und Zwischenräume entscheiden über den Umfang oder die Komposition dieser Bilder. Schließlich kann sich das gesamte Gedicht als solch ein Bild erweisen. Das kleine Poem *Die Wahrheit*<sup>15</sup> ist hier exemplarisch zu nennen. Die Gedichte Paul Celans sind in dieser Weise höchst filigrane Gebilde. Ausschließlich die einzelnen Wörter zu zergliedern, birgt die Gefahr in sich, die zusammenhängende Gesamtaussage der Verse und Strophen und des Gedichts insgesamt aus dem Blick zu verlieren. Das Bild bietet dem Dichter den Raum, die konkrete Aussage in die metonymische Polysemie münden und ihr weit verzweigtes semiotisches Netz entfalten zu lassen. Damit ereignet sich die Sinnengewinnung letztendlich in den Leerräumen des Gedichts. Die Metapher verengt dagegen den Raum. Sie ist dem konzeptuellen Sprachgebrauch zuzuordnen, wobei ihr Funktionieren auf dem Konzept des „tertium comparationis“ basiert, durch welches entfernte Pole bis zur identifizierenden Übereinstimmung zusammengezogen werden. Im Gegensatz dazu errichtet das Bild seine Signifikanz in autonomer Weise über der Präsenz der es konstituierenden Elemente, die allein bereits signifikant ist.

In einer hier nicht wieder aufgenommenen Veröffentlichung<sup>16</sup> hat die Verfasserin der Aufsätze diese Sprechweise in einem systematischen Diagramm veranschaulicht und es zugleich abweichend von Roman Jakobsons Kommunikationsmodell des poetischen Sprechens als das spezifische poetische Kommunikationsmodell vorgestellt. In gleicher Weise stand und steht die konkrete-metonymische Lektüremethode, – so ihre Bezeichnung –, in Opposition zur gängigen hermeneutischen metaphorischen Interpretation, die auf der Wortsemantik beruht und sich darüber hinaus auf biographische, historische und andere außertextuelle Referenzen für das Verständnis der Gedichte bezog

---

<sup>14</sup> „Bildhaftigkeit = nichts Visuelles, sondern etwas Geistiges. –“ Materialien, S. 101, Nr. 215.

<sup>15</sup> PC II, 138; vgl. dazu die in den *Entwicklungslinien 2* vorgestellte Lektüre.

<sup>16</sup> Vgl. Steghild Bogumil: *Une vision poétique de la théorie littéraire*. In: *Proceedings of the XIIIth ICLA Congress Tokyo 1991, The Force of Vision 3 : Powers of Narration*, ed. by Gerald Gillespie and André Lorent; *Literary Theory*, ed. by Will van Peer et Elrud Ibsch. Tokyo 1995, S. 425–431.

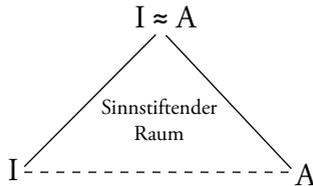
und noch immer bezieht. Im Folgenden soll das neue Lektüremodell kurz resümiert werden.

Ausgangspunkt ist die Doppelfunktion des poetischen Wortes im celanschen Sprechen. In seinem konkreten Ausagemodus hat es zugleich eine Ersatzfunktion. Es sagt, was es sagt, und zugleich sagt es nicht, was es sagt, sondern deutet nur an, genauer: es deutet hin auf etwas, nämlich das Unsagbare, das zu Wort kommen soll, jedoch nicht kann, da die Sprache per definitionem nicht bis in diesen Bereich zu dringen vermag. Das celansche Wort und Sprechen generell besitzen damit zugleich einen sowohl konkreten als auch metonymischen Charakter. Das konstitutive Element der Metonymie bildet nach R. Jakobson der Kontiguitätsbezug.<sup>17</sup> R. Jakobsons Definition des poetischen Sprechens bietet den Ausgangspunkt für die Neubestimmung des konkreten-metonymischen Modells der poetischen Kommunikation. Nach ihm zeichnet sich das poetische Sprechen durch die Projektion der paradigmatischen auf die syntagmatische Achse aus, was bedeutet, dass alle Elemente der poetischen Kommunikation auf der Textoberfläche vorhanden sind. Dennoch behält R. Jakobson für die Poesie das metaphorische Wortkonzept der Substitution bei. Dieses ist im Hinblick auf das konkrete-metonymische Sprechen zu modifizieren, insofern alle Wörter ihre an n ä h e r n d e Identität vielmehr aus dem lockeren Nachbarschaftsbezug des Kontiguitätsverhältnisses untereinander beziehen. Wenn Paul Celan in dem Gedicht *Blume* zum Beispiel nach dem Titel unmittelbar den „Stein“ aufruft, dann kann hier nichts metaphorisch substituiert werden; vielmehr ergibt sich der Sinn aus der Nebeneinanderstellung, dem identitätsstiftenden Kontiguitätsbezug. Blume und Stein für sich genommen, bedeuten hier zunächst nichts als das, was sie sagen, worauf sie referieren, nämlich Blume und Stein. Erst in ihrem syntagmatischen Bezug aufeinander, der sich über ihrer diametralen Opposition als Lenkung und Ablenkung zugleich und ebenso in einer progressiv-regressiven Fortbewegung aufbaut, gewinnen sie ihren Sinn. Für das konkrete-metonymische Modell der poetischen Kommunikation ergibt sich daraus als weitere Konsequenz die Berücksichtigung des Zwischenraumes zwischen den Wort- und Zeichenelementen als des zentralen konstitutiven Sinnelementes im poetischen Sprechen. Der Leerraum ist nicht leer, sondern der zentrale Ort der progressiv-regressiven Sinnbildung im Text. Das konkrete-metonymische Modell des poetischen Sprechens kann damit in einem ersten Stadium systematisch

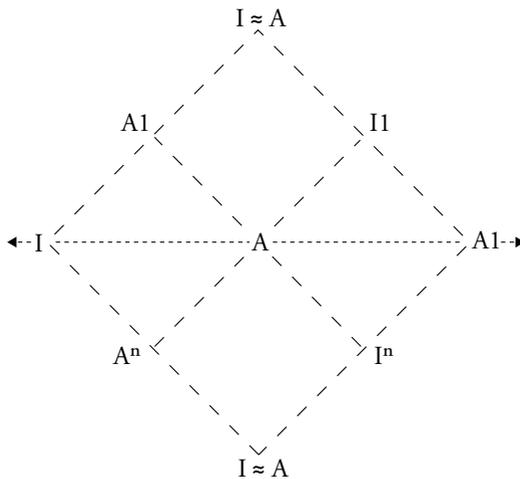
---

<sup>17</sup> Vgl. dazu und zum Folgenden: Roman Jakobson: *Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik*. In: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, hrsg. von J. Ihwe, Bd. 1. Frankfurt a. M. 1971. S. 323–333.

wie folgt dargestellt werden, wobei I den Identitätspol und A den Alteritätspol bezeichnen:



Der Text setzt sich jedoch fort und stellt sich resümierend wie folgt dar: Während I nach A vorwärts schreitet und A nach I zurück, tritt ein nächstes identitätsstiftendes Element A1 hinzu, das sich sowohl auf A wie auf I bezieht, während sich I mit seinem hinzugetretenen Bezug auf A1 in seiner Identität als I1 vertieft und auch A immer komplexer wird, insofern sich die Bezüge in alle Richtungen ausweiten. Indessen rückt die plurale Identität  $I \approx A$  in die immer weitere Ferne des Unaussprechbaren zurück oder vor. Jacques Dupin hat dafür die treffende Formel gefunden: „Die Poesie erfüllt nicht, sondern vertieft im Gegenteil immer mehr den Mangel und die Qual, die sie auslösen.“<sup>18</sup> Das gesamte konkrete-metonymische Modell der poetischen Kommunikation stellt sich damit zusammengefasst wie folgt dar:



<sup>18</sup> „La poésie ne comble pas mais au contraire approfondit toujours davantage le manque et le tourment qui la suscitent.“, Jacques Dupin: *Moraines*. In: J. D.: *L'embrasure*. Paris 1969, S. 65 (Übers. v. Vf.in, wie auch die folgenden Übersetzungen).

Das Modell<sup>19</sup> zeigt, dass sich der Sinn sowohl in der horizontalen Lektüre wie auch im vertikalen Bezug der Wörter und Zeichen untereinander ereignet. Jede horizontale Transgression impliziert einen Regress, der den Sinn in die Vertikale bis ins Unendliche ( $A^n - I^n$ ) vertieft, ohne dass hier von einem metaphorischen Bezug gesprochen werden könnte.

Das Modell veranschaulicht unmittelbar den komplexen simultanen Sprechakt, der das Gedicht ist, sowie auch das Wort als konzentriertes Gedicht und letztlich die nicht endende sinnstiftende Bewegung des poetischen Textes, die Sprecher, Welt, Leser und Sprache in Richtung des Schweigens zieht, aus dem sich das Gedicht nährt. Es deckt sich darüber hinaus mit der mallarméschen Idee vom Gedicht als „constellation“, die er definiert „als reines in einem fulguranten Umstand gruppiertes Gesamt von Verbindungen zwischen allem.“<sup>20</sup> Schließlich vermag es auch das dritte bereits erwähnte Charakteristikum des celanschen Sprechens zu veranschaulichen, nämlich sein Sprechen in Bildern. In der Konstellation, in dem, was Celan den „Atemkristall“ nennt, deutet sich der Raum an, den das Bild zu seiner Entfaltung braucht.

Fand die Verfasserin bereits in dem ihr damals zugänglichen Werk des Dichters die Bestätigung ihres methodologischen Blickwechsels vom uneigentlichen zum konkreten Sprechen, von der Metapher zur Metonymie, vom Wort zum Bild, vom Bild zum polyphonen Weiß, so sind nun vor allem in dem Materialienband zum *Meridian*, den Gedichtkommentaren von Barbara Wiedemann, den vielen wertvollen biographischen Hinweisen von Bertrand Badiou, aber auch in den verschiedenen veröffentlichten Korrespondenzen mit anderen Dichtern, Freunden und besonders auch mit seiner Frau, der Künstlerin Gisèle Celan-Lestrange, hinreichende Äußerungen Paul Celans zu finden, die diesen Wandel stützen, geradezu einfordern.

Die ca. zwanzig Jahre, in denen die ersten Celan-Aufsätze erschienen, waren bewegte Reifejahre der Celan-Kritik, in denen allenthalben nach neuen methodologischen und texttheoretischen Wegen der Gedichtanalyse gesucht wurde; so auch auf den zahlreichen Poesiekolloquien in der Ecole Normale Supérieure in Paris, dem Tätigkeitsort Paul Celans als Lektor, in der rue d'Ulm, wohin die Verfasserin regelmäßig eingeladen wurde. Mit dem konkreten-metonymischen Analyseansatz ging und geht es der Verfasserin darum, einen Baustein mehr in den Prozess der Verstehensbildung der Gedichte Celans einzubringen.

---

<sup>19</sup> Das Modell stellt eine aktualisierte Präzisierung des früher veröffentlichten Modells dar.

<sup>20</sup> „comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout.“ Stéphane Mallarmé: *Le livre spirituel*. In: St. M.: *Œuvres complètes*, hrsg. von Henri Mondor und G. Jean-Aubry. Paris 1956, S. 378.

Anregungen kamen von vielen Seiten auf die Verfasserin zu. Ganz besonders vom „Seherbrief“ und den *Illuminations* von Rimbaud, aber auch von der Celan so fernem und doch nahen stark autoreflexiven Dichtung Jacques Dupins, wie zum Beispiel seinen Prosagedichtbänden *L'Embrasure*, *Dehors*, *Le Désœuvrement*<sup>21</sup>, aber auch von seinen kunstkritischen Schriften, ausgewählt unter dem Titel *L'Espace autrement dit*.<sup>22</sup> In den Gesprächen mit Gisèle Celan-Lestrange, bei der die Verfasserin in Paris häufig zu Besuch war, fand sie ebenfalls die Bestätigung, den richtigen methodologischen Weg eingeschlagen zu haben. Es mag nur ein Beispiel erwähnt sein: Gisèle Celan erzählte einmal, dass Paul Celan den Namen des Dichters Hagelstange für sie wörtlich als „perche-grêle“ übersetzt habe. Für die Verfasserin war es ein Beispiel mehr des konkreten Sprechens des Dichters.<sup>23</sup> Die Arbeiten, die Maurice Blanchot in seinem Band *L'entretien infini*<sup>24</sup> veröffentlicht hatte, beförderten ebenso das Vertrauen in die neu zu entwickelnde konkrete-metonymische Lektüremethode wie Jacques Derridas dekonstruktivistische Methode, die die Absenz des Subjekts und des Ursprungs philosophisch begründete. Jacques Lacans Theorie der Subjektspaltung unter dem Einwirken des Spiegelstadiums,<sup>25</sup> die an Rimbauds poetische Erfahrung des „Je est un autre“ anschloß, bestätigte aus der ganz anderen psychoanalytischen Perspektive die eingeschlagene neue methodologische Richtung.

In Gesprächen mit Hans-Georg Gadamer, zu denen der Philosoph die Verfasserin mehrmals in Heidelberg empfing, konnte sie die konkrete-metonymische Lektüremethode auf die Probe stellen. Obwohl er ihre Analyseergebnisse schätzte, konnte er doch nicht die Methode akzeptieren und verabschiedete sich

---

<sup>21</sup> Der Reihe nach: Paris 1969, Paris 1975, Paris 1982.

<sup>22</sup> Paris 1982.

<sup>23</sup> In derselben konkreten Weise übersetzte Paul Celan in einer Rohübersetzung für André du Bouchet das Verb ‚fahren‘ in dem Gedicht *Todmauberg* („der uns fährt, der Mensch“) mit dem ungebräuchlichen, weil veralteten Terminus ‚voiturer‘. André du Bouchet behielt ihn in seiner späteren eigenen Übersetzung des Gedichtes bei, was ihm unter anderem den Angriff des bekannten Poesietheoretikers und Dichters Henri Meschonnic: *On appelle cela traduire Celan*. In: H.M.: *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture, Poétique de la traduction*. Paris 1973, S. 369–405, einbrachte. Das heute ungebräuchliche Wort fällt auf, schockiert, aber es zeugt wiederum von Paul Celans konkreter und präziser Sprechweise.

<sup>24</sup> Paris 1969.

<sup>25</sup> Jacques Lacan: *Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* 1949. In: J. L.: *Ecrits*. Paris 1969, S. 93–100.

beim letzten Besuch mit den Worten: „Sie werden auch, wie Jauß, wieder zur Hermeneutik zurückkehren.“ Diese Wende hat sich seither nicht eingestellt, denn die bereits jahrelang erprobte Methode fand durch ihre immer wieder gültigen Ergebnisse ihre fortwährende Bestätigung.

Besonders zu erwähnen unter den empfangenen Anregungen ist Peter Szondi's Lektüre des Gedichts *Engführung*,<sup>26</sup> die die Verfasserin in vorzüglicher Weise auf die Spur der konkreten-metonymischen Lektüre geführt hatte.

Ein großer Dank ist meinem Lehrer Harald Weinrich auszusprechen, der die Verfasserin als Kölner Studentin in die damaligen Anfänge der Rezeptionsästhetik eingeführt hatte, durch die ihr die Sinnoffenheit der Texte und die Textarbeit durch den Leser anschaulich vermittelt wurden. Einen Niederschlag fand die frühe Rezeptionsästhetik in meiner von Harald Weinrich begleiteten Dissertation *Rousseau und die Erziehung des Lesers*.

Mein besonders großer Dank geht an Jean Bessière, Professor für Allg. u. Vgl. Literaturwissenschaft an der Sorbonne Nouvelle – Paris III, der, dankenswerterweise freundschaftlich vermittelt durch Patrice Pavis, Theaterwissenschaftler an der Universität St. Denis-Paris VIII, unter anderem auch die poesietheoretischen und -analytischen Arbeiten schätzte, so dass er die Verfasserin als directeur ihrer These *Questions de poésie. Pour une lecture systématique du texte poétique: esquisse d'une méthode* begleitete und sie danach auch bis zur „Habilitation à diriger des recherches“ (HDR) führte.

Last but not least danke ich ebenfalls Eric Celan, einem langjährigen Freund in der Ferne, und Bertrand Badiou, Professor an der Ecole Normale Supérieure, Paris, und Leiter der dortigen Forschungsstelle Paul Celan, für die stets großzügige Gewährung der Einsichtnahme in den Nachlass Paul Celans im Literaturarchiv Marbach sowie ihre große Bereitschaft, bei Nachfrage mit Auskünften zur Seite zu stehen. Ihrer Freundschaft hat die Verfasserin auch die Übersendung des hier veröffentlichten Photos von Paul Celan, aufgenommen von Gisèle Celan-Lestrange auf dem Balkon in der rue de Longchamp, einem der Wohnsitze von Paul Celan, zu verdanken. Bertrand Badiou datiert es mit Vorbehalt auf 1958.

\*\*\*

---

<sup>26</sup> Peter Szondi: *Durch die Enge geführt*. In: P. S.: *Celan-Studien*, hrsg. v. Jean Bollack, Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hillebrandt, Gert Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin. Frankfurt a. M. 1973, S. 47–111.

Der Aufsatzband wird mit der ersten aus publikationstechnischen Gründen in zwei Teile gegliederten Veröffentlichung von 1982 eröffnet. Sie zeichnet *Entwicklungslinien* der Poesie Paul Celans vom ersten in der zweibändigen Werkausgabe veröffentlichten Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* bis zum letzten posthum erschienenen Band *Zeigehöft* nach. Bereits auf der Methode der konkreten-metonymischen Lektüre fußend, geht es hier darum, das absolut neue poetische Sprechen und die Zielrichtung Paul Celans vorzustellen und einigen seitdem auch nicht wieder aufgenommenen Ergebnissen der traditionellen hermeneutischen Interpretationsmethode entgegenzuhalten. Die Entwicklung des celanschen Sprechens besteht darin, so lautet die These des ersten Teils der *Entwicklungslinien: Celans Wende*, dass sich der Dichter von der ständig größer werdenden Sinnoffenheit der Sprache immer entschiedener tragen lässt, bis er in der Silbe Schmerz des „Es sei“<sup>27</sup> das entgrenzte Wort als seine neue Wohnstatt akzeptiert. Sie wird in dem *Atemwende*-Band poetisch besiegelt. Es ist eine Wortbewegung, die seit *Mohn und Gedächtnis* und den darin enthaltenen Gedichten aus *Sand aus den Urnen* in nuce enthalten ist. Sie geht in der Regel von dem Bezug auf ein persönliches Datum aus, einem Detail, das sich jedoch unmittelbar zu einer Polysemie öffnet. Bereits hier wurde auf die poetologische Bedeutung des Datums verwiesen, welches Jacques Derrida in seinem 1986 erschienenen Essay *Schibboleth*<sup>28</sup> zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen zu Paul Celans Poesie erheben wird. Der Unterschied in der Bestimmung des Erlebnisses als sinnkonstitutives Datum zum Erlebnisbegriff in Bezug auf Goethes Lyrik schwingt in der These der Verfasserin mit, dass Paul Celan der größte Erlebnisdichter nach Goethe ist. Auf der Grundlage der heutigen Quellenlage kann gesagt werden, dass es Paul Celan immer wieder darum geht, das Partikulare zum Allgemeinen zu erheben, entsprechend seiner Notiz in den Materialien zum *Meridian*, wo er darauf hinweist, dass er das Eigne der Reflexion des Lesers übergibt.<sup>29</sup> Eine weitere These in dem ersten Teil der *Entwicklungslinien* bezieht sich auf die existenzielle Ausgangsposition seines Dichtens. Tod, Ausgestoßen-/ Fremdsein und Schuld, die drei grundlegenden Merkmale der jüdischen Existenz, hat Paul Celan erfahren, und sie bilden die Ausgangssituation seiner Dichtung nach 1943, dem Tod seiner Mutter. In der Sprache findet er den Ort eines neuen Lebens, das ein Leben in der Freiheit der aufgelösten Sprache

---

<sup>27</sup> *Die Silbe Schmerz*, PC I, 280–281, hier S. 281.

<sup>28</sup> Jacques Derrida: *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Paris 1986.

<sup>29</sup> „Kein Dichter spricht jemals in anderer als in eigener Sache [...] derjenige wird das [...] Egozentrik nennen, der (absichtlich) übersieht, dass diese dem Dichter und nur ihm eigene „Sache“, nämlich das im Gedicht Gesagte dem Denken eines jeden unterbreitet wird;“, Materialien, S. 138, Nr. 471.

ist. Schließlich wird auf die konstitutive Bedeutung der Neologismen, die das Wort/ die Sprache in Bewegung versetzen, hingewiesen. Jeder Neologismus ist ein ganzes Gedicht, heißt es entsprechend im 2. Teil der *Entwicklungslinien: Celans Wandern im Wort*. In diesem Teil wird dargestellt, wie Paul Celan in den Gedichtbänden nach der *Atemwende*, seinen späten Gedichten also, aus dem Bereich des Menschlichen heraustritt, um immer tiefer in den Ort der Entstehung der Bilder einzudringen und sie in ihrer Bewegung zu erfassen. Bis er schließlich auf verfestigten Eisboden trifft und die menschenleere Eislandschaft in einer radikalen Zeitentgrenzung zu seinem letzten Lebensbereich erhebt.

Die von Paul Celan wiederholt betonte Nähe zu Hölderlin war für die frühe hermeneutische wortsemantische Celan-Forschung kaum nachvollziehbar. In dem Aufsatz *Celans Hölderlin-Lektüre im Gegenlicht des schlichten Wortes* (1987) bot zusätzlich zu der konkreten-metonymischen Lektüremethode Walter Benjamins These des „Gedichteten“, das das Gedicht als eine Lebensgestalt verstehen lässt, in der Sprache und Ge-/ Erlebtes eine untrennbare Einheit eingehen, eine weitere Grundlage, die Nähe anschaulich werden zu lassen. Auf diesem Grad der Lebensgestalt als Sprachgestalt, so ist hinzuzufügen, konkretisieren sich Paul Celans Gedichte grundsätzlich. Der durch den Hölderlinbezug geschärfte Blick lässt sie als ein streng systematisches Gefüge hervortreten, in dem der „gesezliche Kalkül“, den Hölderlin in der griechischen Tragödie aufgezeigt hat, erkennbar wird. Damit aber kündigt sich in Paul Celans Dichtung ein neues klassisches Sprechen an, so eine der Thesen des Aufsatzes, das ihn in direkte Nähe zu seinem großen Vorgänger versetzt, denn dieser hatte in seinen *Anmerkungen zum Ödipus* die Verbindung von Leben und Gesetz als die Grundlage der klassischen Dichtung hervorgehoben. Um die Nähe der beiden Dichter zu veranschaulichen, wird zunächst das strenge Konstruktionsprinzip der Dichtung Celans an Hand des Titelgedichts des Bandes *Sprachgitter* exemplarisch vorgestellt, um darauf mit der Vorstellung des neuen klassischen Sprechens die Nähe weiterhin zu vertiefen. Eine weitere These besteht in der Charakterisierung des celanschen Sprechens als ein schlichtes Sprechen.<sup>30</sup> Sie wirft noch einmal und noch eindringlicher die Frage auf, welchen Hölderlin Paul Celan

---

<sup>30</sup> Gilda Encarnaçao: „*Fremde Nähe*“. *Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*. Würzburg 2007, greift den von Verfasserin eingeführten Begriff vom schlichten Sprechen Celans in dem Kapitel „Metaphorische oder schlichte Sprache?“ ohne Verweis auf den hier vorliegenden Artikel auf. Ihre Definition des schlichten Sprechens als eine neue, wieder erfundene Sprache (S. 217) steht jedoch im Gegensatz zu den zahlreichen Beschreibungen, die Celan selbst von seinem poetischen Sprechen gibt.

gelesen hat<sup>31</sup>, da mit dem großen Hymnendichter nicht gerade die Idee des schlichten Wortes verbunden wird. Im Gegenlicht des celanschen schlichten Sprechens kann jedoch ein neues Licht auf das Spät- und Spätestwerk des Vorgängers, seine hymnischen Fragmente und die spätesten Gedichte, geworfen werden. Die neue unerwartete Gemeinsamkeit in der Differenz wird in einem abschließenden Gedichtvergleich von Hölderlins *In lieblicher Bläue*<sup>32</sup> mit Paul Celans *Sperrtonnensprache* herausgestellt. Ihre Identität in der geschichtlichen Differenz besteht in einer gemeinsamen Lebensgestalt, die sich als „durchgründet vom Nichts“ (Celan) im Durchschreiten der schlichten Bilder an einem Ort der „U-topie“ (Celan) jenseits oder abseits von ihnen konkretisiert.

Der folgende Aufsatz *Grundformen poetischen Sprechens dargestellt am Beispiel der Analyse von Paul Celans Gedicht ‚Auch der Runige‘* (1994) hebt auf der Grundlage der konkreten-metonymischen Lektüre zunächst das poetische Sprechen Paul Celans vom Konzept der Lyrik ab. Die Notizen des Dichters zum *Meridian*, die zur Zeit der Veröffentlichung des Aufsatzes jedoch noch nicht bekannt waren, bestätigen diese Unterscheidung.<sup>33</sup> Des Weiteren wird das Konzept des Bildes als poesiekritischer Begriff präzisiert und mit dem Begriff oder dem Bild der Konstellation, die wiederum den „Atemkristall“ evoziert, in Verbindung gesetzt. Beide Konzepte – Bild und Konstellation – wurden in dem Artikel als neue strukturierende Grundlagen der Lektüre der Poesie Celans eingeführt. In der Folge werden die Charakteristika der celanschen Lebens- oder Sprachgestalt, welche grundsätzlich in immer wieder neuer Perspektivierung das Fundament seiner Dichtung bildet, aufgezeigt. Hier fokussiert der Dichter Sprache, Wunde, Körper- und Weltbezug. Ein weiteres durch das Gedicht vorgegebenes zentrales Thema bildet Paul Celans Sicht auf die Geschichte. Die Analyse kommt zu dem Ergebnis, dass er mit seiner Dichtung eine neue Geschichte, auch speziell eine neue Literaturgeschichte, schreibt. Der Dichter versteht Geschichte als einen fortwährenden Wandel, der ausgelöst ist durch die Arbeit an der stets präsenten Erinnerung an die Shoah. Um dem Vergessen entgegenzuarbeiten gilt es, die Erinnerung immer wieder sprachlich neu zu vergegenwärtigen, was den Boden der Geschichte ebenso wie die Sprache aufweicht. Ein eindringliches und zugleich überraschendes Beispiel ist die neue Namensgebung der Schwester, die

---

<sup>31</sup> Zur Zeit der Publikation des Artikels gab es noch kaum Zugang zur Bibliothek Celans, den Otto Pöggeler jedoch hatte. Er bestätigte der Verfasserin nach Erscheinen des Aufsatzes, dass sie bei der Frage nach Celans Hölderlinlektüre genau jene Stellen hervorgehoben hatte, die vom Dichter selbst in seinem Exemplar unterstrichen waren.

<sup>32</sup> Die Diskussion um die Autorschaft Hölderlins bezüglich des Gedichts führte in dem Kontext zu weit und wurde nicht aufgegriffen.

<sup>33</sup> Vgl. Materialien, S. 151, Nr. 542/62.

über dem Moor steht, als „Mohrrübe“. Die absolute Kunstsprache, die sich als solche auch ausstellt, trifft jedoch unmittelbar auf die natürliche Sprache. Das analoge Phänomen wird sich in dem Gedicht *Weggebeizt* in quasi systematischer Weise als eine der Methoden des spätesten poetischen Sprechens wieder zeigen.<sup>34</sup>

Die Erinnerung an den Holocaust kommt in den analysierten Gedichten des folgenden Textes *Zur Dialoggestalt von Paul Celans Dichtung dargestellt am Gedicht ‚Stimmen‘ und seiner Spiegelung in ‚Landschaft‘ und ‚Wutpilger-Streifzüge‘* (1993) in schmerzhafter Weise zur Anschauung. Insbesondere im Gedicht *Stimmen* tritt die leidende Lebens- und Sprachgestalt des Dichters, der den schweren Pilgerweg des Jakobspilgers zu gehen hat, hervor. Der Weg besteht im Dialog mit den „Stimmen“, die auf ihn zukommen. Entgegen W. Hamachers These von der monologischen Dichtung Paul Celans wird hier die These der Dialogizität seiner Dichtung vertreten. Die Besonderheit des celanschen dialogischen Sprechens besteht darin, dass es zugleich auch autoreflexiv ist. Die Doppelstruktur des Wortes liegt in ihm selbst begründet. Es reflektiert sich und zugleich auch ein Anderes oder einen Anderen. Seine Spaltung bietet die Grundlage für die originär dialogische Struktur seiner Dichtung. Der Dialog besteht in den sich gegenseitig spiegelnden und in ihrer Spiegelung sich metonymisch verschiebenden und verarbeitenden Bildern. In der Lektüre ist der Leser gehalten, diesen metonymischen Bezug herzustellen, oder, wie es wiederum mit den *Materialien* heute möglich ist zu sagen, „zur Begegnung bereit“<sup>35</sup> zu sein. Am Gedicht *Stimmen* werden die semantische Kohärenz, die in der Arbeit am Leid besteht, die darin begründete poetische Kommunikation, die den Wirklichkeitsgewinn aufgrund der Grenzüberschreitung in dieser leidvollen Arbeit erkennbar macht, und schließlich die Art der Dialogizität, durch die sich das Poem wie bei Mandelstam als eine Flaschenpost erweist, exemplarisch aufgezeigt. Im Gedicht erscheint der Dichter auf der Suche nach dem Leser, der ihm erst Bestand verleiht. Der Dialog reicht zugleich auch in das Werk des Dichters hinein, für welches sich der intertextuelle Bezug als konstitutiv erweist.

Paul Celans leidvolle Erinnerungsarbeit lässt ihn in immer tiefere Schichten des kreativen Ortes in seinem Unbewussten eindringen. In dem Gedicht *Weggebeizt* aus dem die späten Gedichte einleitenden Band *Atemwende* kündigt er vorausdeutend den letzten ihm erreichbaren Ort an. Es ist eine zu Eis verhärtete Welt, in der es kein Leben gibt, für die es keine Sprache gibt, die keine menschliche Welt ist. Dennoch lebt und spricht der Dichter auch noch

---

<sup>34</sup> Vgl. hier in: *Das Letzte was bleibt*.

<sup>35</sup> *Materialien*, S. 139, Nr. 473.

hier und erschafft eine neue Wirklichkeit. Unter dem Titel *Das letzte was bleibt* (2002) zeigt die Gedichtanalyse, welcher Mittel sich Paul Celan bedient, um das Unsagbare zu sagen, das Unbewohnbare bewohnbar zu machen und den unmenschlichen vereisten Ort zu einem menschlichen Raum zu verwandeln. Er greift auf die künstliche Sprache der *termini technici* zurück, die als Katachresen einerseits ihren künstlichen metaphorischen Sprachcharakter ausstellen, andererseits aber zugleich auch eine natürliche menschliche Sprache evozieren. Wie in dem Gedicht *Auch der Runige* gezeigt werden konnte, trifft hier, allerdings in systematischer Spracharbeit, künstliches auf natürliches Sprechen. Jedoch lässt dieses das ideale reine Sprechen in der konstellativen Form des „Atemkristalls“ nur in der Ferne einer unerreichbaren Zukunft aufleuchten.

Der folgende Artikel *Tödnauberg* (1988) befasst sich mit einem anderen „Datum“ in der Lebensgeschichte Paul Celans, seiner Begegnung mit Martin Heidegger. Die Analyse befragt das Gedicht nach den Gründen der nicht stattfindenden Kommunikation zwischen dem Dichter und Philosophen und findet die Antwort in ihrem jeweilig diametral entgegengesetzten Geschichts-, Sprach- und Kommunikationskonzept. Durch seinen Schritt auf Heidegger zu versucht Paul Celan, die Grenzen und Gegensätze aufzuweichen und „das eingeschränkte Ganze des Offenen“ (Heidegger) hervortreten zu lassen. In ihm artikuliert sich Celans nach außen frei gelegter Herzraum, sein inständiges Denken und Wünschen, das er an Heidegger heranträgt und das sich in der aufgelösten Natur extrapoliert findet. Heideggers entgegengesetzte, monologische Sprachauffassung, sein unhistorisch gedachter „wörterloser Zuspruch des Zugeschickten“, hindern ihn daran, Celans Schritt, sein Warten und Hoffen zu verstehen. Die zu Beginn des Gedichts evozierte ebenfalls gegensätzlich erfahrene Last der Geschichte, die die Zusammenkunft überlagert, trägt ebenfalls zu dem Debakel der Begegnung bei.

Der ursprünglich als Vortrag gehaltene Text *Geschichte, Sprache und Erkenntnis in der Dichtung Paul Celans* (1993) untersucht Begriff und Kontextualisierung der drei Konzepte bei Paul Celan. Ausgangspunkt ist die Frage nach seinem Geschichtskonzept, welche den Fokus auf das Problem der Referentialität in einem a-referentiellen Sprechen richtet. Die nähere Betrachtung der Referentialität erweist Paul Celans Realitätskonzept als ein genuin historisches. Individuell Erlebtes und übergeordneter geschichtlicher Bezug durchdringen sich. Der Doppelcharakter der Referenz bei Paul Celan ist bis dahin nicht gesehen worden, vielmehr werden die beiden Referenzen, die historische als verbindlicher und die persönliche als subjektiver, z. T. verschlossener und um so mehr unverbindlicher Verweis getrennt. Damit aber wird die Sinnkohärenz zerstört. Nach Mallarmé führt Paul Celan die Poesie in die Geschichte zurück,

während die a-Referentialität dennoch weiterhin bestehen bleibt. Autonomie und Referentialität bestimmen das celansche Sprechen in der Weise, dass die Referentialität dem autonomen Sprechen einen Körper verleiht und zugleich konotativ eine Fülle von intertextuellen Spiegelungen, die mallarméschen „reflets réciproques“ auslöst. Dadurch wird ein neuer geschichtlicher Ort aufgebaut, der in der metonymischen Schwebung des Gedichts seinen Bestand hat. Die Arbeit des Dichters an der Geschichte mit der Geschichte lässt sich mit dem Blick auf sein Sprachkonzept noch genauer fassen. Es definiert Sprechen an der Grenze der Möglichkeiten von Sprache. Zugleich verweist es unmittelbar auf die Wahrnehmung und ihr Verhältnis zur Erkenntnis. Der Bezug beider besteht darin, dass die Wahrnehmung der Außenwelt mittels der Erkenntnis der Innenwelt geschieht und umgekehrt, das Erkennen der Innenwelt sich mittels der Wahrnehmung der Außenwelt ereignet. „Das Gleichgewicht ist Ergebnis der poetischen Operation, welche das Gedicht darstellt“, lautet die These. Mit dem Blick auf die Wahrnehmung wird der Prozess von Paul Celans Arbeit an der Geschichte anschaulich: er demontiert sie bis auf ihren Materialgehalt, in welchem sie sich als reines sprachliches Material zeigt. Dieses führt ihn bis in ungeahnte Tiefen der Menschheitsgeschichte, die in jedem Einzelnen vorhanden ist und die Paul Celan mit seiner Dichtung an die Geschichte bindet. In diesem tiefen Innenraum des Menschen – „Weltinnenraum“ (Rilke) – stellt sich das Verhältnis von Kunst und Natur neu, während auch die Natur von daher als der Raum des allverwandelnden Vergessens neu definiert wird. In diesem Raum baut sich Geschichte als Konstrukt auf, mit dessen Hilfe dieser ständig bewegte Innenraum des Menschen ins Unvergessene zurückgeholt wird. Historisierung des Weltinnenraums durch Rehistorisierung der Sprachschichten, so die These. Die letzten Betrachtungen richten sich auf die Zeit. Alle Zeitstufen treten als Leidstufen in die neue Geschichte des Gedichts ein. Seit Beginn kündigt Paul Celan die Zeit als ein autonomes die geschichtliche und universale Zeit zusammenführendes erfülltes Geschehen an, das jedoch eine Vorstufe der absoluten Zeit bleibt. Der ständig sich verwandelnde Vergessensraum führt die Idee eines endgültigen Ziels ad absurdum. Im Gegensatz zur benjaminschen dialektischen Geschichtsauffassung durchdringen sich bei Paul Celan, ohne sich zu vermischen, neues Geschichtskonzept und kosmische Universal- und Menschheitsgeschichte. Seine „U-topie“ ist der neue poetisch-historische Ort einer neuen Geschichte, der es ernst ist mit dem leiderfahrenen Gedächtnis des Menschen.

Die gegensätzlichen Meinungen in Bezug auf Paul Celans Verhältnis zu Mallarmé hängen davon ab, wie die Antwort auf seine rhetorische Frage im

*Meridian* ausfällt.<sup>36</sup> Der Aufsatz *Celan und Mallarmé: Kontinuität oder Wandel in der zeitgenössischen Poesie?* (1985) verteidigt die These, dass Paul Celans Poesie sich trotz erkennbarer Kontinuitäten in Bezug auf Mallarmés poetologische Position von dieser durch ein stark unterschiedenes Realitätsverständnis abhebt. Die auf den ersten Blick scheinbar scharf sich abzeichnenden Gegensätzlichkeiten, wie z. B. Wirklichkeitsnähe Paul Celans vs. Wirklichkeitsaufhebung Mallarmés, Nennen vs. Suggestieren, Wirklichkeitserweiterung vs. „action restreinte“, Dialog vs. Monolog, lassen einen radikalen Wandel vermuten. Wandel und Neubeginn zeichnen Paul Celans Dichtung gegenüber der Poesie des großen Vorgängers zwar aus, jedoch nicht in diametraler Opposition, sondern in Form einer Erweiterung und Dynamisierung des mallarméschen Dichtungskonzepts. Mallarmé geht mit seiner Dichtung von der Realität in die Sprache. Es ist auch der Weg Paul Celans, wobei dieser den Bezug seiner Dichtung zur Realität jedoch nicht aufgibt. Dialog, Materialgestalt der Wirklichkeit, die das Gedicht ausstellt, sowie eine ‚graue‘ poetische Sprache sind u. a. die poetologischen Grundlagen seiner Dichtung, der es um Wirklichkeitsgewinnung geht. Dadurch erhält die mallarmésche Idee von der Dichtung als reinem Schein bei Paul Celan eine komplexe Zeitdimension, wobei die Zukunftsvision der neu gewonnenen Realität dem Gedicht, den Dingen, der Dichtung Paul Celans eine neue Form der „Aura“<sup>37</sup> verleiht, die nicht decorum ist, sondern Indiz einer wieder erlangten menschlichen Welt.

Es sei passim angemerkt, dass in diesem Artikel manches aus dem heutigen Wissenstand der Verfasserin noch hinzuzufügen oder zu präzisieren wäre, was in ihren anderen Artikeln bereits aufscheint, wie unter anderem der deutlichere Hinweis auf die Doppelgestaltigkeit von autonomem und referenziellem Sprechen Paul Celans. Er ist zu Beginn der Einleitung schlaglichtartig ins Licht gerückt worden. Um der Authentizität willen ist der hier wieder aufgenommene Text jedoch nicht erweitert worden.

Der folgende Aufsatz *Hölderlin im Gespräch mit Celan. Wenn Dunkel auf Dunkel trifft, wird es hell* (2013/2016) ist aus einem Vortrag, den die Verfasserin im Literaturarchiv Marbach gehalten hatte, hervorgegangen. Er nimmt den Bezug der beiden Dichter zueinander noch einmal auf, nun jedoch in umgekehrter Perspektive. Wird in der Regel nach Hölderlinbezügen in der Dichtung des Neueren gesucht, so wird hier im Gegensatz nach Paul Celans Präsenz in Hölderlins Poesie gefragt, im Sinn von García Lorcás Bemerkung, dass Góngora

---

<sup>36</sup> „Dürfen wir, wie es jetzt vielerorts geschieht, von der Kunst als einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen, sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem – sagen wir – Mallarmé konsequent zu Ende denken?“, PC III, 193.

<sup>37</sup> *Miterhoben*, PC II, 399.

der erste Schüler Mallarmés gewesen ist. Analog dazu wird hier die These aufgestellt, dass Hölderlin der erste Dialogpartner Paul Celans war und zwar in der Weise, dass er die möglichen dunklen Stellen im Werk des Jüngeren klären helfen kann. Am Beispiel der schwierig vorstellbaren Identität des Ichs als Anderer wird der Dialog zwischen beiden Dichtern aus der Perspektive der in diesem Bezug erhellenden hölderlinschen Position und durch die historisch bedingte unterschiedliche Sprechweise hindurch exemplarisch beleuchtet.

Der französische Aufsatz *Paul Celan. De passage à Vienne* (1997), der sich mit Paul Celans poetologischer Position während seines kurzen Wiener Lebensabschnittes befasst, ist ebenfalls aus einem Vortrag an der Universität Blaise Pascal von Clermont-Ferrand hervorgegangen. Im Zentrum steht die Frage nach einer möglichen surrealistischen Periode im Schaffen von Paul Celan. Entgegen einer oft anzutreffenden positiven Antwort wird hier die negative These vertreten. Die Argumentation stützt sich auf die Analyse seiner frühen in Czernowitz geschriebenen Gedichte sowie seiner beiden Wiener theoretischen Arbeiten, der bis dahin wenig beachteten *Eine Lanze* und der derzeit bereits etwas bekannteren Schrift *Edgar Jené und der Traum vom Traume*. Es lässt sich zeigen, dass Paul Celan Czernowitz bereits mit ersten gefestigten poetologischen Grundpositionen verlassen hat. Darüber hinaus zeigt sich seit seinen im Arbeitslager geschriebenen Gedichten ein Unterschied zwischen innerem und äußerem Leben, der auch während seiner nach außen manifestierten überschwänglichen Zeit im Kreis der Wiener Surrealisten erkennbar ist. So kann abschließend festgestellt werden, dass Paul Celan abseits des surrealistischen Freundeskreises die poetologischen Ausgangspositionen seiner frühen Gedichte in Czernowitz während seines kurzen Wiener Aufenthaltes weiter präzisiert und untermauert hat.

Paul Celan hat ein breites Übersetzungswerk hinterlassen, das zum Teil bedeutende Unterschiede hinsichtlich der Nähe und Ferne in Bezug auf den Ausgangstext aufweist. Um so auffälliger ist die große Übereinstimmung, ja Wörtlichkeit in der Übersetzung der beiden bedeutendsten französischen Dichter der unmittelbaren Nachkriegszeit. Dem Grund dafür geht der Artikel „*Ortswechsel bei den Substanzen*“. *Paul Celan als Übersetzer von André du Bouchet und Jacques Dupin* (1997) nach. Zuvor werden beide französischen Dichter vorgestellt, da sie dem deutschen Publikum zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels trotz vorhergehender Gedichtübersetzungen, auch von Paul Celan selbst, noch weitgehend unbekannt waren.<sup>38</sup> Der Grund der textnahen Über-

---

<sup>38</sup> Die Präsentation der französischen Dichter mag Wiebke Amthor dazu verleitet haben, die Lektüre vor der detaillierten Übersetzungskritik abzubereiten und der Verfasserin eine fast ausschließliche Konzentration auf biographische Momente zu unterstel-

setzungen Paul Celans liegt in der Gemeinsamkeit der poetologischen Fragestellungen, welche die drei Dichter neben allen großen Unterschieden auf der sprachlichen Oberfläche ihrer Gedichte verbindet.<sup>39</sup> Bei André du Bouchet, dem engen Freund von Paul Celan, findet sich eine geschichtslose Welt elementarer Naturgegenstände von Stein, Berg oder Wolke verstreut auf der Seite, als wären sie durchdrungen von „Luft“; Jacques Dupins Landschaft ist ebenso unhistorisch. Sie evoziert jedoch die felsige Berglandschaft seiner Herkunftsregion, des Ardèche, und verbindet sich mit dem Körper des Schreibenden. Paul Celans Ort ist hingegen die Geschichtswelt in ihrer größten menschen- und realitätszerstörerischen Gewalt, wie sie sich im Holocaust zeigte. An ihren verschiedenen Orten und mittels ihrer verschiedenen Schreibverfahren geht es allen drei Dichtern jedoch um dieselbe Identitäts- und Wirklichkeitsgewinnung, die Paul Celan bei seinen französischen Dichterfreunden als das „Timbre des Sprechenden“ und ihre „Textgestalt“ in größtmöglicher Textnähe zu übertragen

---

len; vgl. W. A.: *Schneegespräche an gastlichen Tischen. Wechselseitiges Übersetzen bei Paul Celan und André du Bouchet*. Heidelberg 2006, S. 18, Anm. 13.

<sup>39</sup>Wie in der vorausgehenden Anmerkung ist auch hier wieder ein gründliches Missverständnis auszuräumen. Die Behauptung von Natalia Blum-Barth und Christine Waldschmidt (Hg.) in ihrer Einleitung zu ihrer Veröffentlichung *Celan-Referenzen. Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne*. Göttingen 2016, S. 10 f., laut Verfasserin hätte sich Jacques Dupin in seiner poetologischen Suche Celan zum Vorbild genommen, ist völlig aus der Luft gegriffen und entbehrt jeder Beweisgrundlage. Sie ist auch im Artikel der Verfasserin *Perdre l'œuvre pour trouver le sens: à propos des „extrêmes voyageurs“ Paul Celan et Jacques Dupin*. In: *Écriture poétique moderne, troisième cahier: Perdre et trouver le sens* (1994), auf den die beiden Herausgeberinnen rätselhafterweise referieren, nicht vorhanden. Jacques Dupin hat ebenso wie André du Bouchet seine poetologischen Positionen schon früh unabhängig von Paul Celan entwickelt. Die Verfasserin war viele Jahre freundschaftlich mit Jacques Dupin verbunden und kann auf Grund ihrer Kenntnis der Tatsachen nirgends eine derartig falsche These aufgestellt haben. Die Tatsachen sind hingegen u. a.: Jacques Dupin lernte Celan zwar bereits Anfang der fünfziger Jahre kennen, da er des Deutschen jedoch nicht mächtig war und Celans Gedichte in den frühen Pariser Jahren kaum ins Französische übersetzt wurden, trafen und sprachen sich beide Dichter zunächst selten. Erst durch die Zusammenarbeit an der Zeitschrift *L'Ephémère* (ab 1968) begann eine enge Freundschaft, und Jacques Dupin konnte tieferen Einblick in das Werk Celans durch die inzwischen erschienenen Übersetzungen seiner Gedichtbände, zunächst durch Martine Broda, und die Gedichtauswahl in der Übersetzung des Freundes André du Bouchet (1986) und anderer einzelner Gedichte in verschiedenen Poesiezeitschriften gewinnen. Zu jener Zeit waren die poetologischen Grundlagen der Poesie von Jacques Dupin bereits gefestigt, und es waren Parallelen, nicht jedoch Abhängigkeiten festzustellen.

sucht. Dabei unterstreicht er gelegentlich die materiale Schwere von André du Bouchets Vokabular durch nur sporadisch eingestreute Wörter, hinzugefügte oder akzentuierte Zäsuren, um seinem Sprechen eine gewisse hinderliche Geschichtslast zu verleihen, die sich jedoch nur von Ferne bemerkbar macht. Im Gegensatz dazu bricht er Jacques Dupins kompaktes Sprechen auf und entmaterialisiert es durch syntaktische Veränderungen, abgewandelte Zeilenwechsel oder Eingriffe in die Interpunktion, gelegentlich sogar in die Wortwahl, um ihm eine größere Transparenz und Leichtigkeit zu verleihen. Dennoch ergibt sich daraus keine arbiträre Aneignung der Gedichte, vielmehr hebt Paul Celan die Textgestalt der dupinschen Verse, in der er sich selbst wiederfindet, nur deutlicher hervor.

Den Ausgangspunkt des folgenden, zunächst wiederum als Vortrag an der Universität Blaise Pascal von Clermont-Ferrand konzipierten Textes *Perdre l'œuvre pour trouver le sens: à propos des "extrêmes voyageurs" Paul Celan et Jacques Dupin* (1994) bildet die These, dass der Ort außerhalb der Sprache, an dem die Poesie zu sich findet, ein Ort in der Sprache ist. Sie wird gegen die These von Maurice Blanchot und Michel Foucault aufgestellt, die das „Draußen“ als die Absenz des Werkes („le désœuvrement“) konzipieren, welche an das Verschwinden des Autors und der Welt gebunden ist. Die Dichtung von Paul Celan und Jacques Dupin, die sich trotz der auffälligen Verschiedenheiten auf der Textoberfläche in großer Nähe zu einander befindet, dient exemplarisch als Beweis der hier aufgestellten Gegenthese. In dieser Poesie verliert sich der Sinn, um ihn im weitesten Umfang wiederzugewinnen. Ebenso tritt der Dichter in die Absenz zurück, um in einer pluralen Sprachgestalt zurückzukehren. Das Gedicht *Denk Dir* aus dem Band *Fadensonnen* dient exemplarisch zur Veranschaulichung der Spannung zwischen Sinnverlust und Sinnengewinn. Es bringt zugleich die konkrete Leidensgeschichte Paul Celans zum Ausdruck, für den das Leiden an der Shoah zum Auslöser der poetischen Suche nach der wahren Realität wird, in der die Unbestatteten „für immer“ ihre Ruhe finden. Die Präsenz in der Absenz des Dichters ist in den Gedichten Jacques Dupins in besonderer Weise zu spüren. Sie zeugen von seinem Leiden an der eigenen Körperlichkeit sowie der Körperlichkeit der Dinge und besonders auch der Wörter. Das hier analysierte und intertextuell kontextualisierte Gedicht *L'absence du corps dans le corps/ du poème* aus dem Zyklus *Le désœuvrement* steht paradigmatisch für seine poetische Schrift, die ein Aufbäumen gegen diese aufdringliche Materialität ist. Das Gedicht baut sich über einer Arbeit der Negativität auf, die zur Methode erhoben ist. In ihr konkretisiert sich die poetische Schrift von Jacques Dupin als ein multiples Aufbrechen des Körpers und ein körperliches Leichterwerden bis zum Entschwinden des Schreibenden in die Ubiquität. Damit schreibt Jacques

Dupin eine neue Geschichte des Körpers wie Paul Celan analog einen neuen Sprachkörper der Geschichte verleiht.

Das Celan-Zitat, das der Titel des letzten Artikels „*Il y a encore des chants à chanter*“ (1996) evoziert, lässt die Frage aufkommen, wer in der zerrissenen und zugleich kritischen Poesie der Nachkriegszeit singt. Sie fordert zunächst die Untersuchung heraus, wer hier spricht. Die kritische Sichtung der Theorien des lyrischen Subjekts als die sprechende bzw. schreibende Instanz von E. Staiger, W. Kayser, K. Hamburger und K. Stierle führt zu dem Ergebnis, dass der Begriff des lyrischen Subjekts dem Bild des gegenwärtigen Dichters nicht gerecht wird. Auf der Grundlage jener das celansche Werk umgebenden zeitgenössischen Poesie und mit weiteren Verweisen auf Hölderlin, Rilke und G. A. Bécquer wird aufgezeigt, dass der Sprechende/Schreibende einem Gesang unterworfen ist, der ihn an den Ursprung der Poesie führt und ihn als einen anderen erscheinen lässt. Die Art des Gesangs kann näher bestimmt werden als eine „akustische Landschaft“, basierend auf inneren, lautlosen Stimmen, die hörbar, auf äußeren Wahrnehmungen, die sichtbar, auf dem Rhythmus, durch den die Emotionen sinnhaft erfahrbar werden, während das singende Subjekt jenseits und dennoch in allergrößter Nähe der Menschen ein zugleich passiv Hörender und aktiv Schreibender ist.

Bochum, Bordeaux,  
November 2019

# Celans Wende

## Entwicklungslinien in der Lyrik Paul Celans I

### 1.

„Den 20. Januar ging Lenz durchs Gebirg.“<sup>1</sup>

Diesen Anfangssatz der Büchnerschen Erzählung *Lenz* greift Celan im Laufe des *Meridian*, seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises im Jahre 1960, auf, um eine nähere Bestimmung des Gedichtes zu geben: „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?“<sup>2</sup>

Wörter sind nicht unschuldig, besonders dann nicht, wenn sie ein Datum nennen. Das Datum setzt einen Einschnitt, markiert einen Bruch, hält nicht mehr wahrgenommene Automatismen an. Es sagt den Augenblick der Unterbrechung *par excellence*. So auch in der Büchnerschen Erzählung. Kaum ausgesprochen, wird dieser beliebige Tag zu einem bemerkenswerten Datum, bildet im gewöhnlichen Leben des Lenz eine Unterbrechung, die seine eingefahrensten Gewohnheiten ins Schwanken bringt: „... nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte“.<sup>3</sup> Ein kurzer Bruch, von der Dauer eines Blitzes, schon wieder vergessen, von Lenz selbst und seinem Leser – bis zu dem Augenblick, da Paul Celan dieses Datum aufgreift und zum Ausgangspunkt seiner neuen Poetik macht.

Das Datum unterbricht, hält an – behält damit zugleich aber auch und bürgt so für Kontinuität, hält zurück, was vergehen will, das Ephemere, das Unbemerkte. Und nun läßt Celan im *Meridian* nicht mehr Georg Büchner sprechen, jetzt erinnert er sich selbst an eine verfehlt Begegnung im Engadin, die zum auslösenden Moment einer kurzen poetischen Erzählung wird, in der er „einen Menschen“ wie Lenz „durchs Gebirg gehen ließ“, – um sich schließlich selbst

---

<sup>1</sup> G. Büchner: *Lenz*, in: G. B.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, hrsg. v. W. R. Lehmann, München 1979, S. 79.

<sup>2</sup> P. Celan: *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*, Darmstadt, am 22. Okt. 1960, Frankfurt a. M. 1961, S. 16.

<sup>3</sup> G. Büchner: l.c.

zu begegnen: „Ich hatte mich (...) von einem ›20. Jänner‹, von meinem ›20. Jänner‹, hergeschrieben.“<sup>4</sup> Es ist die Erzählung *Gespräch im Gebirg* von 1959.

Datum, Unterbrechung, die sich im Bild der versäumten Begegnung spiegeln, das, kaum ausgesprochen, durch die dem Wort eigene Bewegung, seinen Sinn in die entgegengesetzte Richtung einer tatsächlichen Begegnung verkehrt – das ist das Gedicht Paul Celans. Selbst Datum, entzieht es ihm, der ihm seine Daten einschreibt, ebendiese durch das eigene Spiel der Signifikanz der Worte, welches die von ihrem Bedeuten befreiten Signifikanten auslösen. Das „Unheimliche“ der Eigenbewegung des semantisch entgrenzten Wortes tritt in ihm hervor, enthebt die transkribierten Daten ihrer Kontingenz, läßt nur noch Spuren von ihnen erkennen, in denen Celan ein ganz anderes, neues Datum festschreibt. Er sagt in ihm, wie sich im Verlauf der hier vorgestellten Lektüre seiner Gedichte zeigen wird, das Wesen selbst des Menschen, das jedoch nicht in der Transzendenz, sondern in der Immanenz des Unbewußten angesiedelt ist.

Datum heißt bei Paul Celan aber auch Leben des Autors. Seine Gedichte schreiben die Daten seines Lebens nieder. Man kann sogar sagen, daß Celan neben Goethe der größte Erlebnisdichter deutscher Sprache ist. „Mein letztes Buch [d. i. *Ausgewählte Gedichte*, 1968] wird überall für verschlüsselt gehalten. Glauben Sie mir – jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben. Aber nein, das wollen und wollen sie nicht verstehen ...“<sup>5</sup>; oder er sagt vom Subjekt im Gedicht, es sei „ein im Prozeß des Schreibens sich verdeutlichendes Ich, das – kein lyrisches Ich ist. Es trinkt gelegentlich Kaffee.“<sup>6</sup>

Celan als Erlebnislyriker? Die Tatsachen sprechen, so scheint es, dagegen. Zwar sind einige Daten aus dem Leben Celans bekannt, sie bilden jedoch nur eine verschwindend geringe Menge gegenüber der großen Anzahl seiner Gedichte. Celan hat die sogenannten ‚Quellen‘ seiner Gedichte gelöscht. Wie kann man außerdem das Gedicht als Umsetzung persönlicher Erfahrung verstehen, wenn sogar eine verfehlt Begegnung, also etwas, was sich gar nicht ereignet hat, zur ‚Quelle‘ selbst der Dichtung wird? Angesichts dieser Diskrepanz gewinnt der Leser schließlich die Überzeugung, daß es für den Autor noch eine andere Wirklichkeit als die des biographischen Datums geben muß. Das Leben des Dichters muß sich an einem anderen Ort ereignen.

Die Lektüre eines Gedichtes, dessen ‚Quelle‘ in die Augen springt, soll das Problem klären helfen. Das Gedicht lautet:

<sup>4</sup> *Der Meridian*, S. 21.

<sup>5</sup> Zit. n. G. Buhr: *Celans Poetik*, Göttingen 1976, S. 183.

<sup>6</sup> Zit. n. D. Meinecke (Hrsg.): *Über Paul Celan*, Frankfurt a. M. 1973, S. 30.

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.

Sie gruben und hörten nichts mehr;  
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,  
erdachten sich keinerlei Sprache.  
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,  
es kamen die Meere alle.  
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,  
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:  
Wohin gings, da's nirgendhin ging?  
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,  
und am Finger erwacht uns der Ring. (I, 211)<sup>7</sup>

Die Lebensdaten, auf die das Gedicht zurückweist, erzählt Israel Chalfen in der Jugendbiographie Celans.<sup>8</sup>

Celan wurde unter der deutschen Okkupation Rumäniens von 1941 bis 1944 mit anderen Juden in ein Arbeitslager in der Nähe seiner Heimatstadt Czernowitz eingezogen, wo sie, nur mit Schaufel und Spaten ausgerüstet, beim Straßenbau eingesetzt waren.kehrte er auf Urlaub nach Czernowitz zurück und wurde er nach der Art seiner Arbeit befragt, so antwortete er nur kurz, daß er grabe. Viel später wird er sich in dem Gedichtband *Fadensonnen* von 1968 in einem ganz anderen Kontext noch immer an die „Milchschwester Schaufel“ (II, 150) erinnern. Keine Klage, keine Anklage äußert er, aber auch kein Wort der Hoffnung oder des Trostes, um ihn und in ihm herrscht Schweigen, „sie lobten nicht Gott“, „erfanden kein Lied“, noch irgendeine Sprache, und wenn

---

<sup>7</sup> Zit. wird im folgenden nach der Ausgabe von P. Celan: *Gedichte in zwei Bänden*, Frankfurt a. M. 1975. Die Bandzahl wird in römischen, die Seitenzahl in arabischen Ziffern angegeben.

<sup>8</sup> I. Chalfen: *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt a. M. 1979. Auch die im weiteren Verlauf der Analyse folgenden biographischen Daten sind dieser Darstellung entnommen.

es sie gibt, so wiederholt sie nur das Geschehen und geht nicht über es hinaus. Die Sprache, so wird Celan in der Bremer Rede später sagen, „gab keine Worte her für das, was geschah.“<sup>9</sup> In der Handlung allein findet sich eine Solidarität, in der Handlung des Schaufelns, die, erlitten von jedem, das Bild der Leiden aller verfolgten und deportierten Juden ist.

Hier, wo das Ereignis bekannt ist, kann man das Verhältnis von Leben und Werk Paul Celans erkennen. Das individuelle Leben, das partikulare Ereignis, wird in der poetischen Schau Celans einem Kristallisationsvorgang unterworfen, dessen Resultat das poetische Wort als Nennung eines Details ist, in welchem sich die Einzelheit in ein Allgemeines verkehrt.

Celans Leben ist, sobald es sich im Wort äußert, in seiner individuellen Konkretheit immer auch schon universell repräsentativ. Er ist als Subjekt jenes „einzelne Allgemeine“, von dem Sartre in bezug auf Flaubert spricht.<sup>10</sup>

Der Versuch, das Gedicht als Repräsentation autobiographischer Erlebnisse zu verstehen, bleibt damit immer hinter dem Text zurück, und nicht nur das, es tritt ein dialektischer Umschlag ein: „je mehr diese erhellen, so läßt sich vermuten, um so weiter verbreiten sich Schattenzonen ...“.<sup>11</sup> Die Falle der Referentialität ist damit noch nicht ganz umgangen. Bei der biographischen Exegese anzuhalten, bedeutet nicht nur, hinter den Text zurückfallen, sondern heißt letztlich von einer nicht existenten Opposition sprechen. Celan lebt sein außersprachliches Leben von vornherein in einer poetischen Schau, die sich nicht anders als im poetischen Wort als universalisierendem Detail artikuliert. Wirklichkeit wird nicht erst im Gedicht verwandelt, sondern das Leben des Dichters und sein Wort, sein Werk, sind eins. Noch genauer, es gibt kein Werk, es gibt nur Leben. Hatte M. Foucault in bezug auf den Wahnsinn gesagt, daß er zweifellos die Abwesenheit des Werkes überhaupt bedeute<sup>12</sup>, so kann man nun variierend im Blick auf Celan sagen: seine Poesie ist zweifellos nichts anderes als die Abwesenheit des Werkes überhaupt.

Soll im folgenden die Wende im lyrischen Sprechen Celans dargestellt werden, kann dies nach dem bisher Gesagten nicht heißen, daß hier eine Chronologie des Dichterlebens, eine ‚Chronik der laufenden Ereignisse‘ erstellt werden soll. Vielmehr geht es darum, den Weg des Schreibenden, welchen das Gedicht in seiner unauflöslchen Verbindung mit den außertextuellen Lebensdaten vor-

---

<sup>9</sup> P. Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in: B. Allemann (Hrsg.): *Paul Celan. Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt/M. 1977, S. 128.

<sup>10</sup> J.-P. Sartre: *L'idiot de la famille*, 3 Bde, Paris 1971 f.

<sup>11</sup> G. Baumann: *Entwürfe zur Poetik und Poesie*, München 1976, S. 118.

<sup>12</sup> Vgl. Sh. Felman: *La folie et la chose littéraire*, Paris 1978, S. 54.

stellt, nachzuzeichnen. Text und Datum sind die zwei Seiten derselben Medaille, die jedoch nicht wie jene getrennt sind, sondern sich in ständiger Interaktion befinden, die die Form gegenseitiger Herausforderung annimmt. Entweder sind es die Daten, die die Sprache herausfordern, nach Ausdruck verlangen; die Sprache von den Geschehnissen provoziert, das ihnen ausgelieferte Wort; oder es ist die Sprache, jenes andere Vorgegebene, das, wie Mallarmé und die Surrealisten gezeigt haben, ebenfalls ein Eigenleben führt, welches neue Daten setzt; das Wort also, das diese an das Subjekt ausliefert – und damit ist der Dichter selbst der Ausgelieferte. Celan wußte es:

Es liegen die Erze bloß, die Kristalle,  
die Drusen.  
Ungeschriebenes, zu  
Sprache verhärtet, legt  
einen Himmel frei.

(Nach oben verworfen, zutage,  
überquer, so  
liegen auch wir.  
...) (I, 251)

## 2.

Die Gedichte Paul Celans sprechen immer wieder vom Schicksal der verfolgten Juden. Die Grundlage seiner Lyrik ist seine in universaler Repräsentanz erlittene Erfahrung. daß ‚Judesein‘ – ‚être juif‘ – bedeutet, unterdrückt zu sein, angeklagt zu sein, bedeutet, „von vornherein der wichtigsten Lebensmöglichkeiten beraubt zu sein, und das nicht in abstrakter, sondern in realer Weise“<sup>13</sup>.

Aber ‚être juif‘ heißt noch mehr, und Celan hat diese schmerzliche Erfahrung ebenfalls machen müssen. Der Tod seiner Eltern, in seinen Gedichten durch den Tod oder die Abwesenheit eines weiblichen Wesens evoziert, das bald „Mutter“, bald „Schwester“ genannt, bald mit dem Personalpronomen „sie“ bezeichnet wird, hat ihm gezeigt, daß das Leben des Juden dem Tod in besonderer Weise ausgesetzt ist. Diese Todeserfahrung steht letztlich am Beginn seiner Lyrik<sup>14</sup>.

Tod, Ausgestoßensein und Schuld – auch diese nennt seine Lyrik –, Celan hatte die drei grundlegenden Merkmale der jüdischen Existenz in seinem eige-

---

<sup>13</sup> M. Blanchot: *Être juif*, in: M. B.: *L'Entretien infini*, Paris 1969, S. 181 (Übers. v. Vf.in)

<sup>14</sup> Vgl. auch P. Szondi: *Celan-Studien*, Frankfurt a. M. 1973, S. 53.

nen Leben erfahren und akzeptiert sie, nachdem er bis zu jenem Zeitpunkt sein jüdisches Wesen verleugnet hatte, als sein Schicksal.

Die drei Jahre Leben und Tod unter der deutschen Besatzungszeit verändern ihn völlig. Der Zug unbekümmerter, sich in sprachlichem Witz formulieren-der Heiterkeit schwindet, das Wort „Melancholie“ tritt mehrfach in seinem ersten Lyrikband *Der Sand aus den Urnen* (1948) auf. Ein wenig später wird sich Celan nochmals überschäumend, ja heiter zeigen, aber Freunde spüren sehr wohl den Zwang in dieser Haltung, die in der Tat in eine plötzliche Stummheit umschlagen kann. Celan hat offensichtlich seine Identität verloren. Alle Orientierungspunkte sind ihm abhanden gekommen, außer einem: „Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache...“.<sup>15</sup> Ihr vertraut Celan sich an, sagt ihr in *Sand aus den Urnen* die dreifache „Wunde“. Selten jedoch ist der Aufschrei so grell wie in der den Band beschließenden *Todesfuge*, vielmehr findet der Leser nur den erstickten Laut eines vom Schmerz betäubten Menschen, der wie in einem abwesenden Zustand spricht. „leise“ lautet das immer wiederkehrende Wort, und man kann in diesem stillen Sprechen den Widerschein des sanften Wortes von Rilke erkennen, den Celan Jahre hindurch gelesen hatte. Es ist, als wendete er sich an die Sprache, daß sie ihn einschläfere und ihn vor dem Choc des Erwachens bewahre. Er sucht Linderung in der Sprache, die Sprache wird ihm zur Droge, Celan sagt „Mohn“. Wie ein magnetisches Feld zieht dieses Bild in seinem zweiten Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* (1952) andere Bilder an, die Nacht vor allem und mit ihr die Dunkelheit, und den Blick, der an die Stelle der verbalen Kommunikation tritt, nicht jener mit der Welt und den Lebenden, sondern der Kommunikation mit der Abwesenden, der „Mutter“, der „Schwester“, mit „ihr“. Ein „blickloses“ Auge ist es, das jedoch sieht, ohne dafür des Tageslichtes zu bedürfen. Und so verbreitet sich ein anderes Licht in der Dunkelheit, beginnt zu leben, was zu einem tödlichen Schlaf, einem Schlaf, der das Vergessen sagen sollte, sich neigte. Ein Leben unterhalb der Oberfläche des Wortes.

Für Paul Celan, der außerhalb der Sprache seine Identität verloren hatte, zeichnet sich eine neue Orientierung ab. Indem er sich von der Sprache einschläfeln lassen, das Erlebte verdrängen will, gelingt es ihm tatsächlich, es zurückzudrängen, jedoch nicht bis zum Vergessen, sondern bis zu einem anderen tiefen Ort, wo das Wort, das zuerst negativ war, einen positiven Wert annimmt. Die Nacht, der Schlaf, das zur Neige gehende Wort werden zum Ort einer perfekten Kommunikation, eines wiedergefundenen vorherigen Lebens, das wahrer ist als seine eigene Kindheit, da es die Quelle selbst seines Lebens ist. Das

---

<sup>15</sup> *Bremer Rede*, S. 127.

Titelgedicht aus dem letzten Zyklus, *Halme der Nacht*, des Bandes *Mohn und Gedächtnis* spricht von der Kommunikation mit diesem ursprünglichen Leben. Es ist der Ausdruck einer perfekten Kommunikation zwischen zwei zunächst getrennten Subjekten, welche im Durchschreiten und hinter sich Zurücklassen der historischen Zeit und damit der historischen Dimension des Wortes erreicht wird. Celan ist nicht bei seiner abwesenden Mutter angekommen, sondern bei der Mutter, bei den Müttern.

Er braucht also nur in der Sprache unterzutauchen – und tatsächlich beginnt die Droge zu wirken, er ist mehr und mehr angezogen, d. h. er sinkt immer tiefer, und auch der Leser spürt den Sog der Sprache – er braucht nur unterzutauchen ... und das Bild des Wassers erscheint ebenso bedeutend in der Dichtung Celans wie das der Nacht und des Schlafes, der immer in der Nähe des Todes oder identisch mit ihm ist. Bezogen aus der geographischen Gegend, in der seine Mutter umgekommen war – das Konzentrationslager, in das seine Eltern verschleppt worden waren, befand sich in der Nähe des Bug –, ist das Wasser von Anfang an metonymisch mit dem Tod der Mutter und allgemein mit der Abwesenden verknüpft. In das Wasser eintauchen, in diesen Strom, der sich ganz natürlich mit dem Redefluß verbindet, bedeutet also auch immer sich mit ihr als Ursprung vereinigen.

Ganz besonders im folgenden Gedichtband, *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), läßt sich Celan von der narkotischen Wirkung der Sprache fortreißen. So z. B. in dem René Char gewidmeten Gedicht *Argumenturn e silentio* (I, 138f.) und in dem darauffolgenden Poem *Die Winzer* (I, 140), das Nani und Klaus Demus gewidmet ist.

Beide Gedichte beginnen in und mit der Nacht zu sprechen, die immer zunächst den Tod der Eltern sagt. Das Gedicht *Die Winzer* wird hier besonders deutlich. Die Verse: „einmal im Herbst, / wenn das Jahr zum Tod schwillt, als Traube“, nennen ihn explizit, denn Celan hatte vom Tod seines Vaters im Herbst 1941 durch einen Brief seiner Mutter, so vermutet man<sup>16</sup>, erfahren, der der einzige von ihr je erhaltene Brief war und sich damit für ihn eng mit ihrem eigenen Tod verknüpft, von dem Celan im Winter 1943 erfuhr. Der Herbst ist seitdem die Jahreszeit des Todes und der Sommer, der ihm folgt, ein schwarzer Sommer. In einem völlig verschiedenen Kontext erscheint das Bild der schwarzen Sonne Nervals und Rimbauds wieder. Es tritt in dem Gedicht *Die Winzer* in dem Bild des „Sonnengrabes“ auf, das „sie“, ein plurales Subjekt, „mit

---

<sup>16</sup> Vgl. I. Chalfen: l.c., S. 126f. Frau Celan-Lestrangle bezweifelte in einem Gespräch mir gegenüber diese Angabe, da ihr P. Celan nie von einem solchen Brief erzählt habe. Eine Stütze für die Annahme der Existenz eines Briefes bildet für I. Chalfen das Gedicht *Schwarze Flocken* aus *Der Sand aus den Urnen*.

nachtstarker Hand“ rüsten. Das Oxymoron spielt hier nun aber, ebenso wie in dem Ausdruck „erschwiegene(s) Wort“ aus *Argumentum e silentio*, ebenso wie jedes Oxymoron in der Lyrik Paul Celans, die sinnerzeugende Rolle eines Bedeutungstransformators, der die Schrift von einer schweigenden, d. h. aus der anderen Perspektive also, den Tod wiederholenden Sprache in die Schrift eines neuen Sprechens verwandelt, wo sich ein Licht oder „Gold“, ein Leben, die Bewegung des verfestigten Wortes zum vieldeutigen poetischen Wort von Ferne andeutet. Besonders schön kündigt sich dieses neu erstehende Leben am Ende des René Char gewidmeten Gedichtes an:

Denn wo  
dämmerst denn, sag, als bei ihr,  
die im Stromgebiet ihrer Träne  
tauchenden Sonnen die Saat zeigt  
aber und abermals?

Paul Celans Lyrik ist der Versuch, sich diesem Ursprung zu nähern, der sich jedoch in einem der alltäglichen Rede fremden Wort artikuliert, einem Wort, das das „Vergessen“ und die Erinnerung vereinigt, das in seinem Ursprung vieldeutig ist und als Wort der alltäglichen Rede gebraucht, eine völlige Desorientierung des Subjektes im Leben zur Folge haben würde. Es in den Alltag einzubeziehen, würde nichts anderes bedeuten als die Realisierung der ‚condition juive‘, wie sie von M. Blanchot beschrieben wurde. Paul Celan hat dieses Wort auch gelebt.

In dem Gedicht *Argumentum e silentio* stellt Celan die zwei verschiedenen Wörter gegenüber, das diskursive, das den Tod sagt und im Sagen selbst erstarrt, und an welches er denkt, wenn er in einem frühen Gedicht fragt:

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,  
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?<sup>17</sup>

Das Wort als Wiederholung des Geschehens, reine Tautologie, Mechanismus, Stereotypie – und das andere, das das Licht sagt, das „Gold“. Es sind zwei verschiedene Wörter und doch ein einziges, denn gerade in der Wiederholung selbst konstituiert sich das poetische Wort und schöpft aus ihr die Kraft, sich selbst, den stereotypen Mechanismus des Repetierens zu durchbrechen, weil es als Wiederholung ja doch auch zugleich immer schon Erinnerung und Leben

---

<sup>17</sup> P. Celan: *Nähe der Gräber*, in: *Der Sand aus den Urnen*, Wien 1948, S. 14.

und damit selbst Quelle der Resemantisierung des diskursiven Wortes als poetisches Wort ist.

Vergessen und Erinnerung, „Mohn und Gedächtnis“, man kann also auch sagen Stereotypie und Leben, sind untrennbar, bilden eine unzerlegbare plurale Bedeutungseinheit.

Das Wort als Droge, als „Mohn-“ ist auch immer schon „Gedächtnis“, das das Leben der Mutter, aber durch sie hindurch – und dieses Datum ist in der Poesie Paul Celans in einer tieferen Weise bedeutend – die Mutter als Leben, als Ursprung wachhält. Sie/es führt den Autor in einen Bereich, der, wie Rimbaud sagte, durch den Dichter hindurch den Blick auf das Unbekannte gibt, das die universale Seele ist<sup>18</sup>. Celan wird immer tiefer in diesen Bereich eindringen, ihn entdecken – im doppelten Sinne des Wortes – und so, ausgehend von einer sehr eigenen persönlichen Erfahrung, einen Weg fortsetzen, den vor ihm Nerval und Rimbaud gegangen waren, vor dem Hofmannsthal angehalten hatte<sup>19</sup> und den schließlich die Expressionisten und vor allem Kafka wiederaufgenommen hatten. Celan hatte ihn seit seinem ersten Auftreten als Dichter in einem Text angekündigt, in dem er zwei Bilder des österreichischen surrealistischen Malers Edgar Jené vorstellt. Der Artikel lautet *Edgar Jené und der Traum vom Traume* und ist 1943 erschienen. Celan führt darin an einer Stelle einen fiktiven Freund ein, der ihm vorwirft, in die Tiefe des Unbewußten zu steigen, sie nicht zu verlassen und dort Zwiesprache zu halten „mit finstern Quellen“. Celan erkennt darin den Vorwurf gegen seine Haltung, „die, weil sie die Welt mit ihren Einrichtungen als ein Gefängnis des Menschen und seines Geistes erkannte, alles unternehmen wollte, um die Mauern dieses Gefängnisses niederzureißen ...“<sup>20</sup>

Dieses ist gleichsam das Glaubensbekenntnis des Dichters. Sein Leben setzt er ein für die Befreiung des Menschen, und zwar für die Befreiung seines Geistes, der an Worte gekettet ist, die „unter der tausendjährigen Last falscher und entstellter Aufrichtigkeit stöhnten“ ; denn „was war unaufrichtiger als die Behauptung, diese Worte seien irgendwo im Grunde noch dieselben! So mußte ich auch erkennen, daß sich zu dem, was zutiefst in seinem [des Menschen – S. B.] Innern seit unvordenklichen Zeiten nach Ausdruck rang, auch noch die Asche ausgebrannter Sinngebung gesellt hatte und nicht nur diese!“

---

<sup>18</sup> Vgl. Rimbaud: *Brief an Paul Demeny* v. 15. 5. 1871, in: *Ceuvres complètes*, hrsg. v. R. de Renéville u. J. Mouquet, Paris 1954, S. 271f.

<sup>19</sup> Vgl. dazu den Brief W. Benjamins an Adorno v. 7. 5. 1940, in: W. B.: *Briefe*, hrsg. v. G. Scholem u. Th. W. Adorno, Frankfurt/M. 1966, Bd. II, S. 852 u. 854.

<sup>20</sup> P. Celan: *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, in: *Die Pestsäule* 1. Sept. 1972, S. 23. Die folgenden Zitate sind ebenfalls diesem Text entnommen.