

Inhalt des ersten Heftes

ABHANDLUNGEN

- 1 *Ulrich Profilich* (Berlin):
Mitleid und Entsetzen. Zur Deutung der
Briefe Lessings an Mendelsohn und Nicolai
über das Trauerspiel
- 13 *Rüdiger Görner* (London):
Das Zuviel im Guten. Zu einem Moraltopos
bei Goethe
- 25 *Heinz Rölleke* (Neuss):
Ich habe gelebt und geliebt. Erfüllung und
Resignation: Eine Redensart bei Schiller,
Goethe, Mörrike und andern
- 31 *Bend Zegowitz* (Frankfurt/Main):
Zwischen Zauberspiel und Besserungsstück.
Edvard Mörikes *Regenbrüder*
- 51 *Hubertus Fischer* (Hannover):
Berthold Auerbach und das Uhlandfest im
Spiegel des *Kleinen Reaktionär*. Liberales
Gedenken und antisemitische Polemik
- 63 *Christoph König* (Wissenschaftskolleg zu
Berlin/Osnabrück):
Celans frühes Sprachparis. Über die Ge-
dichte *Auf Reisen und Zwölf Jahre*
- 83 *Johannes Saltzwedel* (Hamburg):
Mit fortgehenden Noten. Anmerkungen
über Sinn und Zukunft des Kommentierens

Celans frühes Sprachparis

Über die Gedichte *Auf Reisen und Zwölf Jahre*

von

Christoph König
(Wissenschaftskolleg zu Berlin/Osnabrück)

Eine sarkastische Widmung: *Für Peter Szondi, / bei (nicht zufällig) of- fenem / Fenster, (zufällig) in Paris / Sehr herzlich / Paul Celan.*¹ Celan kam aus Czernowitz und lebte seit 1948 in Paris; nach seinem Tod galt er Claude David, der ihn 1970 mit einem eigenen Heft der *Études Germaniques* ehrt, als „le plus grand poète français de langue allemande“?² Celan greift mit seiner Widmung aus dem Jahr 1959 Szondis Klage in einem der vorausgegangenen Briefe auf: *In Paris zog es mich oft in die rue de Longchamp, aber ich wusste, dass die Fenster diesmal geschlossen sind.*³ Celan war verreist, und Szondi wußte davon, doch Celans Sarkasmus gilt Szondis währender Hoffnung auf Paris als Ort, den er, mit den Freunden, die er dort hatte, Jean und Mayotte Bollack vor allem, zeit seines Lebens als „Existenzpunkt“ (Paul Valéry) einrichten wollte.⁴ Szondi versteht sich bereits auf Celans besondere, eigene, die Idiomatik seiner Gedichte vorbereitende oder von diesen lebende Sprache: Celan unterscheidet zwischen einer Offenheit, die notwendig ist (also „nicht zufällig“) und einer Topographie, die er in seiner (nicht immer freiwilligen) Beweglichkeit beiseite schiebt (zufällig sei er in Paris oder eben nicht). Nur in jener „Offenheit“, wo das Zufällige ihm schon zugefallen ist und daher in der dichterischen Umsetzung notwendig werden kann, erhält auch die Stadt einen Sinn. Im Gedicht *Corona* hatte Celan im Jahr 1948 Ingeborg Bachmann schon in

¹ Paul Celan und Peter Szondi, *Briefwechsel. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Aussügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack*, hg. von Christoph König, Frankfurt a.M. 2005, Brief 8, S. 12.

² *Études germaniques* 25 (1970), 3, S. 239.

³ Celan / Szondi, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), B 4, S. 10.

⁴ Christoph König, *Engführungen – Peter Szondi und die Literatur*, unter Mitarbeit von Andreas Isenschmid, Marbach am Neckar 2004, 2., durchgesetzte Auflage 2005 (= *Marbacher Magazin* 108), S. 5–13; siehe auch das Nachwort in Celan / Szondi, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), S. 114–118.

diesen ‚Ort‘ eingebunden: *Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße.*⁵

Doch was bedeutet ‚offen‘ in der Widmung *bei (nicht zufällig) offenem Fenster?* Genauer, wo findet sich diese Offenheit? Das Wort stammt aus Celans Lexikon: Erst wenn die Stadt dort ihren Ort erhält, kann sie an der Offenheit teilhaben. Szondis topographischer Wunsch wird somit in die idiomatische Sprache des Dichters verschoben: dort ist ‚offen‘ nicht im Sinn von Offenheit und Freimütigkeit gebraucht, sondern im Sinn von schmerzhafter Wachsamkeit. Celan übersetzt das Gedicht *Paris* von Jules Superville: *Du offre Stadt, du wunden- / offene Stadt Paris* und findet – gegenüber dem Original – ein Wort für genau diese Verbindung (wundenoffen).⁶ Das Fenster, durch das man von Schmerz geblendet blickt, wird in einer Stadt der Dichter zu einem Ort der Dichtung. Denn ein Jahr vor der Widmung in dem Band *Sprachgitter* (1959) schreibt Celan im Gedicht *Ein Auge, offen* und verbindet das ‚Wundoffene‘ mit dem dichterischen Organ: [...] Schmerzende Augapfelfalte:/ das Lid / steht nicht im Wege [...] // Die Träne, halb, die schärfere Linse, beweglich, / holt dir die Bilder.⁷ Das offene, in Tränen geblendete Auge vermag zu sehen. Kein Lid, das dem ‚Lied‘, dem Gesang, mithin der Dichtungstradition angehört, behindert es. Die Träne ist resumentisiert (im Gedicht *Pau, später wird dieser Akt Baruch Spinoza, dem Linsenschleifer, zugesprochen*), doch als solche vermag sie die Linse noch nicht zu sehen. Das *halb* teilt sie; das Halbe erst wird zum Wahren, denn die eine Hälfte kann zur anderen hin überschritten werden. Das Bild, das noch dem Historischen angehört, wird in der gefertigten Linse, mithin in der ‚schärferen‘ Hälfte der Träne, übertragen. So läßt Celan die Klage hinter sich. Auch die Stadt hat er, als er Szondi schrieb, in diesem Vorgang schon neu und dichterisch notwendig geformt. 1949 entstand das Gedicht *Auf hoher See* (erschien 1952 im

Lid, das dem ‚Lied‘, dem Gesang, mithin der Dichtungstradition angehört, behindert es. Die Träne ist resumentiert (im Gedicht *Pau, später wird dieser Akt Baruch Spinoza, dem Linsenschleifer, zugesprochen*), doch als solche vermag sie die Linse noch nicht zu sehen. Das *halb* teilt sie; das Halbe erst wird zum Wahren, denn die eine Hälfte kann zur anderen hin überschritten werden. Das Bild, das noch dem Historischen angehört, wird in der gefertigten Linse, mithin in der ‚schärferen‘ Hälfte der Träne, übertragen. So läßt Celan die Klage hinter sich. Auch die Stadt hat er, als er Szondi schrieb, in diesem Vorgang schon neu und dichterisch notwendig geformt. 1949 entstand das Gedicht *Auf hoher See* (erschien 1952 im

Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*), das das Stadtwappen von Paris interpretiert und zu dem Paris des Dichters umgestaltet, zum Schiff auf der Träne der Stadt: *Ich trink so lang, bis dir mein Herz erdunkelt, / so lange, bis Paris auf seiner Träne schwimmt.*⁹ Die kristalline Beschaffenheit der Träne ist im ursprünglichen Titel des Gedichts *Rauchtopas*¹⁰ präfiguriert: In dieser Stadt befindet sich Celans Wohnung in der rue de Longchamp, die Szondi, auch später noch, aufsuchte. In dieses schmerzende ‚Sprachparis‘, das nicht mehr der Ort eines Exils sein kann, lädt er Szondi wie vorher schon andere ein. Paris ist die Transformation des Exils, dessen Negation und Bemeisterung in der Dichtung.

Doch was ist das für ein Exil? Die Rede vom Exil impliziert die Biographie. Vertreibung, Flucht oder Verbannung der Autoren werden mit ihren Schriften in Verbindung gebracht; nicht zufällig wird die Exilliteratur erst mit der Sozialgeschichte¹¹ in den Literaturwissenschaften entdeckt, nicht zufällig hat eine Ästhetik, die die Textualität allein anerkennt, Schwierigkeiten, das Exil anders denn als Seinsweise und Existenzbedingung von Literatur überhaupt anzuerkennen.¹² Wer von Exil spricht,

⁹ Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, bearbeitet von Heino Schmull unter Mitarbeit von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 1997, S. 537–541.

¹⁰ Ebd., S. 80.

¹¹ Vgl. Bernhard Spies, *Exilliteratur*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, hg. von Klaus Weimar, Berlin/New York 1997, S. 537–541.

¹² Selbst Gedichte, die das Wort ‚Exil‘ zum Titel nehmen, sind davon nicht ausgeschlossen. Sigrid Weigel (*Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999) stellt die geradezu theologische Behauptung auf, Ingeborg Bachmanns Gedicht *Exil* hande allein von der Sprache, die Dichterin habe die Sprache als stets flüchtigen Ort gesucht und eine ‚absolute Metapher‘ (Hans Blumenberg) geschaffen: Das Wort stehe für die ganze eigene, sprachliche Welt, die dem begrifflichen Denken unzugänglich bleibe. Die Pointe besteht jedoch darin, daß Bachmann darin einen Celan persifliert, der sein Exil in der Wolke seiner Sprache baut, also gerade am Geliebten kritisiert, was Weigel ihr zuschreibt. Erstmalss hat Werner Wögerbauer auf den Dialog der Dichter kraft der Kritik, Aneignung und Zurückweisung ihrer Gedichte hingewiesen (Werner Wögerbauer, *Begegnung ost-westlich. Zu Paul Celans Gedicht „Balduinme, Wegländer, Ödpätze, Schutt“*, in: *Celan-Jahrbuch* 4 [1991], S. 55–68); Wögerbauers Thesen finden sich nun bestätigt in: *Herzezeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrade*, hg. und kommentiert von Bertrand Badou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2008; vgl. zur Relation von Celan und Bachmann: Barbara Wiedemann, *Paul Celan und Ingeborg Bachmann. Ein Dialog? In Liebesgedichten?*, in: „Im Geheimnis der Begegnung.“

muß also zwischen der Biographie und den Werken zu vermitteln wissen. Diese Vermittlung soll das methodische Anliegen dieses Aufsatzes sein, und der Blick gilt der Celanforschung selbst.¹³

Die Celanforschung ist im Begriff, angesichts einer neuen Materialfülle, die in Briefwechseln und Dokumentationen aus den Archiven fließt, die Materialien für das Leben und das Leben für die Gedichte zu nehmen, also aus dem, was sie Biographie nennt, direkt sein Werk herzuleiten. In erster Linie gilt das für den Briefwechsel zwischen Paul Celan und seiner Frau Gisèle Celan-Lestrage, der zugleich in Frankreich und in deutscher Übersetzung 2001 erschien,¹⁴ und für die fast zeitgleich vorgelegte Dokumentation zur ‚Goll-Affäre‘ (2000),¹⁵ weitere Korrespondenzen traten in den letzten Jahren hinzu: Celans Briefwechsel mit Ilana Shmueli, Rudolf Hirsch, Peter Szondi und zuletzt Ingeborg Bachmann.¹⁶ Die Briefe und die Kommentare legen Celans Leben bis ins Detail offen. Man glaubt nun, das Leben tatsächlich vor sich zu haben, ohne die Materialien interpretieren zu müssen. Mit der neuen Situation ist nicht leicht umzugehen, da plötzlich die Freunde des Biographischen (Ernst Oster-

¹³ Vgl. Christoph König, „Dichtung wider Dichtung“ (wie Ann. 9), S. 337–376.

¹⁴ Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrage, *Give the word. Zur Kritik der Briefe Paul Celans in seinen Gedichten*, in: *Euphorion* 97 (2003), S. 473–497; zur breifrenden Wirkung Jean Bollacks auf die ‚biographische Frage‘ vgl. *Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Margul Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weisglass*, hg. von Andrei Corbea-Hoisie, George Guju und Martin A. Hainz, Konstanz 2002, S. 143–164.

¹⁵ Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrage, *Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, aus dem Französischen von Eugen Helmlč. Bd. 1: *Die Briefe*, Bd. 2: *Kommentar*, hg. und kommentiert von Bertrand Badion in Verbindung mit Eric Celan, Frankfurt a.M. 2001 (künftig als *BWPC/GCL* zitiert), frz. Ausgabe: Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrage, *Correspondance. Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*, Paris 2001.

¹⁶ Paul Celan, *Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie“*; zusammengestellt, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2000; die Korrespondenz mit Peter Szondi (wie Ann. 1) steht im Zeichen der Affaire (vgl. die dort abgedruckten Dokumente, S. 77–103).

¹⁷ Paul Celan und Ilana Shmueli, *Briefwechsel*, hg. von Ilana Shmueli und Thomas Sparr, Frankfurt a.M. 2004; Paul Celan und Rudolf Hirsch, *Briefwechsel*, hg. von Joachim Seng, Frankfurt a.M. 2004; Celan / Szondi, *Briefwechsel* (wie Ann. 1); Bachmann / Celan, *Briefwechsel* (wie Ann. 12).

kamp etwa)¹⁷ und dessen Verächter (Sigrid Weigel) einander ungewollt in die Hände spielen. Denn wer an der Autonomie der Gedichte weiterhin festhält (sei es, daß er sie einer übergeordneten Sprache zuschreibt, sei es, daß er in einer Art pauschalen Ästhetik annimmt, das Kunstwerk sei frei), möchte aus der Freiheit, die Celan in seinen Gedichten geschaffen hat, schließen, sein Leben sei ohne Interesse. Beide, Liebhaber wie Verächter des Biographischen, vermeiden es, das, was als ‚Leben‘ sich darbietet, zu deuten. Dessen Gefortsein indes entscheidet darüber, welche Art von ‚Biographismus‘ man anerkennen kann.

Doch Celan ergreift mit seinen Worten von einer Sache Besitz, tilgt sie, um sie zu bezeichnen und dann als Lebensrealität in einem zweiten, ihm eigentlichen Sinn anzuerkennen. Die Gedichte, die entstehen, schaffen ihrerseits das ‚Leben‘. Die Frage muß also lauten: Mit welchem Formwollen hat sich Celan seines Lebens bemächtigen können? Welchen Stellenwert besitzen seine Gedichte in diesen zugespitzten, artistischen Verhältnissen? Schließlich: Aufgrund welcher Außenposition – dem Leben und der Sprache gegenüber – agiert Celan?

Die Gedichte Celans wollen – schon vor ihrer Entstehung, als zuvor gelebte Gedichte – den ‚Alltag‘ einer Sprache und Literatur-Tradition zerstören und neu konstruieren, die für die Juden in Deutschland fatal geworden waren. Die Gedichte sind in diesem Sinn konkret, sie nehmen sich das Überkommen (ob von Hölderlin oder von Ingeborg Bachmann) jeweils vor und führen es durch einen Abgrund: durch die Erinnerung, die dem ‚Ereignis‘ der Ermordung der europäischen Juden gilt. Celan hat sich für diese radikal historische Außenposition entschieden und sie entworfen, für eine, wie Jean Bollack betont,

Exteriorität, die [...] zu gestalten und zu tragen er die Kraft hatte [...]. Sie hat es ihm erlaubt, in alle existierenden Gattungen der Prosa und der Poesie einzudringen, in alle Formen des Geschriebenen – und selbst des mündlichen Ausdrucks, der sich in ihnen äußert – ohne sich je bei irgendetwas aufzuhalten. Die Dualität gibt der Kritik ihre volle Macht; sie beruht auf der gewählten Außenposition und der Freiheit, von außen her zu sprechen. Die unmittelbare Zughörigkeit und mit ihr alle Formen des Anschlusses an die Mythenv Welt werden verbannt. Bleibt die Literatur. Alles ist literarisch; mit dem Begriff vereint sich eine strikte Literalität; sie transformiert die Natur des Werks.¹⁸

Celan entzieht seine Gedichte damit jeder Art sprachtheologischer Spekulation. Statt sich einer heteronomen Sprache auszusetzen, von der Martin Heidegger und seine Nachkommen reden, einer Potenz, die durch den

¹⁷ Vgl. Ernst Osterkamp, *Uns zu trennen wäre der Sieg unserer Feinde. Die Liebe, zwangsjackenschön, und das Kranichpaar: Der Briefwechsel Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrage*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.4.2001.

¹⁸ Bollack, *Dichtung wider Dichtung* (wie Ann. 9), S. 508–509.

Einzelnen hindurchwirke und ihn ohnmächtig dem sprachlichen, dem poetischen Vorgang zusehen lasse, setzt Celan seine (in einem historischen Außen gefassten) Gedanken in den Gedichten sprachlich durch und wahrt den Abstand zwischen Reflexion und Sprache: Die Exteriorität ist zu einem Referenzsystem ausgebaut, das jene Reflexion ermöglicht.

Die Spracharbeit am Sinn hat zum Ziel, Celans Einfluß auf das Material auszuweiten, mit dem er arbeitet. So tritt er im Leben auf: Es gelte vor allem, den richtigen Zungenschlag (eine von Celan umgeprägte Denkfikatur¹⁹) zu finden, nach dem sich leben ließe. Entstehen dann die Gedichte, so können sie auf den hermeneutischen Grundsatz bauen, nur schon einmal Verstandenes lasse sich später wieder verstehen – und auch ablehnen.²⁰ Alles Reden und Denken, wie es ihm zukommt, ob es nun eigen ist oder fremd, und das er in seinen Gedichten aufgreift (also „versteht“), will schon vorher in eine sprachliche Form gebracht sein. Daher kommt den Briefen, die Celan schreibt oder erhält, und den Gesprächen, die er führt, eine besondere Rolle zu. Sie dienen, wie der Knecht dem Herrn, dem Willen des Dichters. Die Alltagsrede und ihre alltagspraktischen Folgen sind für ihn das geformte Leben, das aus den Gedichten folgen und das sie vorbereiten soll. Was nun als Material vorliegt, ist solch gestaltete Schrift.

Anfang Juli 1948 schrieb Celan das Gedicht *Auf Reisen*, kurz bevor er von Ingeborg Bachmann Abschied nahm und nach Paris aufbrach – in sein Korrekturexemplar des Bandes *Der Sand aus den Urnen* trug er mit Bleistift ein *Wien 48 [vor der Abreise]*;²¹ auf der Durchreise durch Inns-

bruck schrieb er das Gedicht auf einer Ansichtskarte mit dem „Goldenen Dachl“²² ab, nahm die Karte mit nach Paris, um sie dort zu frankieren und (am 10. 9. 1948) an seinen Förderer Alfred Margul-Sperber, der ihm in Wien die Türen geöffnet hatte, nach Bukarest zu schicken.²³ Celan handelt präzis, schlägt noch einmal den ganzen Bogen, der sein Exil ausmacht, und kommentiert kritisch seinen Weg, als wollte er Margul-Sperber sagen: Ich bin nun in Paris, nicht in Wien, wie Du es mir nahelegst hast, denn ich habe einen Auftrag zu erfüllen, den Du nicht kennen kannst, da es auf den Ort nun nicht mehr ankommt.

Auf Reisen

*Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,
dein schwarzes Auge zum schwärzesten Auge.*

*Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz.
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist ihm verboten.
Die bleiben und winken, wissen es nicht.*

Die zwei Strophen erzählen, wie im Märchen, von zwei Momenten, die der emphatische Einsatz *Es ist* hervorhebt. Der erste findet in der Zeit statt, der zweite ist lokalisiert, örtlich, und die Abfolge richtet zwischen beiden Ereignissen eine Hierarchie ein: Die Abschiedsszene auf dem Gehöft (Celan zitiert das Wort später im Titel seinen Gedichtbandes

den Hinweis auf das Gedicht). Den Briefwechsel eröffnete das Gedicht *In Ägypten*: Celan reflektiert darin eine Nähe, die vielleicht schon seit Januar bestand (anders als die Herausgeber des *Briefwechsels*, S. 251, meinen, die erste Begegnung auf Mitte Mai daterien – unausgesprochen auch gegen die Bachmann-Editorin Inge von Weidenbaum; der Bericht Bachmanns an ihre Eltern vom 17.5.1948, S. 251, der als Beleg für ein späteres Treffen genannt wird, beherrscht schon Celans Sprache [Auge], spielt auf ein Davor an und nutzt die Redewendung, um etwas herabzuspielen: *und ich den bekannten Lyriker Paul Celan etwas ins Auge faßte*).

²² Am 5.7.1948 besucht Celan den österreichischen Intellektuellen und Herausgeber der Zeitschrift *Der Brenner* Ludwig von Ficker und erhält am 8. des Monats die Genehmigung, nach Frankreich weiterzureisen. Das „Goldene Dachl“, das Wahrzeichen Innsbrucks im Zentrum der Altstadt, ist ein mit feuervergoldeten Kupferschindeln gedeckter Erker der Residenz der Tiroler Landesfürsten (1500 im Auftrag von Maximilian I. fertiggestellt); vgl. Celan an Ficker am 5.2.1951: *Aber ich fühle, daß mir eine Chance gegeben würde, wenn diese Gedichte durch Sie in die Hände von Menschen gelangten, die sie unter Dach und Fach bringen, die sie drucken könnten. Denn zuweilen ist mir, als sei ich der Gefangene dieser Gedichte [...] und zugleich ihr Kerkermeister. Aber nun habe ich zu laut gesprochen – verzeihen Sie mir!* (Ludwig von Ficker, *Briefwechsel, 1940–1967*, hg. von Ignaz Zangerle, Innsbruck 1996, S. 217).

²³ Vgl. *In der Sprache der Mörder. Eine Literatur aus Czernowitz, Bukowina, hg. von Ernest Wiesner und Herbert Wiesner, Berlin 1993, S. 262–267.*

¹⁹ Vgl. [E]s verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort, in: Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hg. von Berndhard Böschenstein und Heino Schnull, Frankfurt a.M. 1999 (= Werke, *Tübinger Ausgabe*), Nr. 29a, S. 7.

²⁰ August Boeckhs Formel vom ‚Erkennen des Erkannten‘ charakterisiert die philologische Praxis, als deren Theorie ihm die Hermeneutik gilt (vgl. Christoph König, *Reflections of Reading. On Paul Celan and Peter Szondi*, übers. von Michael Taylor, in: *Telos* 140 [2007], S. 147–175). Dichter, die diesen Verstehensvorgang in das Zentrum ihres Schaffens stellen, erlangen damit auch einen philologehistorischen Status, der ihnen Einfluß gibt auf die Fachentwicklung selbst – hier nun auf eine kritische Hermeneutik im Sinn auch von Paul Celan (vgl. zur Frage im allgemeinen: Verf., „Stockungen“ – *Wilhelm von Humboldt liest Schillers Gedicht „Der Spaziergang“*. Plädoyer für eine Wissenschaftsgeschichte der Literatur, in: *Euphorion* 101 [2007], S. 1–32).

²¹ Zur Überlieferung vgl. Celan, *Die Gedichte* (wie Anm. 5), S. 581 f. (Deutsches Literaturarchiv Marbach, D.Celan 90.1.20a); das Gedicht *Auf Reisen* eröffnet den Zyklus *Gegenlicht*, in: Celan, *Mohn und Gedächtnis* (wie Anm. 9), S. 63. Celan fuhr am 26. 6. 1948, am Tag nach Bachmanns 22. Geburtstag, nach Paris; sie hat das Gedicht im Kopf, als sie ihm an ‚Weihnachten 1948‘ erstmals schrieb (der Brief wurde nicht abgeschickt) und seine Sprechweise annahm: *Vor einigen Wochen hat man sich in Wien erzählt, daß Jenés nach Paris gefahren sind. Da bin ich auch wieder auf Reisen gegangen.* (Bachmann / Celan, *Briefwechsel* [wie Anm. 12], B 2, S. 8; der Kommentar, der das Idiomatische nicht zugrundelegt, also nicht interpretiert, meidet)

*Zeitgehöft*²⁴ ist bestimmt von der zuvor getroffenen Entscheidung einer *Sunde*; sie ist Akteurin und richtet sich gegen die Zeit und ihr Kontinuum. Die Zeit kommt zum Stehen: Ingeborg Bachmann weiß das in ihrem Gegengedicht *Die gestundete Zeit* (1952)²⁵ und sie verzweifelt am Stillstand (*Es kommen härtere Tage*) – an der Verbindung von *Stunde* und *Stehen*, die im Wort *Sunde* enthalten ist und im Werk Celans den ‚Widerstand‘ impliziert, wie ihn Celan vorgeschlagen hat.²⁶

Celan verfolgt von seinem Referenzsystem aus den Gedanken, sich gegen die herkömmliche Sprache durchzusetzen. Dem dienen zwei aufeinander angewiesene Verfahren, auf denen das Verständnis dieses Gedichts aufbaut. Zum einen erhält die Pronominalstruktur einen eigenen Sinn: Celan interpretiert die Syntax, indem er das Subjekt-Objekt-Verhältnis festlegt. In diesem Rahmen nutzt der Autor, zweitens, die vielfältigen syntaktischen Möglichkeiten der Sprache mit dem Ziel, den Sinn der Wörter, die im Spiel sind, zu verändern. Lexikon und Pronomina unterliegen Celans Idiomatik.

Das Ich, das hier zu berichten weiß, richtet sich an ein Du, das sich zur Reise fertig macht. Die neu genünte Pronominalstruktur erzeugt eine Offenheit, die noch im Gedicht entschieden wird. Denn das Ich bleibt von den Vorgängen des Du – des lyrischen *Subjekts* – ausgeschlossen: Was geschieht, geschieht dem Du. Das Du nun tritt, zumindest in der ersten Strophe, nicht als eine eigene Figur auf, vielmehr nimmt es den Ort (Paris) des historischen *Subjekts* ein – in einem Selbstgespräch also verteilen sich die Rollen auf ein Ich, das in der Poetik Celans dem

²⁴ Paul Celan, *Zeitgehöft. Späte Gedichte aus dem Nachlaß*, Frankfurt a.M. 1976. Celan nimmt früh das von ihm später öfters zitierte Wort Edmund Husserls *Zeithof* (dort als Kontinuität von Erinnerungsauffassungen im Bewußtsein verstanden; vgl. Paul Celan, *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek*. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou. Préface de Jean-Pierre Lefebvre, Paris 2004, S. 422) und prägt es durch den Kollektivsingular ‚gehört‘ um, mithilfe auch von Rilke, vgl.: *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort, / siehe: die letzte Ortschaft der Worte, und höher, / aber, wie klein auch, noch ein letztes / Gehöft von Gefühl. [...]* (Werke in vier Bänden, Bd. 2: *Gedichte. 1910 bis 1926*, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a.M. / Leipzig 1996, S. 115). Den Vorgang, bevor er noch das Wort erreicht hat, analysiert Celan in den Materialien zur Büchnerpreis-Rede: *Zeithöfe, durcharmet, umnaue* (Celan, *Der Meridian* [wie Anm. 19], Nr. 280, S. 110).

²⁵ Ingeborg Bachmann, *Werke*, Bd. I: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*, hg. von Christine Koschel, München 1978, S. 37.

²⁶ Vgl. Bollack, *Dichtung wider Dichtung* (wie Anm. 9), S. 343f.; zu der Wortreihe ‚maintenir‘, ‚standhalten‘, ‚stehen‘ und ‚Stunde‘ vgl. König, „*Give the word*“ (wie Anm. 13); vgl. Barbara Wiedemann, *Jakobs Stehen. Jüdischer Widerstand in den Gedichten Paul Celans*, Warmbraun 2007.

Herkömmlichen, der historischen Ausgangssituation verbunden bleibt, und auf ein Du, dessen Lage sich – und davon profitiert das Ich dank seines Du – verändert. Innerhalb dieses Programms verhält sich in der zweiten Strophe die Geliebte, deren Haare, wie es Staub, Opferstatt und Schwärze auferlegen, nicht mehr wehen dürfen. Die Geliebte tritt in das Du ein, ein Akt der Solidarität, den die Syntax im Gestalt der Pronomina ermöglicht, von dem die, die Abschied nehmen und winken, nichts wissen. Osmotisch verbinden sich lyrisches Subjekt (Du) und Geliebte. Käme die Geliebte dem Verbot nicht nach, würde sie dem in der Osmose formulierten Anspruch nicht genügen und müßte sich jenen zugesellen, die zurückbleiben.

Doch was ist dem Du auferlegt in einer Stunde, in die sich das Ich – es war seine Entscheidung, es ist seine Stunde – begeben hat? Die Wörter antworten in ihrem eigenen Sinn, wie sie ihm hier und anderswo in den Gedichten besitzen: Der *Staub* ist durch das Wort *aschen* aus dem Gedicht *Todesfuge* analysiert, das Celan in unmittelbarer Nachbarschaft zu *Auf Reisen* publiziert; mit der Asche soll man schreiben, mit den Partikeln, die (statt des Ortes Auschwitz) zum Gefolge unzusetzen sind: In dieser Gestalt folgt der Staub im Gedicht treulich.²⁷ Daraufhin nutzt das lyrische Subjekt eine syntaktische Ambivalenz und führt sie eng. In der Eingführung kommt es zu einer Entscheidung: *Opferstatt deiner Hände* kann von der Sprache her die Hände meinen, die opfern, und – als genitivus objectivus – die zu opfernden Hände. Doch statt zwei Hände in einem zu denken, und die eine Hand zur Voraussetzung der anderen zu nehmen, opfert das Du die eigenen Hände, denn was wäre sonst zu opfern. Ein Opfer in Celans Sinn zerschlägt den Gegenstand nicht, sondern realisiert erst seine wahren Möglichkeiten (wie noch im späten Gedicht *Wanderstaude*)²⁸; würde das Du die Werke anderer opfern, gäbe es sich auf, doch so kann es in der eigenen Dichtung bleiben und die schreibenden Hände im Opfer gewinnen. (Es wird sich zeigen, daß dieser Vorgang umkehr- und damit pervertierbar ist. Entsteht in der Eingführung der idiomatische Sinn des Wortes, öffnet die linguistische Ambivalenz den Weg zurück zum Gebrauch, den das Ich zurückgewiesen hat. Als Subjekt opferte es das ihm Fremde und das ihm entfremdet Eigene. Die Gefahr droht, weil jene Möglichkeit im Du schon wohnt, als ‚Gift‘, wie Celan später sagen wird).²⁹ Daß die eigene Dichtung im Opfer entstanden ist,

²⁷ Vgl. zur Verbindung von Asche und (Schreib-)Händen das Gedicht *Aschenglorie* aus dem Band *Die Atenwende*, in: Celan, *Die Gedichte* (wie Anm. 5), S. 198.

²⁸ Vgl. Bollack, *Dichtung wider Dichtung* (wie Anm. 9), S. 279–285; Werner Wögerbauer, *Textgenese und Interpretation. Zu Paul Celans Gedicht „Wanderstaude“*, in: Dokument / Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik, hg. von Françoise Lartillot und Axel Gellhaus, Bern 2008, S. 327–359.

²⁹ Vgl. S. 77f. in diesem Beitrag.

bestätigt die nächste Zeile, die das Resultat vorwegnimmt, nun innerhalb des Auges, das in Celans Gedichten – dank der Tränen – oft für die Dichtung selbst steht:³⁰ Die unmögliche Steigerung von ‚schwarz‘ setzt sich der herkömmlichen Dichtung entgegen und hat sie schon überwunden. Die Stilfigur des absoluten Superlativs enthüllt in der Schwärze, die nur absolut sein kann, daß von vornherein die eigenen Gedichte Gegenstand des Opfervorgangs (Schwärze!) waren. Es gibt keine andere, vorgängige, positive Schwärze, auf die Celan sich berufen könnte. Das *schwärzeste Auge* setzt voraus, daß der Vorgang die Hände selbst betrifft. Im Haus des Dichters soll die Stadt Paris (im Austausch der Buchstaben) zu einer ‚Statt‘, einer Opferstätte werden, zu einem Ort der Dichtung.³¹ Das ist das Ziel, dorthin muß die Reise gehen. Das Haus ist bestimmt durch eine Finalität, wohin auch immer es gehen mag.³²

Wie das Ich dem Du, dem lyrischen Subjekt in den Gedichten, den Auftrag gibt, im Sinn des vom Ich vorgegebenen Programms (jener ‚Stunde‘) zu gestalten und zu schreiben, so sucht Celan seine Geliebten zu Bündnispartnerinnen zu gewinnen. Doch die Bedingungen sind hart. Die Frauen müssen seinen Abgrund anerkennen, in dem ihre Liebe erst möglich ist. So wird die Erinnerung zum Ort der Liebe; die Liebe richtet sich an die Frauen und gilt den Toten, wohl auch gerade den Eltern. Das Gedicht *Auf Reisen* spricht davon, denn das *Herz*, das in das Gespann einsteigen soll, hat diese neue Bedeutung angenommen, inmitten der deutschen Sprache, die allein den Kollektivsingular (Gefolge, Gehöft, Gespann) kennt – in Celans Idiomatik gibt es das ‚Herz‘ im Sinn romantischer Liebe nicht. Eine Liebe schwarzer Erinnerung läßt die Psychologie hinter sich, und so ist dem Du das Wehen, das im ‚Weh‘ seinen Worth kern hat und der

³⁰ Vgl. oben zum Gedicht *Pau, später*, S. 64.

³¹ Vgl. Esther Cameron, *Erinnerung an Paul Celan*, in: *Paul Celan*, hg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1988, S. 338–342: „In einer der nächsten Gassen wies er auf ein Haus; dort habe Rilke den *Malte Laurids Brigge* geschrieben, hauptsächlich wegen dieses Buches sei er nach Paris gekommen.“ (S. 339); vgl. Jean Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, aus dem Französischen von Werner Wögerbauer, Wien 2000, S. 197–199. Vgl. auch Bollack, *Dichtung wider Dichtung* (wie Anm. 9).

³² Christine Ivanovic, „Auch du hättest ein Recht auf Paris“: *Die Stadt und der Ort des Gedichts bei Paul Celan*, in: *Arcadia* 32 (1997), H. 1, S. 65–96, nimmt Städte und Paris insbesonders als Gesichtspunkt einer informierten Motivanalyse (allein dreizehn Gedichte Celans nennen explizit Paris oder Plätze und Straßen von Paris); doch mit den gebildeten Motivketten gelten die – wie ad hoc gelesenen – Gedichte ineinander über und verlieren ihre Eigenart, ja Paris selbst wird (mit den existentialistischen Worten von Hans Egon Holthusen von 1951) zu einem „unbehausten“ Ort; Celan selbst wende sich insgesamt in seinem Werk mehr der organischen Landschaft zu. Daß Celan sich auf seine schwarze Weise in Paris heimisch macht, ist in dieser nur scheinbar neutralen Sicht keine veritable Option.

romantischen Literatur entspringt, verboten. Wehte das Haar, würde das Du vom Leben her sprechen und so auch den Tod miteinbeziehen. Der Tod ist zwar – als ‚Gespenn‘ – da, doch er wird von seinem Gegenüber her interpretiert. Dieses Gegenüber entsteht als Leben in den Gedichten. Die Dichtung des Du steigt ein und läßt die Klage vorüber gehen bzw. hinter sich.³³

Die Pronominalstruktur findet sich vor den Gedichten schon im Leben: in ihr wird die Idiomatik ausgebildet.³⁴ Man erkennt das in den Briefen. Die Gattung, die Rilke mit seinen Briefen geschaffen hat, um mit Frauen, die keine Dichterinnen sind, jenseits der Psychologie in strenger, eigener Form zu sprechen und so die Sprache seiner Gedichte vorzubereiten, nutzt Celan auf seine Weise, der alles daran setzte, seinen Einfluß auf das sprachliche Material auszuweiten.³⁵ In dem Sprachexerzitium halfen ihm seine Adressaten. Sie spielten eine Rolle und wurden – individuell innerhalb des Machtgefüges: das Du wird zu einem Mittel, die eigene Subjektivität zu entfalten – geradezu erfunden. Empathie, Sympathie, Konversation fielen meist weg, denn es ging um seine Literatur, ob er über die Aufnahme seines Werks sprach oder innerhalb seiner Kreativität. Die Frauen haben sich früher als andere – vielleicht in seiner Liebe zu ihnen – auf Celans idiomatische Gedichte verstanden und sind in der Privatsprache der Briefe die-

³³ Celan schreibt am 6. 9. 1949, den Titel des Gedichts aufgreifend und deutend: *Was ich brauche, was ich so dringend brauche, eben deshalb, weil ich so oft von mir weg muß, auf Reisen gehen muß – und wie unbedingt ist dieses Reisen: ich selber bin dabei reglos, wechsel nicht den Ort, die Welt aber saust unter meinen Füßen vorbei! – was ich also brauche, ist das Gefühl, daß es bei all diesem Hin und Her einen Ausgangspunkt gibt, der, wenn er auch nie wieder erreicht werden kann, dennoch bestehen bleibt – ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte, wenn ich sie in Sicherheit wüßte, sauber abgedruckt und gebunden.* (Paul Celan, „Briefe an Diet Kloos-Barendregt, hg. von Paul Sars unter Mitwirkung von Laurent Sprooten, Frankfurt a.M. 2002, S. 71ff.). Das Gedicht wird der Ort, von dem aus die Reise möglich ist, als Reise eines Bewegungslosen, dem die Veränderung der Welt widerfährt; vgl. poetikgeschichtlich Parmenides‘ Gedicht *Proemium*: Darin fährt er, Parmenides, als Dichter mit dem Wagen und bekommt gesagt, was er schon weiß. Zum Blumennamen, der umgedeutet wird (Lippenblütler ‚Leonurus‘ oder ‚Herzgespann‘), vgl. Barbara Wiedemann, *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk*, Tübingen 1985 (= *Studien zur deutschen Literatur* 86), S. 213f.

³⁴ Zur Konstituierung eines zuvor schon vorhandenen Du in *Mohn und Gedächtnis* vgl. Werner Wögerbauer, *Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans*, in: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), S. 161–172.

³⁵ Vgl. Christoph König, *Der Vertraute des weiblichen Kriegfalls. Rainer Maria Rilkes Briefwechsel mit Claire Goll und Magda von Hattingberg*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 299, 23.12.2000 (*Bilder und Zeiten*); ders., *Ich sehe jetzt die Überlegenheit Bachmanns stärker. Ein Gespräch mit Jean Bollack, Freund und Ehemann Paul Celans*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 189, 4.8.2008.

sen Gedichten sehr nahe gekommen: seine Frau Gisèle Celan-Lestrang etwa oder Ilana Shmueli, die Celan aus Czernowitz kannte und die später, nach dem Besuch in Jerusalem 1969, seine Geliebte wurde;³⁶ die Briefe mit Ingeborg Bachmann folgten demselben, bekannten Prinzip.

Als Celan 1948 nach Wien kommt, findet er dort in Bachmann, der Dichterin, die vollkommene Geliebte, weil nun die erotische Anrede mit der poetischen zusammenfällt. Fast die Hälfte der Gedichte in *Mohn und Gedächtnis* sind Liebesgedichte (23 sind *f. d.*, „für dich“ gewidmet).³⁷ Gisèle (Celan heiratete sie 1952) trat die Nachfolge von Ingeborg an: Daß Celan Gisèle den Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* im Jahr 1955 widmet, ist hierfür das Signal. Für Gisèle heißt es nicht für Ingeborg. Celan nimmt im Herbst 1957 – vor allem auf seinen vielen Deutschlandreisen – die Liebesbeziehung mit Ingeborg Bachmann wieder auf und hält bis 1958 daran fest (der Band *Sprachgitter*, 1959 erschien), enthält wieder Liebesgedichte an Bachmann, und die es nicht sind, hat er ihr früher, 1957, als Typoskripte gewidmet: insgesamt 21 Gedichte);³⁸ Gisèle akzeptiert das und wechselt mit ihr Briefe, sie legt für Celan eine Schlinge aus, denn einerseits sagt sie ihm seine Sprache genau zurück, wie Paul Celan das in dem ihr zum Geburtstag gewidmeten Gedicht *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* erwartet: *wießt du, was sich in dein Auge schrieb, verließt uns die Tiefe.*³⁹ Ihr Auge (ich erinnere an die Widmung für Peter Szondi) wird zum Ort seiner Gedichte. Gisèle lernt und urteilt oft strenger als er, kehrt also, freilich nur scheinbar, die Machtverhältnisse um.⁴⁰ Sie beweist, auf seiner Seite zu stehen und ihn nicht zu verraten. Auf ihre Weise tat es ihr Ingeborg Bachmann gleich:

Ihr Eintreten für Celan, auf seiner Seite, hat die Gegensätze überholt. Das gehört zum Wichtigsten in ihrem Liebesverhältnis. Man spielt gern den jüdischen Dichter gegen die Nazitochter aus, doch wenn es einen Konflikt gegeben

³⁶ Vgl. Ann. 16.

³⁷ Vgl. Bachmann / Celan, *Briefwechsel* (wie Ann. 12), S. 73. Celan hat die Gedichte nachträglich in einem Exemplar der 2. Auflage von *Mohn und Gedächtnis* aus dem Jahr 1954 gekennzeichnet.

³⁸ Vgl. ebd. Celan widmete die Typoskripte der Gedichte aus *Sprachgitter* zwischen dem 7. und 9. Dezember 1957 Bachmann und übergab ihr das Konvolut vermutlich in München.

³⁹ In: Paul Celan, *Die Niemandrose. Vorstufen – Tertgenese – Endfassung*, bearbeitet von Heino Schmull unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf, Frankfurt a. M. 1996 (= Werke. *Tübinger Ausgabe*), S. 10; vgl. König, „Give the word“ (wie Ann. 13), S. 474–478.

⁴⁰ Vgl. Celan / Gisèle Celan-Lestrang, *Briefwechsel* (wie Ann. 14), Nr. 468: *C'est... m... f... c... et... p... et... r... à... i... n... f... c... et...*

ben hat, dann hängt er vielmehr mit dem Zwiespalt zusammen, der sich aus einer unterschiedlichen Konzessionsbereitschaft der Gesellschaft gegenüber ergab.⁴¹

Celan bleibt in ihrem Briefwechsel lange bei seinem Mißtrauen, das der – wie er sagt – *ungenauen* Sprache in ihren Briefen galt. Die Briefe wurden damit Exerzitien der Vorbereitung des dichterischen Sprechens, des idiomatischen Vokabulars, der Rolle der Pronomina. Insofern gewinnt durch die Briefe neben der Liebestragik die dichterische Produktivität ihr Recht. In diesem Sinn kommentiert Celan ihre Liebesbeziehung in dem *Du* seines Gedichts *Auf Reisen* – auch es ist *f. d.* Die Bedingungen waren unerhört, doch in ihrer beider dichterischen Suche nach dem Partikularen und Präzisen möglich, „„Celan hat aus Bachmann etwas gemacht, das sie nicht war, wozu sie sich aber aus freien Stücken hergab.“⁴²

In ständiger Reflexion dehnt Celan seine Sprachwelt aus: dieses Nachdenken erfaßt auch seine Gedichte. Nicht daß er sie unbedingt im Wortlaut verändert, doch sie erhalten eine andere Rolle, wenn die Einsichten wachsen. So entsteht eine Spannung zwischen den verschiedenen Sinnprägungen, und die Interpretation muß prüfen, ob der späte Sinn, der auf eine neue (historische) Situation reagiert, in der frühen Textgestalt vorhanden war. Und war er das, steht der Interpret sogleich vor einer neuen Schwierigkeit, denn es stellt sich die Frage: In welchem Verhältnis stehen ein mögliches diagnostisch-prophetisches Vermögen zu einer Gestaltungskraft Celans, die herbeizuführen vermugt, was erst einmal nur gesagt ist, ohne daß es seinerzeit Gültigkeit beanspruchte. Das betrifft die Liebe, und es betrifft den Gebrauch seiner Gedichte.

Auf Reisen hat Celan mehrfach kommentiert. Früh schon, indem er das Gedicht in den Gedichtbänden unterschiedlich plazierte, und später, indem er daraus – im Gedicht *Zwölf Jahre* (1960) – zitierte. Die erste Gedichtsammlung Celans, *Der Sand aus den Urnen*, erschien 1948 mit so vielen, oft entstellenden Druckfehlern, daß Celan das Buch einstempfen ließ.⁴³ Die meisten der Gedichte nahm er 1952 in den Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* auf. So auch das Gedicht *Auf Reisen*. Stand es

⁴¹ Bollack, in: König, *Ein Gespräch mit Jean Bollack* (wie Ann. 35).

⁴² Ebd. Auf der Zürcher Tagung 1994 (publiziert als *Poetische Korrespondenzen* [wie Ann. 12]) kam es nach Bollacks Vortrag zu einem Eklat (der Artikel wurde nicht in den Sammelband aufgenommen), da die Tagung, wie ich mich gut erinnere, dem Wunsch nach einem Geschlechterausgleich folgte: Dem jüdischen Dichter sollte die Dichterin der Frauen standhalten.

⁴³ Vgl. Jerry Glenn, *Paul Celan in Wien*, in: *Die Pestküste. In memoriam Reinhard Federmann*, hg. von Milo Dor, Wien 1977, S. 100–108; Celan / Szondi, *Briefwechsel* (wie Ann. 1), S. 157 f.; unter Umständen hatte Celan schon früh auch eine andere Zusammenstellung der Gedichte im Kopf.

zuerst – in *Der Sand aus den Urnen* – am Ende der Gedichte, die in Wien erschienen waren, noch vor dem Gedicht *Todesfuge*, so findet sich *Auf Reisen* 1952 zu Beginn des Zyklus *Gegenlicht*, also den Gedichten vorangestellt, die in Paris entstanden waren, und nun nach der *Todesfuge*.⁴⁴ Wie ist das zu verstehen? Die Anordnung der Gedichte folgt in der Regel der Chronologie, nach Maßgabe einer wachsenden Kontrolle und Selbstläuterung: der Gedichtband wäre ein erlebter Text, den man gemäß seiner Genese verstehen kann. Diesem Prinzip kommt die Umstellung als Form der Reinterpretation in die Quere. Für *Auf Reisen* bedeutet das: Am Ende des Zyklus ist das Gedicht an die Geliebte gerichtet, an Ingeborg Bachmann, von der er in Wien Abschied nimmt; nach der *Todesfuge*, in Paris, nachdem er die Opferstätte eingerichtet hat, richtet er zugunsten der Dichtung einen Abgrund ein, dem die Liebe unterworfen wird. Insofern spricht Celan zuletzt wieder zu seinem eigenen ‚Herzen‘.

Im Jahr 1960 kommt Celan, zwölf Jahre später, in dem Gedicht *Zwölf Jahre* auf das frühere Gedicht *Auf Reisen* zurück, er zitiert daraus und er spricht – an dessen Ende – nochmals von der Liebe, die es nun nicht mehr gibt. Mit der Genauigkeit von zwölf Jahren ist eine bibliographische Gemeinschaft verbunden: Seit 1948 hat Celan drei Gedichtbände publiziert (*Mohn und Gedächtnis*, *Von Schwelle zu Schwelle* und *Sprachgitter*) und die zitierte Zeile – er nimmt nun eine Redefigur aus der Büchnerpreis-Rede desselben Jahres: *Der Meridian* und den daraus abgeleiteten Titel der späteren Sammlung *Atemwende* auf – dreimal durchdracht: *dreimal durchdratmet*. Er ist als Dichter vorangekommen: mit *dreimal durchglänzt* denkt er womöglich an die ‚Sterne‘, die in seiner – Mallarméischen – Konstruktion die gelungenen, künstlichen Gedichte sind:⁴⁵

Zwölf Jahre
Die wahr-
gebliebene, wahr-
gewordene Zeile: ... dein
Haus in Paris – zur Opferstatt deiner Hände.
Dreimal durchdratmet,
dreimal durchglänzt.
.....
Es wird stumm, es wird taub
hinter den Augen.
Ich sehe das Giftblühn.
In jederlei Wort und Gestalt.
Geh. Komm.
Die Liebe löscht ihren Namen: sie
*schreibt sich dir zu.*⁴⁶

Es geht um das Dichterhandwerk. Zwölf Jahre später sieht er seinen Vorsatz von außen in das Gegen teil verkehrt. Die ‚Hand‘ rückt in den Mittelpunkt der Reflexion. Die Entstehung des Gedichts – der *erlebte Text* – nennt dessen Ursache und kommentiert sie. Eigentlich wollte Celan ein Gedicht über die Goll-Affäre schreiben; eine Vorstufe, auf den 6.6.1960 datiert, lautet:

Es wir[d] stumm, es wird taub
hinter den Augen.
Ich sehe das Giftblühn, ich sehe,
wohin mir die Worte
*gingen.*⁴⁷

Seine Augen, die hier wie früher phonetisch (*stumm*) und akustisch (*taub*) begabt und das Gedicht selbst sind, versagen angesichts dessen, was sie *sehen* müssen. Sie müssen *sehen* und können nicht mehr hören und sprechen, die optische Perversion durch das Gift führt die *Augen* in einen vorausliegenden (dichterischen) Sprachgebrauch zurück, wo Celan nun seine Worte wiederfindet.

Claire Goll hat Celans Worte dorthin gebracht⁴⁸ und mit ihren Anschuldigungen dafür gesorgt, daß der schamlose Wortgebrauch in ein altes Recht eingesetzt wurde. Celan hatte mit dem surrealistischen Dichter Yvan Goll kurz vor dessen Tod 1949 zusammen gearbeitet, danach verleumdet Claire Goll Celan im privaten Kreis, er habe Gedichte ihres Mannes plagiert. Im April 1960 machte die Witwe ihre Vorwürfe in einer regelrechten Pressekampagne öffentlich; wenige Wochen später beginnt Celan, an seinem Gedicht

⁴⁴ Joachim Seng, *Auf den Kreiswegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“*, Heidelberg 1998, S. 109, deutet die Positionsverschiebung faktisch: Celan sei dem Tod entronnen und habe nun immerhin ein Haus in Paris. Stattdessen weiß sich Celan im Auftrag des Todes (der Erinnerung) in Paris. Zu den an Hilde Spiel (Wien) und Ludwig von Ficker (Innsbruck) geschickten Typoskripten von *Der Sand aus den Urnen* (Oktober 1950) vgl. Peter Gossens und Wilhelm Hemecker, „Hier nun wieder das alte Gedicht-Manuskript [...]“ Paul Celans Gedichtsammlung „Der Sand aus den Urnen.“ *Parcis, Oktober 1950*, in: *Sichungen. Jahrbuch des Österreichischen Literaturarchivs*, Wien 2003, S. 129–154. Mit ihnen setzt die Neubearbeitung ein.

⁴⁵ Wiedemann, *Anischer Paul – Paul Celan* (wie Anm. 33), S. 149, rechnet das Gedicht zur Serie der Gedichte in *Die Niemandsrose*, in der die rumänische Zeit reflektiert werde: tatsächlich handelt es sich um eine erinnernde Autoreflexion, aber gerade *Auf Reisen* ist wohl erst in Wien entstanden, wofür auch die Abkehr von den Langzeilengedichten spricht, oder wie es Wiedemann selbst sagt: „das Wort wird zum Bedeutungszentrum“ (S. 181).

⁴⁶ Celan, *Die Niemandsrose* (wie Anm. 39), S. 24f.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. *Die Goll-Affäre* (wie Anm. 15).

zu arbeiten. Über die Manipulationen von Claire Goll, auf die er anspielt, hat er ausführlich mit Peter Szondi gesprochen, der noch im selben Jahr in der *Neuen Zürcher Zeitung* nachwies, daß die verdächtigten Gedichte Celans alle vor denen Golls entstanden sind.⁴⁹ Doch das genügte Celan nicht, denn er vermutete – zurecht – Manipulationen schon im Nachlaß: Claire Goll hatte Gedichte, die sie nach dem Tod Yvan Golls herausgab, in Kenntnis von Celans Gedichten und nach ihnen verändert. Szondis Streit für Celan – er koordinierte, mit Walter Jens, Hans Magnus Enzensberger, Bachmann und anderen die Verteidigung – konnte das Hauptproblem nicht lösen. Denn die Vorwürfe trafen auf die Bereitschaft in Deutschland, die Vernunft in Celans Gedichten als ‚Leer‘ abzulehnen. Die angebliche Leere begründete man mit Hinweisen auf seine jüdische Herkunft und auf sein Leben außerhalb des deutschen Sprachraums. Da konnte Gelungenes nicht von ihm selbst sein, sondern allein von dem durch seine Witwe längst entjudaisierten Goll. Den Eindruck der Leere gewann natürlich nur, wer erkennen wollte, daß in den Gedichten die Vernichtung der europäischen Juden vorgegenwärtigt war. Man hätte von sich selbst sprechen müssen. So verdeckte man mit Hilfe des Antisemitismus das eigene Verdecken. Noch mehr als jener Antisemitismus traf Celan notwendig die „verbreitete Verdeckung des Geschehenen durch die Täter und Beteiligten, die sich auch in der Aufnahme seines Werks, d.h. in einer neuen Verkennung des Bezeichneten niederschlug“.⁵⁰ Heute, nach dem Aufruhr um das *Internationale Germanistenlexikon 1800–1950*⁵¹ und dem späteren, gleichwohl hämischen Eingeständnis von Günter Grass,⁵² achtet man die scharfen Analysen Celans erst recht. Günter Blöcker schrieb 1959 in seiner Besprechung des Gedichtbandes *Sprachgitter*:

Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine größere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner [jüdischen], muß man ergänzen] Herkunft liegen. Der Kommunikationscharakter der Sprache hemmt und belastet ihn [der in Paris lebt] weniger als andere. Freilich wird er gerade dadurch oftmals verführt, im Leeren zu agieren.⁵³

⁴⁹ Vgl. *Anleihe oder Verleumdung? Zu einer Auseinandersetzung über Paul Celan*, in: Celan / Szondi, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), S. 87–91.

⁵⁰ Bollack, *Dichtung wider Dichtung* (wie Anm. 9), S. 117.

⁵¹ *Internationales Germanistenlexikon 1800–1950*, 3 Bde. und CD-ROM, hg. mit einer Einleitung von Christoph König, bearb. von Birgit Wägenbaur u.a., Berlin/New York 2003; vgl. zur Debatte nach Erscheinen: Ulrich Wiss, *Erstes Lesen im Lexikon. Eine kleine Chronik*, in: *Geschichte der Germanistik* 25/26 (2004), S. 15–20; vgl. Michel Espagne, *Internationalität einer „deutschen Wissenschaft“* (Rez. des *Internationalen Germanistenlexikons 1800–1950*), in: *IASL online* 16, 4, 2004.

⁵² Siehe Günter Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, Göttingen 2006; vgl. dazu Christopher König, *Häme als literarisches Verfahren. Günter Grass, Walter Jens und die Mühlen des Erinnerns*, Göttingen 2008 (= *Göttinger Sudelblätter*).

⁵³ Celan / Szondi, *Briefwechsel* (wie Anm. 1), S. 79–81.

Paris wird nicht als Exilort in den Gedichten akzeptiert. Dem alten, oft genug soldatischen Tonfall begegnete Celan in Deutschland oft genug, ob in der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung oder in der Gruppe 47: Hans Werner Richter spottete nach der Lesung in Niendorf 1952, Celan habe „in einem Singgang vorgelesen wie in der Synagoge“, noch heute sagt Grass, in einer Situation, auf der es gerade auf „Sorgfalt ankäme, wie auf dem Kasernenhof: „Es mußte raus, jetzt.“⁵⁴ Solcher Wortgebrauch ließ Celan, auch Freunden gegenüber, immer mißtrauischer werden: *ich sehe, wohin mir die Worte gingen*. Er hat die Kontrolle über die Worte, seien es die eigenen oder die der anderen, verloren.

Die Ohnmacht erinnert Celan an das alte Gedicht, das zeigen die Vorstufen von *Zwölf Jahre*. Die Assoziation ist kontrolliert durch ein Wort: *Hände*. Auf der Rückseite des Blatts, auf dem der erste Entwurf für ein Gedicht *Es wird taub, es wird stumm* steht, meditiert Celan über das Handwerk, das er (noch) der (poetischen) Machenschaft entgegenstellt; es sind Notate für seine Büchnerpreis-Rede im Herbst desselben Jahres.

*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.*⁵⁵

Und nach dem ‚Werken‘ dessen Verderbnis, das im gleichen semantischen Feld sich bewegt, das ‚Machen‘ bzw. das ‚am Werk sein‘:

*Das Machen Die Mache Machenschaft. Ich habe einen solchen angeblich ‚lyrischen‘ Fall beobachtet. Einigen von Ihnen dürfte bekannt sein, was und wer hier am Werk ist. Es gibt auch das. Es ist eine ‚literarische‘ Spielart des Insfanen, als des auf eine besonders monströse – weil mit Worten zusammen-greimte – Weise Namen losen.*⁵⁶

Man habe dessen eigenes Metier mißbraucht. Der Name, für Celan das vornehmste Wort für das Individuelle, dem alle Idiomatik dient, und das sich aller übertragenen, also: uneigentlichen, metaphorischen Sprechweise entzieht, gehe verloren.

Celan arbeitet weiter; er denkt nun an *Auf Reisen*, denn er hatte das Gedicht als Selbstdefinition der Dichtung geschrieben, die nun auf dem Spiel steht. Daß er an *Auf Reisen* denkt, bestätigt nochmals dessen poetische

⁵⁴ Vgl. Celan / Celan-Lestrang, *Briefwechsel* (wie Anm. 14), B14/11 (Bd. 2, S. 61–63); vgl. Klaus Briegleb, Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952–1964/65), in: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan* (wie Anm. 12), S. 29–81; vgl. ders., *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: Wie antisemitisch war die Gruppe 47?*, Berlin 2003.

⁵⁵ Günter Grass im Interview *Ich war Mitglied der Waffen-SS*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. 8. 2006.

⁵⁶ Celan, *Der Meridian* (wie Anm. 19), Nr. 562, S. 154.

⁵⁷ Ebd., Nr. 564.

tische Interpretation. Das Reisen ist selbst zu einem Element seines Schaffens, seine Dichtung zu einer einzigen Fahrt geworden, die nicht von Menschen oder Orten Abschied nimmt, sondern von der Klage. Weil dieser ‚Abschied‘ gefährdet ist, kann Celan nun kompositionell eine Verbindung herstellen. Das geschieht zweifach. Er knüpft an die Opferstatt der Hände an wie auch an die Liebe. Nicht mehr *Auf Reisen II* (wie im vorletzten Entwurf)⁵⁸ soll das Gedicht heißen, sondern – um die Treue zu privilegieren, die das Wort ‚Jahr‘ für ihn verkörpert (Gedichttitel: *Die Jahre von dir zu mir*) – *Zwölf Jahre*. Der Bindestrich teilt das nun dreimal gebrochene Zitat nochmals: Zur Opferstatt wird man jetzt hingeführt, wie zu einem Gasthaus („Zur ...“), der Ort lässt sich als öffentlicher Platz, als ‚Gemeinplatz‘⁵⁹ der gerade deshalb zum Ort der Vernichtung geworden ist. Die Ambivalenz des Genetivs öffnet sich *contre cœur*: Der Vorgang vollzieht sich außerhalb seiner Dichtung, die im selbstreflexiven Opfer entsteht, nämlich als Mißbrauch der opfernden Hände. Nicht mehr die vom Ich eingerichtete Stunde bewirkt die Veränderung (man denke an die Syntax von *Auf Reisen*), sie kommt nun von außen, anonym.

Die Behauptung *Die wahr-/ gebließene, wahr-/ gewordene Zeile* stellt daher ein Problem dar. Wie kann etwas wahrgeblieben sein, weil es sich verändert hat, wie kann sich seine Dichtung in der Verderbnis der Gott-Affäre bewähren? Wohl nur, wenn die fröhre Wahrheit in sich gebrochen (worauf nun der Zeilenbruch hinweist: er macht es deutlich), von vornherein gefährdet war. Denn wenn sein Vorhaben gescheitert ist, und die alten Zeilen dennoch ihre Berechtigung beibehalten, müssen sie die Möglichkeit des Scheiterns schon ausgedrückt haben. Er muß das GIFT schon in sich getragen haben, sonst könnte er nicht sagen: *schreibt sich dir zu*. Nach der Unterbrechung des Gedichts durch die punktierte Linie erst zeige sich das stets schon Prekäre, nämlich was geschehe, wenn nicht das Opfernde (also die Hände) selbst sich veränderte. Die Depression stellt sich ein, die nun der Dissoziation sich ausgeliefert sieht: An das Wort *Staub* – Celans Verfahren der Silbenbrechung folgend – schließen sich die neuen Wörter *stumm* und *taub* an. Und das Verschwinden der Liebe, die als Erinnernde zuvor ihren Bestand – wie fragwürdig auch immer – hatten konnte, ist nun auf der poetischen Ebene unvermeidlich. Was zuvor in einer erotischen Spannung stand, zwischen der Frau, die *komm* sagt, und dem Mann, der darauf eingegangen sein wird (*geh*), verkehrt sich mit der Verdrehung der beiden Imperative. Erst wenn das Du geht, kann es kommen: *Geh. Komm.* In der orphischen Formel, von Rilke ausgelegt:

⁵⁸ Vgl. Celan, *Die Niemandrose* (wie Ann. 39): *Auf Reisen II*, S. 25.

⁵⁹ In der Korrespondenz mit Szondi spricht Celan von Auschwitz als *Gemein- und Tausendplatz*, Celan / Szondi, *Briefwechsel* (wie Ann. 1), B 52, S. 40.

Er kommt und geht (Sonette an Orpheus, I.5, V. 6; oder im Medium der Tänzerin: *O komm und geh*, II.28, V. 1)⁶⁰ und von Celan auf den Kopf gestellt, wird das Scheitern produktiv. Aus dem Tod (der Liebe) ersteht schon in den frühen Parisedichten die Dichtung (*Wir waren tot und konnten atmen*, lautet die letzte Zeile von *Erinnerung an Frankreich*⁶¹). Nun gehen mit den Namen der Liebe auch die Worte, die noch daran erinnern könnten, verloren. Das zu am Schluß verbindet die Bewegung: Aus dem Schließen wird eine neue Richtung, auf ein schöpferisches Du hin, dank der geopferten Liebe.

Im Jahr 1960 gibt es selbst in den Gedichten – welches Du, welche Frau auch immer auf den Weg geschickt wird, um zu dichten – kein Liebesexil mehr. Die *Opferstadt Paris*, die er in der Widmung an Peter Szondi noch mit ironischer Souveränität diskret (im Sinn auch von Unterscheiden) beiseite schieben konnte, drängt sich nun vor, im Glück und Unglück des Exils.⁶² Wenn man so will, hat Deutschland Celan, den, poète français de langue allemande; in Paris immer wieder ins Exil zurückgeholt.

⁶⁰ Rainer Maria Rilke, *Duiserer Elegien, Sonette an Orpheus*, nach den Erstdrucken von 1923 kritisch hg. von Wolfgang Groddeck, Stuttgart 1997, S. 57 und 108.

⁶¹ Celan, *Gedichte* (wie Ann. 5), S. 34.

⁶² Und wird – wie Celan oft bezeugt hat – unerträglich; er schreibt etwa an Edith Silbermann am 29. 8. 1963: *An schönsten wäre es natürlich, wenn Du nach Paris kommen könntest, aber Paris ist, leider, ein sehr, sehr hartes Ffaster.* (Edith Silbermann, *Begegnung mit Paul Celan*, Aachen 1993, S. 67); daneben bleibt auch das Glück in den Cafés, unter den vielen Leuten auf der Straße.

EUPHORION

Zeitschrift
für Literaturgeschichte

103. Band · Heft 1 · 2009

Begründet von
August Sauer

Erneuert von
Hans Pyritz

in Verbindung mit
Giulia Cantarutti
Holger Dainat
Geneviève Espagne
Michael Schilling
Peter Wapnewski

Herausgegeben von
WOLFGANG ADAM



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2009