Inhalt des vierten Heftes

ABHANDLUNGEN

419 *Wolfgang Adam* (Magdeburg):
Kanon und Generation. Der Torso vom Belvedere in der Sicht deutscher Italienreisender des 18. Jahrhunderts

459 *Johannes Saltzwedel* (Hamburg):
Der Flammentod der Wilden Männer. Katastrophisches Maskenspiel bei Goethe und Poe

473 *Christoph König* (Marbach / Stuttgart):
Give the Word. Zur Kritik der Briefe Paul Celans in seinen Gedichten

499 *Wilhelm Kühlmann* (Heidelberg):
Postmoderne Phantasien. Zum mythologischen Schreiben im Prosawerk von Alban Nikolai Herbst (geb. 1955). Mit einem Werkverzeichnis

KLEINE BEITRÄGE

517 *Walter Hettche* (München):
Paul Heyse an Berthold Auerbach.
Ein Nachtrag

Give the Word

Zur Kritik der Briefe Paul Celans in seinen Gedichten

von

Christoph König (Marbach / Stuttgart)

Die Gedichte Paul Celans wollen – schon vor ihrer Entstehung – den ‚Alltag' einer Sprache und Tradition zerstören und neu konstruieren, die für die Juden in Deutschland fatal geworden waren. Die Gedichte sind in diesem Sinn konkret. Der Dichter hat eine weitreichende Entscheidung gefällt: Statt sich einer heteronomen Sprache auszuliefern, setzt er seine Gedanken in den Gedichten sprachlich durch und wahrt den Abstand zwischen Reflexion und Sprache. Celan entzieht seine Gedichte jeder Art sprachtheologischer Spekulation. Er ist in seiner Spracharbeit am Sinn auf sich selbst angewiesen und daher streng bedacht, seinen Einfluß auf das Material auszuweiten, mit dem er arbeitet. Für diesen Zweck aktualisiert er den hermeneutischen Grundsatz, nur schon einmal Verstandenes lasse sich später wieder verstehen – und auch ablehnen. Die Gedanken, die ihm zukommen und die er in seinen Gedichten aufgreift, wollen schon vorher in eine sprachliche Form gebracht worden sein. Daher kommt den Briefen, die Celan schreibt, und auch denen, die er erhält, eine besondere Rolle zu. Sie dienen, wie der Knecht dem Herrn, dem Willen des Dichters.

Der Briefwechsel zwischen Paul Celan und seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange,[1] der zugleich in Frankreich und in deutscher Übersetzung er-

[1] Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance (1951–1970). Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan, 2 Bde., Paris 2001; Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, 2 Bde., Frankfurt a. M. 2001 (die Übersetzungen in diesem Aufsatz sind alle von Helmlé). Im folgenden werden die Briefe nach den Briefnummern zitiert, die in den beiden Ausgaben übereinstimmen. Die Werke Celans werden zitiert nach: Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt a. M. 1983, Bd. I–V (Sigle *GW*). Für einzelne Gedichtfassungen zitiere ich die Tübinger Celan-Ausgabe: Paul Celan, *Werke*, hg. von Jürgen Wertheimer, Frankfurt a. M. 1996ff. (Sigle *TCA*). – Szondis Werke werden im folgenden auch zitiert nach: Szondi, *Schriften*, 2 Bde., hg. von Jean Bollack mit Henriette Beese u. a., Frankfurt a. M. 1978 (= *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* 219, 220) (Sigle *S*).

schien, gemeinsam mit den Dokumenten zur ‚Goll-Affäre', die Barbara Wiedemann im Jahr 2000 zusammenstellte und herausgab,[2] hat für die Beschäftigung mit Celan eine neue Situation geschaffen. Die Briefe und das reiche Material, das der Kommentar von Bertrand Badiou gibt, legen Celans Leben bis ins Detail offen. Die meisten Kritiker halten die Dokumente für die beste Biographie Celans in dessen Pariser Jahren. Sie lesen die Briefe mit den eigenen Augen und sind gerührt von den Schwierigkeiten, denen diese Ehe ausgesetzt war, und voller Bewunderung für den heroischen Stil, mit dem die Eheleute diesen Schwierigkeiten bis zuletzt, wenn auch vergeblich, trotzten. Mit der neuen Situation ist nicht leicht umzugehen, um so weniger, als viele Interpreten aus der Freiheit, die Celan in seinen Gedichten geschaffen hat, schließen, sein Leben sei ohne Interesse. Der Autonomiegedanke verführt dazu, die poetische Kontrolle im Leben zu verkennen. Wozu sollte man, wenn das Leben abgetrennt ist von der Dichtung, das neue Wissen interpretieren? So spielen die Verächter des Biographischen dessen naiven Liebhabern ungewollt in die Hände.

Doch weil Celan die Briefe im Hinblick auf seine Gedichte schreibt und mit Hilfe der – als Briefe versandten – Gedichte kritisiert, ist seine Korrespondenz weniger konkret, als man denkt. Und, wie ich zeigen möchte, weniger konkret als seine Gedichte. Die Diskretion, die in den Briefen vorherrscht, erweist sich als ihre Form. Diskretion im geläufigen Sinn der Verschwiegenheit und im linguistischen Sinn des Unterscheidens, denn sie halten auf den Abstand zwischen Leben, Werk und sich selbst. Auf das Werk bezogen und dort radikalisiert, unterscheiden sich die Briefe vom Leben und verschweigen es. Nur wer die Briefe interpretiert, kann sie mit Celans von ihm selbst schon konstruierter Biographie in Verbindung bringen. Sie erhalten dann die Diskretion zurück, die sie, selbst nach der editorischen Offenlegung, gegenüber dem Leben besitzen.

1. Losungen

Paul Celan und Gisèle wechseln zwischen 1951 und 1970 etwa 670 Briefe, Karten, Telegramme und – an Briefes Statt – Gedichte. Die Briefe, auf Französisch geschrieben, sind von Losungen und Parolen durchzogen, deren Sinn in den Gedichten, die wie Briefe geschickt oder übergeben werden, entfaltet wird. Die Losungen entstammen meist Gedichten, eigenen oder fremden, die Celan gelegentlich als Widmung nochmals auf-

[2] *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ‚Infamie'*, zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 2000 (im folgenden: *Paul Celan – Die Goll-Affäre*).

schreibt (im äußersten Fall im Gedichtband unter das gedruckte Gedicht selbst) und so erneuert.

Eine dieser Eheformeln lautet ‚Sur le pont des années' (‚Auf der Brükke der Jahre'). Celan kehrt die Zeile *Sous le pont Mirabeau coule la Seine* (Unterm Pont Mirabeau fließt die Seine dahin) aus Guillaume Apollinaires Gedicht *Le pont Mirabeau* um.[3] Statt – wie Apollinaire – die Seine zum Bild für die Vergänglichkeit zu nehmen, stellt Celan sich *auf* die Brücke, um seine Liebe im Strom der Zeit zu erhalten. Die Zeitfrage ist für Paul Celan mehr als nur eine rhetorische Figur, die die Interpretation katalogisieren und also von außen herantragen mag. Celan hat in seinen Gedichten über die Zeit früh schon, und auf eine idiomatische Weise, nachgedacht. Die ‚Jahre' sind für ihn eine Maßeinheit – die Kette, mit der eine Verbindung gehalten wird. In den ‚Jahren' erweist sich die Beharrlichkeit, mit der man an einem Ereignis festhält. Schon in dem frühen Wiener Gedicht *Die Jahre von dir zu mir* (aus *Mohn und Gedächtnis*[4]), entstanden, als er Ingeborg Bachmann begegnete,[5] wird das Maß gesetzt, das beide trägt: die ‚Jahre', und später, 1960, spielt er in dem Gedicht *Zwölf Jahre* (aus *Die Niemandsrose*) auch auf jenen Titelvers nochmals an und nimmt ihn auf: *Die wahr-/gebliebene, wahr-/gewordene Zeile.*[6] Celans Zeitwahrnehmung lenkt ihn auf das Gedicht Apollinaires, um es innerhalb seiner Spekulation neu zu interpretieren: Die Ehe und ihre ‚Jahre' sind die Form, an einer Entscheidung festzuhalten.[7]

[3] *Le pont Mirabeau* ist das zweite Gedicht des 1913 veröffentlichten Gedichtbuchs *Alcools*, aus dem Celan u. a. *Claire de lune* übertragen hat (in Celans Bibliothek im Deutschen Literaturarchiv Marbach befindet sich die Ausgabe von 1927); vgl. Axel Gellhaus u. a., *‚Fremde Nähe'. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs*, Marbach 1997 (= *Marbacher Kataloge* 50), S. 159–164 (Apollinaire); vgl. allg. *Stationen. Kontinuität und Wandel in Paul Celans Übersetzungswerk*, hg. von Jürgen Lehmann und Christine Ivanović, Heidelberg 1997; im Nachlaß Celan, Deutsches Literaturarchiv, liegen über die in *GW* IV, S. 780–793, veröffentlichten Übersetzungen hinaus u. a. noch *La chanson du Mal-Aimé* und *Nuit rhénane* aus *Alcools*.

[4] *GW* I, S. 32.

[5] Vgl. Jean Bollack, *Ingeborg Bachmann*, in: Ders., *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris 2001 (= *Perspectives germaniques*), S. 220–241; Werner Wögerbauer, *Zur strukturbildenden Funktion der Liebesbeziehung in der Dichtung Paul Celans*, in: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), S. 161–172; *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, hg. von Bernhard Böschenstein und Sigrid Weigel, Frankfurt a. M. 1997 (im folgenden: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*).

[6] *GW* I, S. 220. Jean-Marie Winkler, *Zwölf Jahre*, in: *Kommentar zu Paul Celans ‚Die Niemandsrose'*, hg. von Jürgen Lehmann, unter Mitarbeit von Christine Ivanović, Heidelberg 1997, S. 89–93, schränkt – außerhalb der Idiomatik – den intertextuellen Bezug auf das Gedicht *Auf Reisen* (*GW* I, S. 45) ein.

[7] Zu den Pausen vgl. Werner Wögerbauers Interpretation von *Kolon* (in: *Kommentar zu Paul Celans ‚Die Niemandsrose'*, Anm. 6, S. 258–262); auch ‚Stunde' und ‚Sekunde'

Auch Apollinaires Refrain *Vienne la nuit sonne l'heure* (Es komme die Nacht und läute die Stunde) gerät in Celans Zeitidiomatik, in der Stunde und Stehen sich verbinden wie in einem Stundenbuch, nicht in dem von Rilke, sondern in einem ungebärdigen Stundenbuch, wo stehen und widerstehen eins sind. An das *Vienne la nuit sonne l'heure* schließt Apollinaire die Zeile an: *Les jours s'en vont je demeure* (Die Tage gehn ich bleibe). So wie die Tage vergehn, so auch seine Liebschaften, ihm bleiben die eigenen, einsamen, nächtlichen Stunden unter der Brücke. Bei Celan hingegen, der Apollinaires Refrain aufnimmt, gewinnt die Liebe ihre Zeit in der Nacht, weil im Leid, das sie prägt, die Wahrheit zur Sprache kommt. Die Liebe selbst enthält den Konflikt und verbürgt die eigene Dauer. Celan widmet Gisèle 1951 daher den Band *Der Sand aus den Urnen* mit der Aufforderung *pour que le jour se lève à minuit* (damit der Tag um Mitternacht anbricht),[8] versehen mit der Ortsangabe *Sur le pont des années à Paris* (Br. 3). Die Wendung kommt wieder und wieder: Etwa 1963, *Le pont des années dure et durera* (Br. 177), und meist an Jahrestagen, die Celan zu solchen Brücken auserkoren hat. Am Geburtstag von Gisèle am 19. März, an seinem eigenen am 23. November, am Hochzeitstag, dem 23. Dezember; oft auch am 23. jedes Monats.

Schließlich genügt am 23. Dezember 1966 der ironische Bericht über einen Besuch beim Zahnarzt: *J'ai, devant, un bridge provisoire.* Celan zeigt, daß er die Wiederholung einer Losung bemerkt hat, und setzt auf französisch-celanisch fort, mit dem deutlichen Impuls zu widerstehen, wie die Irredentisten: *Ce matin redentiste, et tout à l'heure reredentiste.* (Br. 465) Ein Wortbedeutungenbeziehungsgeflecht eröffnet sich: Das französische Wort ‚redent' für ein gotisches Ornament, das Zähnen ähnlich sieht, gibt dem Politischen einen ästhetischen Sinn: Die Neubildung ‚un homme redentiste', abgeleitet von ‚un homme irredentiste', dem unfreien Irredentisten, der seine Freiheit erst erkämpfen muß, bezeichnet einen freien Menschen. Erst die Wiederholung (das ‚re-' wie bei ‚rebelote': das Spiel nochmals spielen[9]), eröffnet der Kunst diese Möglichkeit. So entwirft Celan im Brief kurzerhand mit ‚dentiste' eine mit Zähnen bewaffnete, freie Dichtung – nicht ohne Sarkasmus, wie ihn der ‚Zahn' bei Celan gern enthält.[10]

Solche als Formeln für die eigene Dichtung neu ausgelegten Zitate finden sich wiederholt. Ihre Idiomatik, auf die sich die Gedichte verlassen, besteht unabhängig von der der deutschen oder der französischen Sprache. Celan gibt sich keiner Sprache hin, sondern fällt seine Entscheidungen außerhalb, in Gedanken. Daher kann ein Wort aus seinen deutschen Gedichten auch übersetzt den alten Eigensinn behalten. ‚Maintenir' (‚standhalten') ist ein solches Losungswort.[11] Es gebraucht im Französischen das Wort ‚Hand', das in Celans (deutschem) Werk eine feste Bedeutung hat und die Schreibhand des Dichters meint. *Nous maintiendrons, mon Amour, malgré tout, contre tout, avec notre fils qui, déjà, est si merveilleusement droit.* (Br. 154)[12]

Paradoxerweise ‚hält' Celan in den Gedichten gerade dadurch ‚stand', daß er mit ihrer Hilfe diese in den Briefen eingeübten und variierten Formeln auflöst; solche ‚enggeführten' Parolen kommen daher am besten aus einem eigenen Gedicht, das jede zu abstrakte Redeweise jederzeit bricht. *Wir sind es noch immer*, schreibt Paul Celan nach überwundenen Krisen an seine Frau. Celan zitiert die Zeile immer auf deutsch; sie stammt aus dem Gedicht *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn*, das er ihr zum 19. März 1959, ihrem Geburtstag, gewidmet hat:

Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn,
das wir gelesen haben.
Die Jahre, die Worte, seither.
Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,
vertieft uns die Tiefe.[13]

gehören zu Celans Zeitidiomatik. Die ‚Stunde' ist mit dem Stehen verbunden: Der Fluß der Zeit kommt zum Stehen wie in einem Stundenbuch (Rilke) – in dem Raum des widerstehenden Gedichts. ‚Sekunde' ist mit ‚schneiden' verbunden: ‚seccare', aber auch mit ‚secundum', dem Sekundären, das – als Alternative zum Original – folgt. So heißt es etwa im Gedicht *Stimmen* (dem ersten in *Sprachgitter*, *GW* I, S. 147): *Wenn der Eisvogel taucht,/sirrt die Sekunde:// Was zu dir stand/an jenem Ufer,/es tritt/gemäht in ein anderes Bild.* – Die Frage, wie die Zeit zu meistern ist, betrifft auch das Verhältnis von Chronologie der Gedichte und Komposition der Bände: Die Gedichte sind zwar chronologisch angeordnet, aber gleichwohl komponiert.

[8] Das Paradox ist in *Die Jahre von dir zu mir* schon formuliert: *die Nacht ist die Nacht, sie beginnt mit dem Morgen/sie legt mich zu dir.* (*GW* I, S. 32).

[9] Im *Grand Robert* (1989) heißt es etwa s. v. *Re-*, *Ré* und *R-*: „Dans l'usage familier, *re-* peut se combiner avec d'autres noms [i. e. non seulement avec des verbes], avec la valeur de ‚encore' (Belote et rebelote)".

[10] Zur Verbindung von Zahn und Gedicht in *Gezinkt der Zufall* (*Fadensonnen*, 1968): *sing du das Menschenlied/von Zahn und Seele, beiden/Härten.* (*GW* II, S. 115).

[11] Vgl. das Gedicht *Es stand* (aus dem Band *Zeitgehöft*, den Celan in Israel zusammengestellt hatte): *Es stand/der Feigensplitter auf deiner Lippe/es stand/Jerusalem um uns, es stand/der Heilkieferndufl/überm Dänenschiff, dem wir dankten/ich stand/in dir.* (*GW* III, S. 96).

[12] *Wir werden standhalten, mon Amour, trotz allem, gegen alles, mit unserem Sohn, der schon so wunderbar aufrecht ist.*

[13] *GW* I, S. 212 (*Die Niemandsrose*); Br. 106, vgl. auch die Briefe 176, 215, 217, 218, 240, 302 (21.11.1965, hier ist das Gedicht zum letzten Mal aufgeschrieben). Vgl. Leonard M. Ol-

Auch die Zeile *Wir sind es noch immer* und das Gedicht sind eine Vokabel der Beziehung. Sie haben ihren konkreten Ausgangspunkt in einer der Deutschstunden, während derer Celan mit seiner Frau deutsche Gedichte übersetzt und dabei die Vokabeln aufschreibt.[14] Bis zuletzt übersetzt er für sie die eigenen Gedichte, wenn er sie ihr schenkt. Schon 1951 lesen sie Georg Heyms Gedicht *Deine Wimpern, die langen* (1911) und dessen erste Strophe: *Deine Wimpern, die langen, / Deiner Augen dunkele Wasser, / Laß mich tauchen darein, / Laß mich zur Tiefe gehn.*[15]

Das Deutsch, um das es in jenen Deutschstunden ging, war beides: die Gemeinsprache, und Celans Idiom, eine Gegensprache. Es stand viel auf dem Spiel. Nicht zuletzt die Grundlage für ihre Gemeinsamkeit.[16] Daher das dreimalige *Weißt du*. Es bedeutet so viel wie: Jetzt werde ich dir erklären, was es mit dem Deutschen auf sich hat. Die erste und die letzte Zeile, die von der *Tiefe* handeln, nennen den historischen Sinn dieser Dichtung: Paul Celan gibt dem Denken und der Sprache der deutschen Dichter die Schuld an der Katastrophe, in der die deutschen Juden umkamen.[17] Heyms

schner, *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn*, in: *Kommentar zu Paul Celans ‚Die Niemandsrose'* (wie Anm. 6), S. 57–60 (im folgenden: Olschner, *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn*).

[14] Die Überschrift *La leçon d'allemand* wurde in der Fassung vom 27. 3. 1963 (Paul Celan, *Die Niemandsrose. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, hg. von Jürgen Wertheimer und Heino Schmull, Frankfurt a. M. 1996, *TCA*, S. 11) erwogen und dann verworfen.

[15] In Celans Bibliothek gibt es drei Ausgaben Heyms, die das Gedicht enthalten, doch ohne daß Anstreichungen oder andere Lesespuren erkennbar sind; vgl. heute Georg Heym, *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*, Bd. 1: *Lyrik*, bearb. von Karl Ludwig Schneider und Gunter Martens, unter Mitwirkung von Klaus Hurlebusch und Dieter Knoth, Hamburg/München 1964, S. 315f. – Am 18. 2. 1959, also zwei Wochen vor der ersten Niederschrift am 5.3.1959, übersetzt Celan das Gedicht *Die Freiheit, die da dämmert* von Ossip Mandel'štam: es enthält die Zeile: *Wer, Zeit, ein Herz hat, hört damit, versteht: / er hört dein Schiff, Zeit, das zur Tiefe geht* (*GW* V, S. 103).

[16] Vgl. die Übersetzungen der eigenen Gedichte, die er für sie angefertigt hat, ebenso die oft hinzugefügten Wortlisten, die jeweils einer Art Interlinearversion dienen, also ganz wörtlich sind und insofern auf der Seite der Gemeinsprache stehen, denen Celan aber oft schon seine Bedeutungen hinzufügt (vgl. z. B. Br. 83). Daraus schafft sie dann ihre Graphiken: vgl. die bibliophile Ausgabe von *Schwarzmaut* (Vaduz 1969), das 14 Gedichte Celans und 15 Radierungen von Gisèle Celan-Léstrange enthält und am Geburtstag von Gisèle, am 19. 3. 1969, erscheint; wieder in: Gisèle Celan-Lestrange, *Atemkristall. Schwarzmaut: Radierungen*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1990.

[17] Vgl. Jean Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, aus dem Französischen von Werner Wögerbauer, Wien 2000 (im folgenden: Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*); in einer erweiterten Fassung: Ders., *L'Écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*, Paris 2003. – Vgl. den in der *Meridian*-Rede spekulativ konstruierten Weg der Dichtung, die der Kunst und wie sie literarhistorisch, ästhetisch aufbewahrt wird, folgt, und sich dann freisetzt, von der Kreatur her. Das wäre die Atemwende: *vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?* (Paul Celan, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, hg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt a. M. 1999, *TCA*, 29b, S. 7 [im folgenden: *Der Meridian*]). Das Gedenken öffnet den Weg, das Gedenken an den 20. Januar, den Tag, an dem Lenz durchs Gebirge ging, und an dem (1942) auf der Wannsee-Konferenz die Durchführung und Koordination der ‚Endlösung der Judenfrage' beschlossen wurde. *Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?* (Ebd., 30a, S. 8).

romantisch-mystisches Bild von den Augen als Brunnen der Seele erhält diesen konkreten, historischen Bezug. Seine ‚Tiefe' soll ‚vertieft' werden; die figura etymologica verlangt, die von der Lyrik beschworenen Abgründe noch radikaler zu sehen – gerade die *Rede* davon habe die Abgründe in der Geschichte möglich gemacht.[18]

Das Gedicht gewinnt für die beiden eine existentielle Rolle, weil sie keine gewöhnliche Ehe führen. Das Private untersteht dem Kreativen. Daher tritt das *Wir* in der ersten Strophe emphatisch hervor, und in der zweiten sagt der Dichter, was sie für dieses *Wir* tun muß. Das Gedicht erläutert, was es heißt, wenn er die Losung sagt: *Wir sind es noch immer.* Gibt sie sich hin, macht er ihr *Aug* zu seiner kreativen Quelle. Ihre Ehe ist auf *Worte* gegründet – auf die Dichtung Celans, in die er seine Frau einbezieht, damit sie beide sich von ihrer Eheidiomatik lösen und zur dichterischen Verantwortung gelangen können.[19] Die Gedichte entfalten den Sinn der Losungen gegenläufig, gegen die schiere Parole[20] – die Gedichte *sagen* die Parole.

2. Sinn der Losungen

Mit den Losungen und ihren Gedichten stellt sich der Dichter einem Wahn entgegen, in den ihn die Gewalt treibt, die von außen herangetragen wird. Celan hat seine davon angefachte Disposition: seine Gewalt und seine Aggression einbezogen in seine Art zu dichten. Er weiß, wie nötig er die Gewalt hat – gerade in der Distanz, die er dazu sucht. Auch während der Klinikaufenthalte, die auf psychische Zusammenbrüche und

[18] Statt eine „Vertiefung des gemeinsamen Erlebnisses" (Olschner, *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn*, wie Anm. 13, S. 58) anzustreben, zeigt das Gedicht die Folgen des literarischen Sprechens von der ‚Tiefe'.

[19] Vgl. das Gedicht *Schaufäden, Sinnfäden* (*Atemwende*) vom 19. 4. 1965, dessen letzte Zeile lautet: *Wir sind es noch immer* (*GW* II, S. 88).

[20] Innerhalb der ‚Jahre' und ihrer Gewalt, die sie dem Leben antun, befreien die ‚Worte' (vgl. V. 3); das läuft der phänomenologischen Deutung Olschners, der das Geschehen in eine Heilserwartung einbaut, entgegen. Olschner meint, die endgültige Fassung verstehe „‚Jahre' und ‚Worte' ähnlich Jahresringen, Zeichen des Wachstums in und durch Dichtung" (Olschner, *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn*, wie Anm. 13, S. 58). Doch die ‚Jahre' können etwas Schreckliches sein.

Wahnzustände folgen, schreibt er Gedichte und Briefe. Man findet in den Briefen nun die Orte, die man von den *Gedichten aus dem Nachlaß*[21] kennt, wo er oft den Ort der Entstehung notiert: Épinay-sur-Seine, Le Vésinet, Garches, Suresnes, Saint-Anne.

Puissiez-vous éviter cette phase (‚phase'). (Br. 338) *Möge Ihnen eine solche Phase (‚Phase') erspart bleiben*, schreibt er im Januar 1966 an Gisèle. Die Wiederholung im Zitat benennt präzise den Grund für seine Schwäche: Die Goll-Affäre teilt er in Phasen ein, *sie* treibe ihn in die Krankheit.[22] Celan hatte mit mit Goll kurz vor dessen Tod zusammengearbeitet, danach verleumdete Claire Goll Celan im privaten Kreis, er habe Gedichte ihres Mannes plagiiert. Peter Szondi wies 1960, gleich zu Beginn der Presse-Kampagne (diese ‚Phase' reichte bis 1962), in der *Neuen Zürcher Zeitung* zwar nach, daß die verdächtigten Gedichte Celans alle *vor* denen Golls entstanden sind,[23] doch trafen die Vorwürfe auf die Bereitschaft, 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 von dem durch seine Witwe längst entjudaisierten Goll.[24] Den Eindruck der Leere gewann indes nur, wer verkannte, daß in den Gedichten die Vernichtung der europäischen Juden vergegenwärtigt 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 „la dissimulation très répandue de l'évènement historique par ceux qui y avaient pris part; celle-ci était aussi présente dans l'accueil fait à son œuvre, à travers la méconnaissance de la réalité qu'elle visait".[25] Günter Blöcker schrieb 1959 in

[21] Paul Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, hg. von Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 1997.

[22] Vgl. Barbara Wiedemann, *‚Es ist eine lange, unglaubliche, bitter-wahre Geschichte'. Claire Golls Angriffe auf Paul Celan: Gründe und Folgen*, in: *Paul Celan – Die Goll-Affäre* (wie Anm. 2), S. 820–860 (im folgenden: Wiedemann, *Claire Golls Angriffe auf Paul Celan*); auch der Aufbau der Dokumentation folgt den vier Phasen.

[23] Peter Szondi, *Anleihe oder Verleumdung? Zu einer Auseinandersetzung über Paul Celan*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 18. 11. 1960 bzw. 19. 11. 1960 (Fernausgabe); auch in: *Paul Celan – Die Goll-Affäre* (wie Anm. 2), Dok. 63, S. 272–277 (im folgenden: Szondi, *Anleihe oder Verleumdung?*).

[24] Claire Goll ließ in den für Anthologien oder Zeitschriften formulierten bio-bibliographischen Notizen den Hinweis auf die jüdische Herkunft Yvan Golls fallen; vgl. *Paul Celan – Die Goll-Affäre* (wie Anm. 2), Dok. 55/16, S. 236; vgl. Wiedemann, *Claire Golls Angriffe auf Paul Celan* (wie Anm. 22), S. 833.

[25] Jean Bollack, *Circoncire l'allemand*, in: Ders., *Poésie contre poésie. Celan et la littérature*, Paris 2001, S. 57–74, hier S. 71 („die verbreitete Verdeckung des historischen Ereignisses durch die Täter und Beteiligten, die sich auch in der Aufnahme seines Werks, d. h. der Verkennung des Gemeinten und Bezeichneten niederschlug"); über

seiner Besprechung des Gedichtbandes *Sprachgitter*: „Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine größere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner Herkunft liegen. Der Kommunikationscharakter der Sprache hemmt und belastet ihn weniger als andere. Freilich wird er gerade dadurch oftmals verführt, im Leeren zu agieren."[26] Der falsche Zungenschlag, dem Celan in Deutschland begegnete, ob in der Gruppe 47 (Hans Werner Richter spottete nach der Lesung in Niendorf 1952, Celan habe *in einem Singsang vorgelesen wie in der Synagoge*[27]) oder in der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung,[28] ließ ihn, auch Freunden gegenüber, immer mißtrauischer werden.

Im Mai 1965 entscheidet er, in die Psychiatrische Klinik von Le Vésinet zu gehen. Angesichts des nationalistischen Mißbrauchs seiner Gedichte in Deutschland[29] spürt er das Schwinden seiner Kräfte. In den Briefen, die er aus der Klinik an Gisèle schickt, hält er sich – ich erinnere an das ‚maintenir' – an der poetisch-familiären Idiomatik fest. Er widmet Gisèle den Gedichtband *Die Niemandsrose* mit den Worten *Sur le Pont des Années* (Br. 221); den 23. nimmt er als Jahrestag; und um zu Kräften zu kommen, vertraut er, das ‚Wir sind es noch immer' präzisierend, auf die Dichtung: Sie werde zu Hilfe kommen, in ihr bleibe die Familie erhalten. *La Poésie, elle aussi, viendra nous aider. Nous en sommes toujours, nous y sommes toujours.* (Br. 240)[30]

das Gedicht *Einem, der vor der Tür stand*, gewandt gegen Albrecht Schönes Deutung dieses Gedichts (vgl. Anm. 57).

[26] Günter Blöcker, *Gedichte als graphische Gebilde*, in: *Tagesspiegel* (Berlin), 11. 10. 1959.

[27] Vgl. Br. 14/11 (Bd. 2, S. 61–63); vgl. Klaus Briegleb, *Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952–1964/65)*, in: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan* (wie Anm. 5), S. 29–81.

[28] Celan fühlte sich von ihr verraten und allein gelassen in der Goll-Affaire (vgl. Abschnitt 3 dieses Aufsatzes) und schlug 1962 Marie Luise Kaschnitz vor, zusammen den Büchner-Preis zurückzugeben; in Paul Celan, *Der Meridian*, wie Anm. 17, S. 222, drucken die Herausgeber den Brief Celans vom 16. 5. 1960 ab, jedoch nicht den vom 17.5.1960, der einen Nachtrag bringt zu einem Anruf Hermann Kasacks: Celan wünscht sich Kaschnitz statt Krolows als Laudatorin: „Frau von Kaschnitz ist wirklich der erste Mensch in Deutschland, der mich mit meinen Gedichten da sein ließ." (Nachlaß Kasack, Deutsches Literaturarchiv Marbach). Zur Deutschen Akademie vgl. zuletzt *Zwischen Kritik und Zuversicht. 50 Jahre Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, hg. von Michael Assmann und Herbert Heckmann, Göttingen 1999; *Wie sie sich selber sehen. Antrittsreden der Mitglieder vor dem Kollegium der Deutschen Akademie*, hg. von Michael Assmann, Göttingen 1999; vgl. dazu die Rez. von Christoph König, in: *Ein Büchertagebuch 2000. Buchbesprechungen aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, Frankfurt a. M. 2000, S. 480–484.

[29] Vgl. Celan über das Buch *1945 – ein Jahr in Dichtung und Bericht*, hg. von Hans Rauschning, Frankfurt a. M. 1965, in dem (nicht abgesandten) Brief an Jean Starobinski vom 3. 5. 1965 (Br. 219/2, Bd. 2, S. 208f.).

[30] Analog zu den Ausdrücken ‚en religion' (im Sinn von ‚ein Gelübde ablegen' etc.) und ‚nous en faisons partie', um eine Identität hervorzuheben.

Diese Parolen gehen durch seine Gedichte hindurch, in einem jeweils besonderen Prozeß, um die Worte nicht wieder in einem neuen Sinn erstarren zu lassen. Am 13. und 14. Mai 1965 entsteht das Gedicht *Give the Word*, das ausdrücklich zeigt, welche Vorgänge nötig sind, um zum *richtigen* Losungswort zu gelangen: nämlich eine Arbeit am Sinn, die – nach Maßgabe des jeweiligen literarischen, historischen Materials – partikular bleibt. Wenn die Gedichte die Parole sagen, dann begründet sich dieses Gedicht selbst: Es löst in einem Gedicht den programmatischen Zusammenhang ein, den es zwischen Parole und Gedicht behauptet.

Noch am 14. Mai gibt er das Gedicht Gisèle an Briefes Statt zu lesen.[31] Es stützt sich auf den vierten Akt von Shakespeares *King Lear*. Dort will Lear von Edgar das Losungswort hören. Nachdem er hört: *Sweet marjoram*, darf Edgar an ihn herantreten: *Pass*, sagt Lear. Etwas später, in derselben Szene, verlangt der phantasierende König nach einem Wundarzt, denn er sei am Hirn verletzt, wohl auch in dem Sinn, dies wäre nicht zu ertragen: *I am cut to the brains*.[32]

GIVE THE WORD[33]

Ins Hirn gehaun – halb? zu drei Vierteln? –,
gibst du, genächtet, die Parolen – diese:

„Tatarenpfeile".
„Kunstbrei".
„Atem".

Es kommen alle, keiner fehlt und keine.
(Sipheten und Probyllen sind dabei.)

[31] Vgl. Br. 236 (Kommentare, Bd. 2, S. 216–218).

[32] Celan las im Bd. 4 der von Levin L. Schücking hg. Ausgabe: William Shakespeare, *Shakespeares Werke*, Berlin/Darmstadt 1955 (= *Tempel-Klassiker*) (im folgenden: *Shakespeares Werke*); das Buch findet sich in Celans Bibliothek im Deutschen Literaturarchiv Marbach und enthält vor allem im vierten Akt zahlreiche Anstreichungen, u. a. der folgenden Passagen, die alle in bezug auf Celans eigensinnige Idiomatik, sei es ihre Art oder noch mehr ihre Begründung, stehen: *the worst is not/So long as we can say „This is the worst."* (Edgar, S. 504); *‚Tis the times' plague, when madmen lead the blind* (Gloucester, S. 505); *Bear free and patient thoughts.* (Edgar, S. 515); *Nature's above art in that respect.* […] *Give the word.* […] *Sweet marjoram.* […] *Pass.* (Lear und Edgar, S. 515); *Am I in France?/In your own kingdom, sir.* (Lear und Kent, S. 523); Lears *I am cut to the brains.* (S. 517) ist hingegen nicht eigens unterstrichen.

[33] *GW* II, S. 32; Hinweise auf die Entstehung in der folgenden Interpretation beziehen sich auf: Paul Celan, *Atemwende. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, hg. von Heino Schmull und Christiane Wittkop, Frankfurt a. M. 2000, *TCA*, S. 158ff. (im folgenden: *Atemwende*); vgl. Werner Wögerbauer, *La fiction d'une connivence. Erich Fried lit Paul Celan*, in: *Austriaca* 52 (2002), S. 151–169.

Es kommt ein Mensch.

Weltapfelgroß die Träne neben dir.
durchrauscht, durchfahren
von Antwort,
Antwort,
Antwort.
Durcheist – von wem?

„Passiert", sagst du,
„passiert",
„passiert".

Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen
und fächelt deiner Zunge Licht zu,
Licht.

Die Referenz auf *King Lear* hat Celan gemäß dem eigenen poetischen System grundsätzlich verändert. Celans experimenteller Umgang mit der Pronominalstruktur von Ich und Du setzt in der Lektüre die Bereitschaft voraus, auf seine Spekulationen einzugehen und sein Kalkül in der Lektüre wiederzufinden. In der Nachfolge von Peter Szondi, der die *Entscheidungen* in den Gedichten rekonstruierte,[34] kann man danach trachten, die Physiognomien von Ich und Du zu unterscheiden, ohne zu vergessen, daß es zum experimentellen Charakter von Celans Lyrik gehört, diese Positionen zu verrücken und auch für andere Bedeutungen frei zu machen. In *Give the Word* ist das Du für die Sprache verantwortlich – beobachtet, ausgefragt und beauftragt vom Ich.

Das Ich, das zum Du spricht, räsonniert über dessen Geisteszustand: *Ins Hirn gehaun – halb? zu drei Vierteln? –*, (V. 1). Celan übersetzt *King Lear* genau, genauer als Wolf Graf Baudissin in der Ausgabe der Tempel-Klassiker, die Celan nach Le Vésinet mitgenommen hat. Celan übernimmt Baudissins Übersetzung von *Cut to the brains*: *In's Hirn gehaun*. Doch die ironische Frage danach (*halb? zu drei Vierteln?*) zieht die zweite Bedeutung

[34] Vgl. Peter Szondi, *Celan-Studien*, hg. von Jean Bollack mit Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gert Mattenklott, Senta Metz und Helen Stierlin, Frankfurt a. M. 1972 (im folgenden: Szondi, *Celan-Studien*) (namentlich in: *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, S. 47–111 [im folgenden: Szondi, *Durch die Enge geführt*]); Peter Szondi, *Briefe*, hg. von Christoph König und Thomas Sparr, Frankfurt a. M. 1993 (2. Aufl. 1994) (im folgenden: Szondi, *Briefe*). Über Szondi vgl. Jean Bollack, *‚Eden' nach Szondi*, in: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), S. 81–105; Eberhard Lämmert, *Peter Szondi. Ein Rückblick zu seinem 65. Geburtstag*, in: *Poetica* 26 (1994), H. 1–2, S. 1–30; Christoph König, *Kritische Philologie heute*, in: *Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung*, hg. von Jörg Schönert, Stuttgart/Weimar 2000 (= *Germanistische Symposien. Berichtsbände* 21), S. 317–335; Jean Bollack, *Szondis ‚Celan-Studien' heute*, in: *Mitteilungen des Marbacher Arbeitskreises für Geschichte der Germanistik* 19/20 (2001), S. 5–9 (im folgenden: Bollack, *Szondis ‚Celan-Studien' heute*).

hinein. *Cut to the brains* kann auch ein Als-ob enthalten, ein: ‚schier unerträglich, als ob man wahnsinnig werde'.[35] Darauf weist Levin L. Schücking hin. Lears *Reason in madness*,[36] die Befreiung des Subjekts von seiner sozialen Blindheit, aber um den Preis des Subjekts, deutet Celans Ich um in einen Kampf gegen den Wahn, der gleichwohl unentbehrlich sei. Die Titelvarianten zum Band *Atemwende*, in dem *Give the Word* 1967 erscheint, kreisen um das Wenden des Wahns: sie heißen *Atemgang*; *Wahn, Atem*; *Atemwende*. Den Titel *Atemwende* legte Celan erst am 27. Dezember 1966 fest.[37]

Das Du soll das allgemeine *Wort* nennen, das zur Parole wird: *gibst du, genächtet, die Parolen – diese:* (V. 2). Je nach syntaktischer Einbindung bedeutet ‚Parole' zweierlei. ‚Parole *aus*geben' gibt dem Wort einen programmatischen, inhaltlichen Sinn – bis zuletzt bewahren die Vorstufen das Verb ‚ausgeben'. In seiner Entstehung gelangt das Gedicht vom allgemeinen Wort (‚ausgeben') schließlich in der letzten Fassung zum konkreten, leeren Losungswort in der Bedeutung von ‚Parole geben', das nun – die Entstehung aufhebend – zu einem eigenen Sinn gelangen will. Im Gedicht wird genau dieser Prozeß nochmals durchlaufen, innerhalb der drei Worte *Tatarenpfeile, Kunstbrei* und *Atem* (V. 3–5): Die kriegerische, polemische Dichtung (Celan erinnert immer wieder daran, daß er im Zeichen des Schützen geboren sei) zerstört die bisherige Kunst (*Kunstbrei*), ein neuer Atem entsteht aus dieser Reduktion. Die Bewegung erfolgt in der Sprache, und die Lösung liegt auch in ihr (der *Atem* wird am Ende in der Wendung ‚der Zunge Licht zufächeln' wieder aufgegriffen). Die Abwärtsbewegung – graphisch sichtbar – ist eine von anderen Gedichten her vertraute magische Operation des ‚Du', das mit dem Abgrund (*genächtet*) vertraut ist. Ihm gelinge eine neue Sprache, der die Macht zukommt, *alle* anzuziehen: *Es kommen alle, keiner fehlt und keine.* (V. 6). *Give the Word* hieße dann: Sprich das richtige Wort, um die große Tat zu bestehen. Wer kommt, muß damit rechnen, in Bestandteile zerschlagen zu werden, etwa die Propheten und Sibyllen aus Goethes *Urworten, orphisch*, um, aus der griechischen und jüdischen Tradition neu zusammengesetzt (genau anders, als das Goethe von einer lebenden Form her angeordnet hat) teilnehmen zu können: *(Sipheten und Probyllen sind dabei.)* (V. 7).[38]

[35] *Shakespeares Werke* (wie Anm. 32), S. XXVIII (Schücking schlägt hier als zweiten Sinn vor: „Ich bin geplagt zum Wahnsinn.").

[36] Edgar über Lear, IV/6 (ebd., S. 518).

[37] Vgl. Celan, *Atemwende* (wie Anm. 33), S. 3; das Wort prägt Celan schon in der Büchnerpreisrede: *Dichtung, das kann auch eine Atemwende bedeuten.* (Paul Celan, *Der Meridian*, wie Anm. 17, 29b, S. 7).

[38] Gedicht *Dämon*: *So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen, / So sagten schon Sibyllen, so Propheten: / Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt / Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.* Celan wendet sich gegen die griechisch-jüdische Tradition und ihre Legitimation durch Goethe; vgl. auch Bernhard Böschenstein in der Diskussion über *Lichtenbergs zwölf*, in: *Sur quatre poèmes de Paul Celan. Une lecture à plusieurs*, hg. von Jean Bollack, Jean-Marie Winkler und Werner Wögerbauer, Sondernummer der *Revue des sciences humaines* 223 (1991), 3, S. 106.

Emphatisch wird in der nächsten Zeile der Satz freigestellt: *Es kommt ein Mensch.* (V. 8) Ein Versprechen wird hier eingelöst, das in früheren Gedichten den Toten nur hypothetisch in Aussicht gestellt wird: *es komme, was niemals noch war! // Es komme ein Mensch aus dem Grabe*, heißt es im Gedicht *Spät und Tief* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* (1952).[39] Schon damals wäre es nur ein Gedicht, das dem in den Lagern Umgekommenen ‚Leben' geben kann. Man denke an die *Meridian*-Rede, nach der die neuen Gedichte von der Kreatur her, im Gedenken an das, was sie zerstört hat, geschrieben werden.[40]

Weltapfelgroß die Träne neben dir. (V. 9) Die Träne neben dem ‚Du' ist der poetische Gegenstand, ein Artefakt, entstanden in der Sprache (*durchrauscht, durchfahren / von Antwort*, V. 10f.), selbst nun Sprache, *kristallisierte* Sprache.[41] Das Losungswort hat sich eingestellt. Ein szenischer Vorgang kommt zu seinem Abschluß, in dem zuerst das Du – performativ – beschreibt, wie man auf das richtige Wort kommt, und sich dann das Resultat eingestellt hat: die Dichtung.

Mit dem dreimaligen *passiert* (V. 15–17) endet die neue Szene mit Lear. Dessen ‚Pass!' wird verändert, doch ist der Sinn von ‚passiert' nicht leicht zu bestimmen. Man kann das Wort als (konstatierendes) Partizip deuten. Das vorangehende *durcheist* (V. 14) spricht dafür. Dann wäre ‚passiert' auf den dichterischen Vorgang bezogen und enthielte in der Wiederholung nochmals dieselbe gestufte Bewegung wie die drei Parolen zuvor: Von der Geschichte (etwas ist geschehen, passiert) führte der Gang zur Katastrophe (im Sinne des gastronomischen ‚passieren' ist etwas *gesiebt* worden) und schließlich zum Übergang (passiert haben). Das Du beantwortet die Frage des Ich nach dem Urheber der Dichtung (*Durcheist – von wem?*) mit dem Hinweis auf den Vorgang, der es – das Du – demnach konstituiert. Oder man entscheidet sich für den Imperativ Plural: ‚Passiert!', der sich an mehrere richtet. Dann könnten alle (alle Vertreter der Tradition, wie eben die Propheten und die Sibyllen) in den Vorgang einbezogen werden.

[39] *GW* I, S. 35f., hier S. 36, entstanden am 20. 4. 1948 und unter dem Titel *Deukalion und Pyrrha* bereits in *Der Sand aus den Urnen* (1948) aufgenommen.

[40] Vgl. Anm. 17; vgl. auch Jean Bollack, *Ein Bekenntnis zur Ungebundenheit. Celans Gedicht ‚Psalm'*, in: *Gedichte von Paul Celan*, hg. von Hans-Michael Speier, Stuttgart 2002 (= *RUB* 17518), S. 84–94.

[41] Zur Verbindung von Träne, Dichtung und (gesehener oder zugeschliffener) Wahrheit, ausgeführt mit Spinoza, dem (jüdischen) Linsenschleifer, vgl. das Gedicht *Pau später* (*Fadensonnen*, *GW* II, S. 126): *Es kommt auf die Härte der Träne an.*

Die letzten drei Zeilen nehmen den Psalm 137 auf und deuten Lears Aufforderung an Gloucester: *Look with thine ears.*[42] Shakespeare erhält innerhalb von Celans Judentum einen neuen Sinn. Im Psalm 137 heißt es: *Wie sollten wir des HErrn Lied / singen in fremden Landen? / Vergesse ich dich, Jerusalem, so / werde ich meiner Rechten vergessen. // Meine Zunge soll an meinem Gau- / men kleben, wo ich dein nicht gedenke, / wo ich nicht lasse Jerusalem meine höchste / Freude sein.*[43] Der *Aussatz*, also alles, was über den Satz hinausführt (aussetzen als Pause, oder Aus-satz, aus dem Satz heraus), nimmt eine bestimmte Form an, wieder innerhalb einer Transformation, die diesmal von Atem zu Licht und Zunge, also: zu Sprache führt.

Die permanente Arbeit am neuen Sinn der Sprache im Gedicht ist vom Interpreten nachzuvollziehen; seine Spekulation, die den Sinn der Gedichte rekonstruiert, wird zum Instrument des Verstehens, etwa der Silben im letzten Abschnitt: *Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen / und fächelt deiner Zunge Licht zu, / Licht.* (V. 18–20) Das Zufächelnde ist der Atem, ein transformierter Aussatz, der sich vom Gaumen löst (das Naziwort ‚Gau' ist darin enthalten – schon in der Bibel aus Celans Bibliothek ist das Wort getrennt) und zu Licht wird. Celan zerlegt hierfür die Silben, wie er es seit seinen Anfängen tut. Licht besteht aus L-ich-t bzw. L-icht und kommt zustande, weil das ‚Ich' durch die ‚Luft' (‚L') des Atems gegangen ist. Man denke an *vernichtet / ichten / Licht war* in dem Gedicht *Einmal*, dem letzten in *Atemwende*.[44] Licht, zusammengesetzt aus L, ich und t (L-ich-t), ist auch hier das letzte Wort. Die Bewegung des Gedichts findet damit ihr Ende: Das Ich ist durch einen Prozeß gegangen, den das Du für das Ich, vom Ich dabei begleitet, wenn nicht sogar dazu bewegt, konstruiert hat.

Die Parole, sagt das Gedicht, entstehe im Gedicht. Der Vorgang ist partikular, weil er sich in der Syntax des *jeweiligen* Gedichts vollzieht.

[42] Celan zog die Möglichkeit an, die Beziehungen zwischen den Körperteilen frei zu rekonstruieren, sie neu zu verteilen – eine Moderne, die er schon bei Shakespeare sah (vgl. auch in *Dantons Tod*, I.6, Marion zu Danton: *Deine Lippen haben Augen.*).

[43] *Die Bibel / oder die ganze / Heilige Schrift / des / Alten und Neuen Testaments, / nach der deutschen* Übersetzung / *D. Martin Luthers.* Durchgesehene Ausgabe mit dem von der Deutschen evangelischen Kirchenkonferenz / genehmigten Text, Berlin: Stereotyp-Ausgabe der Preußischen Haupt-Bibelgesellschaft, 1897, S. 623 (Bibliothek Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach).

[44] Man kann sich für die Interpretation der Silbenzerlegung auf Celan selbst berufen; vgl. etwa die Zeilen *das / mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen* [...] im Gedicht ... *rauscht der Brunnen* aus dem Band *Die Niemandsrose* (*GW* I, S. 237). Als Möglichkeit nutzt Celan die Silbenzerlegung schon früh, auch gibt es früh schon programmatische Gedichtzeilen (*Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt* in dem Gedicht *Unten* in *Sprachgitter*, *GW* I, S. 157), aber mimetisch führt er sie erst ab der *Niemandsrose* vor. Das Zerlegte und die Teile stehen in einem sinnhaften Verhältnis zueinander, wenn etwa in der Sprache Celans ‚Sichel' und ‚sich' eine Paronomasie bilden, gleichlautende Wörter mit (neuer) gleicher Herkunft.

Doch folgt die Syntax nicht nur dem – immer wieder anderen – Sprachmaterial, sondern auch einem Schema, das sich ständig neu aktualisiert: dem Schema von Ich und Du, das der Losung des *Wir sind es noch immer* die tiefere Struktur gibt. Dabei ist das Ich das historische Subjekt, das sich an den Schreibtisch setzt und ein Du auf die Reise schickt, wie in dem Berlin-Gedicht *Du liegst*: es zu den Stätten der Judenmorde schickt. Zum Landwehrkanal, nach Plötzensee. *Geh du zur Spree, geh zur Havel, / geh zu den Fleischerhaken.*[45] Mit anderen Worten: Der Vorgang, der die Parole entstehen lasse, vollzieht sich innerhalb eines Gesprächs zwischen dem Ich und dem Du und verändert das Ich (im Wort ‚Licht'), also den, der das Geschehen ausgelöst hat: das historische Ich. Eine Losung selbst wird in *Give the Word* nicht formuliert, es gibt sie, in einem *expliziten* Sinn, gar nicht.

Das Gedicht, das Celan Gisèle wie ein Korrespondenzstück gegeben hat, wird zur Kontrafaktur der Briefe, zur Kontrolle von Celans ehelicher Reflexion und ihrer Parolen. Die Gattung, die Rilke in seinen Briefen geschaffen hat, um mit Frauen, die keine Dichterinnen sind, jenseits der Psychologie in strenger, eigener Form zu sprechen und so die Idiomatik seiner Gedichte vorzubereiten,[46] nutzt Celan auf seine Weise. Schon vor Gisèle

[45] *GW* II, S. 334. Vgl. Szondi, *Eden*, in: Szondi, *Celan-Studien* (wie Anm. 34), S. 113–125 und S. 133ff.; vgl. Hans-Michael Speier, *Celans Berlin. Daten einer poetischen Topographie*, in: *Gedichte von Paul Celan*, hg. von dems., Stuttgart 2002 (= *RUB* 17518), S. 175–196 (samt einer Bibliographie): Speier bekräftigt mit seiner Beobachtung, daß ‚stocken' nicht nur dem Fließen entgegengesetzt ist, sondern vor allem ein Gerinnen meint, also den poetischen Vorgang selbst, der etwas sichtbar mache. Doch nicht nur die eigene Entstehung ist das Thema des Gedichts, sondern, darin eingeschlossen, auch die Frage, ob es das Gesehene ausdrücken kann. Der Gang des *Du* durch die Stadt wird im Gedicht zweimal kommentiert. Kaum biege es um die *Ecke* des Schrecklichen, habe das Schreckliche seinen Schrecken verloren. Einmal folgt ein Gabentisch (V. 7), dann ein stiller Kanal (V. 12), mehr nicht. Szondi meinte, man müsse die biographischen Daten kennen, um zu verstehen, wie das Gedicht seine Autonomie gewinne. Sein Aufsatz ist Fragment geblieben. Szondi starb 1971. Er wäre wohl von dieser Autonomie ausgegangen. Auf einem Zettel deutet er den Schluß so: „Darüber, daß nichts stockt, stockt das Gedicht." (Peter Szondi, *Eden*, in: Szondi, *Celan-Studien* [wie Anm. 34], S. 134.) Das Gedicht drücke, auf seine Weise, den geglätteten Schrecken aus. Doch kann die Pointe des Texts auch auf ein Mißlingen hinweisen: *nichts / stockt*. Dann klären die konkreten Stationen auf dem Gang durch Berlin darüber auf, wovon das *Du* überwältigt worden ist und was das Gedicht – in dessen eigenen Augen – scheitern läßt. Auch die Kritik an den eigenen Produkten gehört zu Celans Freiheit gegenüber der Sprache.

[46] Rilke schreibt in seinen Briefen nur mit Worten, die das Konkrete, den konkreten Schmerz oder die persönliche Liebe, verbergen. Nur in dieser Sprache mag er sich auch von seinen Briefpartnerinnen ansprechen lassen. Worte wie ‚Arbeit', ‚Liebe', ‚Reinheit' und ‚Schuld' nehmen im eigensinnigen Korrespondenzgebrauch einen programmatischen Sinn an, wie Rilke ihn etwa im *Testament* (1921) formuliert hat.

hält Celan die Seinen in der Konstruktion von Ich und Du.[47] Die Geschichte seiner Familie beginnt nicht erst mit ihr: Als Celan 1948 nach Wien kommt, findet er dort in Ingeborg Bachmann, der Dichterin, die vollkommene Geliebte, da die erotische Anrede mit der poetologischen zusammenfällt.[48] Gisèle tritt die Nachfolge von Ingeborg an: Daß Celan Gisèle den Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* im Jahr 1955 widmet,[49] ist hierfür das Signal. 1953 wird François, das erste Kind, geboren und stirbt einen Tag später. Ihm gilt der Zyklus *Mit wechselndem Schlüssel* im Gedichtbuch *Von Schwelle zu Schwelle*.[50] Celan nimmt – vor allem auf seinen vielen Deutschlandreisen – die Liebesbeziehung mit Ingeborg Bachmann wieder auf und hält bis 1958 daran fest; Gisèle akzeptiert das und wechselt mit ihr Briefe. 1955 wird der Sohn Eric geboren und tritt an die Stelle von François – wieder eine Nachfolge. *Eric porte toutes nos chances* (Br. 177). Der Sohn wird zusehends zur ‚Brücke' der beiden.[51] Gisèle unterwirft sich Celans Ansprüchen an ihr ‚Du'. ‚Gisèle' ist die, die ihm seine Sprache zurückwerfen soll: *weißt du, was sich in dein Aug schrieb, / vertieft uns die Tiefe.* Sie lernt und urteilt oft strenger als er, kehrt also, freilich nur scheinbar, die Machtverhältnisse um. Sie beweist, auf seiner Seite zu stehen und ihn nicht zu verraten. Bis in Celans Manier, Sätze zu wiederholen, als hörte man im Lallen erst ihren Sinn, spricht sie vor ihm her. *C'est insuffisant, Paul, très insuffisant.* (Br. 468)

Auch die Hitze, die in den gewechselten Briefen aufsteigt, wird nach seinen Gedanken formuliert; vgl. Christoph König, *Der Vertraute des weiblichen Kniefalls. Rainer Maria Rilkes Briefwechsel mit Claire Goll und Magda von Hattingberg*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 299, 23. 12. 2000 (*Bilder und Zeiten*).

[47] Vgl. Nelly Sachs, die Celans Familie zu einer Art Heiligen Familie hochstilisiert hat (vgl. Paul Celan / Nelly Sachs, *Briefwechsel*, hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 1993). Celan nimmt das in *Selbdritt, Selbviert* auf (*Die Niemandsrose, GW* I, S. 216). Die biographisch-anekdotische Begebenheit, daß die Familie Nelly Sachs vom Flugplatz abholt (vgl. Nelly Sachs an Ilse und Moses Pergament, 26. 5. 1960, in: *Briefe der Nelly Sachs*, hg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener, Frankfurt a. M. 1984, S. 247), verwandelt Celan in eine poetische Spekulation (vgl. Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, wie Anm. 17, S. 288–291).

[48] Ein ganzer Fundus der deutschen Dichtersprache tritt ihm entgegen. Das Modell der Liebesdichtung enthält per se das Gespräch zwischen Ich und Du. Das Modell läßt sich nicht auf die einzelne biographische Situation reduzieren, denn schon in Bukarest spekuliert Celan mit den sprachlichen Instanzen.

[49] *Für Gisèle* (*GW* I, S. 81); vgl. Br. 59.

[50] U. a. mit den Gedichten *Grabschrift für François* (*GW* I, S. 105) und *Andenken* (*GW* I, S. 121).

[51] *C'est notre anniversaire, mon Aimée. Puisse-t-il revenir souvent, souvent, près de notre fils!* (Br. 178). *Es ist unser Jahrestag, mon Aimée. Möge er noch oft, oft wiederkehren, nahe bei unserem Sohn!* Das *près* ist die räumliche Präposition, die zur Brücke des Jahrestags gehört – sie erinnert.

Die im Leben ausgestoßenen Losungen erhalten erst in den Gedichten ihren Sinn: Das ist die Lehre von *Give the Word*.[52] Celan macht die Existenz seiner Familie von der Dichtung abhängig; in den Briefen allein wäre sie verloren. *La Poésie* […] *Nous en sommes toujours, nous y sommes toujours.* (Br. 240) Briefe und Gedichte sind dialektisch miteinander verbunden: Celan kann nicht zwischen dem einen oder dem anderen wählen. Befreien die Briefe von der Sprache des Alltags, so entwickeln sie doch eine Herrschaft, die erst in der unberechenbaren Dichtung und ihren Worten gebrochen wird. Celan läßt sich von den menschlichen Gebilden, die sein Du schafft, überraschen. Doch als die lebenslange Gewaltanstrengung nicht mehr zu ertragen ist, sieht er sich vor die Wahl gestellt zwischen dem System, das aus den Briefparolen spricht, und den Gedichten. Vier Monate bevor sich Celan das Leben nimmt, schreibt er am 14. Januar 1970 einen Brief, in dem er seinen Zusammenbruch als den Zusammenbruch seiner auf die Familie gerichteten Poetik deutet. Es ist ein entsetzlicher Brief, unerbittlich, wie für die Ewigkeit geschrieben. *Le ‚kilodrame' s'est produit. Devant l'alternative, entre mes poèmes et notre fils, j'ai choisi: notre fils. Il t'est confié, aide-le.* (Br. 668) *Das ‚Kilodrama' ist eingetreten. Vor die Alternative gestellt, zwischen meinen Gedichten und unserem Sohn zu wählen, habe ich gewählt: unseren Sohn. Er ist Dir anvertraut, hilf ihm.* Den Sohn hat Celan in den Briefen zu seinem Nachfolger gemacht – zu seinem anderen ‚Ich', das des für ihn dichtenden ‚Du' bedarf. *Unser beider Buch für unseren Sohn*, schreibt er an Gisèle. Sobald daher die beiden Instanzen auseinandertreten und eine Entscheidung verlangen, gibt es nichts mehr zu entscheiden. Das *Opfer Abrahams*,[53] das Celan schon 1965, fünf Jahre zuvor, meint bringen zu müssen: den Sohn für die Dichtung, erweist sich als sinnlos. Das *Kilodrama* ist die offenbar endgültige Dissoziation seiner dichterischen Instanzen, die auch eine Parteinahme zwischen Gedicht und Sohn, also zwischen der Dichtung und dem in den Parolen befestigten Lebenssystem, in dem der Sohn seinen Platz hatte, nicht heilen könnte. Eric überläßt er schließlich Gisèle, die nun nicht mehr die Frau ist, die Celan zum ‚Du' in seinen Briefen und in seiner Dichtung gemacht hat.

[52] Das Datum als Parole ist also nicht der verletzende Sprachschnitt in das Gedicht (vgl. Jacques Derrida, *Schibboleth pour Paul Celan*, Paris 1986), sondern das Gedicht selbst, sofern es den Einschnitt in das Datum vornimmt.

[53] Nach einem Gespräch von Eric Celan mit André du Bouchet; vgl. Br. 236 (Kommentare, Bd. 2, S. 449).

3. Kritik des Judentums

Das Schema von Ich und Du, in dem sich das Gedicht fortbewegt, ist in der Korrespondenz eingeübt worden. Das ‚Wir' in Celans Losung ‚Wir sind es noch immer' setzt gleichfalls einen eigenen und beharrlichen Sprachgebrauch voraus, der die herkömmliche Rolle der Gesprächspartner verändert und ihre Bedeutung neu festlegt. Das ‚Wir' in den Briefen ist, je später desto deutlicher, jüdisch. Die ‚Judaisierung' seiner Familie gilt Celan, angesichts der ihn mehr und mehr erschütternden Goll-Affäre, als äußerste Gegenwehr. ‚Judentum' wird in den Briefen zu einem Losungswort. Als er 1965 depressiv aus Frankfurt zurückkehrt, schreibt er an Gisèle: *vous porterez, comme moi et notre fils Eric, le judaisme dans le coeur, le vrai* (Br. 280). *Sie werden, wie ich und unser Sohn Eric, das Judentum im Herzen tragen, das wahre.* Das Herz ist ein Wort aus den Gedichten, es steht für Erinnerung,[54] und Celan wiederholt das Wort, einige Tage bevor er nach Le Vésinet in die Klinik aufbricht, in einem nicht abgeschickten Brief an Jean Starobinski: *Cher ami, j'ai été si touché lorsque vous nous disiez – je le prends pour nous trois –, dans un moment si difficile pour nous, que vous nous comptiez dans cette communauté juive qui n'est pas celle du rite, mais celle du cœur. Nous en sommes tous les trois: Eric, Gisèle, moi-même* (II, Br. 219).[55]

Das Schema, das in der Korrespondenz, in einer allgemeinen Idiomatik, ausgebildet ist und in den Losungen *behauptet* wird: *Wir sind es noch immer*, bedarf der partikularen Begründung, Auslegung, Aktualisierung und *Kritik* in den Gedichten. Celan suchte nach *Auslegern*, die imstande waren, der *Syntax* in den Gedichten zu folgen. Er schlägt in der Geschichte der Komplizität zwischen Dichter und Professor eine neue Seite auf.[56] Die Ausleger mußten in sein ‚Wir' aufgenommen werden. Doch die Verfahren einer Philologie, die nicht hermeneutisch reflektiert ist (und sie ist es im Laufe der Wissenschaftsgeschichte selten), unterlaufen solche Anstrengungen, ja treffen das literarische Werk, das durch die Traditionen hindurch seine Welt baut, dort, wo es verwundbar ist: in seinem Material. Der Interpret muß nur die Quelle mit dem Sinn gleichsetzen, um sich mit

[54] Vgl. das Gedicht *Andenken* (*GW* I, S. 121): *das Herz,/darin sich die Stunde besinnt/auf das Mandelauge des Toten.*

[55] *Lieber Freund, Ich war berührt, als Sie uns – ich nehme das für uns drei – in einem für uns so schwierigen Augenblick sagten, daß Sie uns zu der jüdischen Gemeinschaft zählen, die keine des Ritus ist, sondern des Herzens. Wir sind es, glauben Sie mir, wir sind es alle drei: Eric, Gisèle und ich selbst.*

[56] Vgl. Christoph König, *Hofmannsthal. Ein moderner Dichter unter den Philologen*, Göttingen 2001 (= *Marbacher Wissenschaftsgeschichte* 2) (im folgenden: König, *Hofmannsthal*).

den Traditionen und ihren Werten, die er teilt, gegen das Werk zu verbünden. Albrecht Schönes Auslegung von *Einem, der vor der Tür stand* verläßt sich auf die christliche Bibeltradition, die in diesem Gedicht negiert wird, um trotzdem die Hoffnung auf einen jüdischen Gott supplieren zu können.[57] John Felstiner schließt in seinem Buch *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* (1995) von biblischen Namen, hebräischen Worten und Celans programmatischen Sätzen über das Judentum, sentimental eine geläufige Rhetorik der Rührung nutzend, auf eine Heimkehr in das verheißene Land, „knitting the bond anew".[58] Aus der einen Schwäche der engen Philologie: der Hingabe an die Quellen, folgt die andere: Man muß sich, um angesichts des Literarischen, von dem man nichts wissen will, auf die Interpretation zu verzichten, auf die Selbstreflexion des Dichters: seine Parolen verlassen. Die Resemantisierung der Sprache in den Gedichten, auf die Jean Bollack vor allen anderen hinweist, bleibt unerkannt. Felstiner ist stolz darauf, Celan gegen die bisherige Forschung wieder zu einem Juden gemacht zu haben.[59] Doch eigentlich geht er in seiner Judaisierung nicht weit genug. Celan hat sein Judentum nie religiös aufgefaßt; es war für ihn eine deutsche Angelegenheit: Für die Juden in Deutschland stand er ein, weil man sie dort umgebracht hatte. Sie waren mit der aufgeklärten Seite der deutschen Kultur verbunden, für die Celan nun focht; in einer Kultur, in deren Geschichte es stets um Verchristlichung ging, wird das Judentum zu einer Art deutscher Geist, der nicht christlich sein wollte. Das ‚Judentum' ist für Celan etwas Intellektuelles, eine Stellungnahme gegen jede kulturelle und religiöse Bindung.

Peter Szondi ist der Ausleger, an den Celan vor allen anderen Ansprüche im Namen seines Judentums herangetragen hat. Szondi gerät in die Gravitation jener Konstruktion eines ‚Wir', das sich in der eigenen Semantik der Gedichte erst erweisen kann. Celan lernt ihn 1959 in Paris kennen, zusammen mit Jean Bollack, der nach Szondis Tod im Jahr 1971 dessen Celan-Studien herausgab. Die Ansprüche Celans prägen die literarische Reflexion Szondis beinahe von dessen Anfängen an – diese Ansprüche sind in der Regel hart und richten sich gegen andere, denen Szondi zu nahe kommen könnte, gegen deutsche Germanisten, gegen die feine Gesellschaft des literarischen Lebens: die Lektoren, Dichter und Kritiker um Szondi, vor allem aber gegen Theodor W. Adorno, als dessen Schüler Szondi sich sieht.

[57] Albrecht Schöne, *Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans ‚Einem, der vor der Tür stand'*, Göttingen 2000 (= *Göttinger Sudelblätter*).

[58] John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven und London: Yale University Press 1995, S. 266; vgl. dazu: Christine Ivanović, *Celan in den USA*, in: *Celan-Jahrbuch* 7 (1997/98), S. 327–341.

[59] Vgl. ebd., Einleitung, S. XVIII.

Adorno hat mit dem Diktum von 1949: *nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben*[60], die Möglichkeit vertagt, der praktisch, pragmatisch, instrumentell gewordenen Vernunft zu entgehen. Das Glück frei zu sein könne nicht die Kritik erwirken, vielmehr warte es an einem gänzlich anderen Ort: etwa in der reinen Sprache, in die Dichter wie Rudolf Borchardt oder Stefan George und andere sich *sprunghaft* versetzen können.[61] Adorno nimmt mit dieser Mystik Celans Gedichten ihre Berechtigung, doch Celan wehrt sich innerhalb seiner Idiomatik. Adorno habe mit dem Namen seines Vaters (Wiesengrund) die mit dem ‚Namen' verbundene Freiheit aufgegeben, die allein einer Barbarei von Gedichten nach Auschwitz entgegenstehe. Im Prosatext *Gespräch im Gebirg* ist Adorno, in diesem Sinn, Teil des Selbstgesprächs zwischen ‚Jud Groß' und ‚Jud Klein' – als *der Jud, der Jud und Sohn eines Juden*, von dem es weiter heißt: *und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche.*[62] Das *Gespräch im Gebirg* setzt sich an die Stelle eines Gesprächs, das nicht stattgefunden hat, und gestaltet einen Adorno, den es nicht gab: Vermittelt durch Szondi, sollten sich Celan und Adorno im Juli 1959 in Sils Maria kennenlernen, doch reist Celan vorzeitig ab und schreibt in Paris, in der Distanz, das *Gespräch*. Adorno wird substituiert durch einen Anderen, mit dem man mauscheln kann[63] und der tatsächlich ein großer Jude oder als Jude groß ist.[64] In der *Meridian*-Rede kommentiert er ein Jahr später die *versäumte Begegnung* und stellt sich Adorno als seinem Widersacher entgegen. „Die Konfrontation fand ihren Raum in einer Form der poetischen Konzentration, die sich dem Nichtvergessen widmet. Sie nimmt ihren eigenen 20. Jänner auf, in dem der Wannsee-Konferenz von 1942 gedacht ist."[65]

[60] Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* [geschrieben 1949, 1951 erstmals veröffentlicht], in: Ders., *Prismen*, Frankfurt a. M. 1955, S. 7–31 (im folgenden: Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*), hier S. 31.

[61] Vgl. König, *Hofmannsthal* (wie Anm. 56), S. 186–190.

[62] *GW* III, S. 169.

[63] Marlies Janz sagte er, das ‚Gespräch' sei *eigentlich ein Mauscheln* zwischen ihm und Adorno (Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt a. M. 1974, S. 229, Anm. 148).

[64] Vgl. die Substitution in der Wiederholung: *Ich sollte dort Th. W. Adorno – den ‚Juden Groß' – treffen … Adorno selbst, dem ich das später erzählte, meinte, ich hätte doch länger in Sils bleiben sollen; dann hätte ich den wirklichen ‚Juden Groß', nämlich Gershom Scholem kennengelernt …* (Otto Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg i. Br. 1986, S. 157).

[65] Bollack, *Paul Celan. Poetik der Fremdheit* (wie Anm. 17), S. 208.

Das Bestehen auf dem ‚Namen' gehört zu den Parolen in den Briefen, die Celan Szondi schreibt, um ihn auf seine Seite zu ziehen. Szondi konnte jener andere Adorno werden, der den eigenen Namen im Sinne einer bestimmten Tradition bewahrt, rückerobert. Der ‚Name' gehört zu der Sprache, die Celan in den Losungen – wenn auch, angesichts der Gedichte, vorläufig – erneuert und in die er Szondi einüben möchte. 1960 schickte Celan Szondi das eben erschienene Prosastück *Gespräch im Gebirg* mit der Widmung *Für Peter Szondi, herzlich und krummnasig, krummnasig und herzlich.*[66] Diese Worte haben ihren Eigensinn wie die Datierung, die Celan handschriftlich korrigiert, von *Oktober*, das er ausstreicht, zu *September*, dem Monat der Fülle, in dem die Septemberrosen ein zweites Mal blühen, dem Herbstmonat,[67] in dem, weil man die Dinge ein zweites und drittes Mal sagt, die Dichtung entstehen kann: *Wann, / wann blühen, wann, / wann blühen die, hühendiblüh, / huhediblu, ja sie, die September- / rosen?*[68] Die Widmung selbst, ein Chiasmus mit der Form a-b-b-a, beschreibt zwei Wege und bevorzugt den zweiten. Von herzlich zu krummnasig und von krummnasig zu herzlich. Im einen Fall kommt man von außen (*herzlich*), und es ist nicht gewiß, ob man die Eindeutigkeit jüdischer Entscheidung je erreicht, im anderen beginnt man mit der Entscheidung und ist von vornherein herzlich, im *Gedenken*, miteinander verbunden. Szondi versteht die Mahnung, die Celan mittels der Widmung aus dem Prosatext sprechen läßt. Er schreibt an Rudolf Hirsch: *Ich werde in den nächsten Wochen viel daran* [an Celans Prosastück] *denken müssen. Im Augenblick fällt es mir schwer, etwas darüber zu sagen, was übers Persönlichste (mein Judentum und die Erinnerung an die Spaziergänge mit Celan in Sils, die langen Minuten des Schweigens vor der fremden Natur) hinausginge.*[69]

Man hat Sie und Ihren Namen missbraucht, schreibt Celan am 2. Juli 1961 und schickt den Brief nicht ab, erneuert ihn aber später und schreibt Szondi anders, mit größerer Nähe und Umsicht, am 11. August 1961 nochmals. Celans Enttäuschung bezieht sich auf Szondis Artikel *Anleihe oder Verleumdung?*, der am 18. November 1960 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erscheint.[70] Szondi weist darin rein technisch, im einfachsten Sinn philolo-

[66] Paul Celan, *Gespräch im Gebirg*, in: *Neue Rundschau* 71 (1960), H. 2, S. 199–202, hier S. 199 (Widmungsexemplar im Nachlaß Szondi im Deutschen Literaturarchiv Marbach), *GW* III, S. 169–173.

[67] Am 21. Mai 1960 schreibt er an Szondi: *Seltsam, daß dieser Preis jetzt kommt – der Preis mit d i e s e m Namen. / Ich werde etwas zu sagen versuchen im Herbst, über das Gedicht.* (Unveröff. Brief, Nachlaß Szondi im Deutschen Literaturarchiv Marbach; Hervorhebung von Paul Celan).

[68] Aus dem Gedicht *Huhediblu* (*Die Niemandsrose*), *GW* I, S. 275–277, hier S. 275.

[69] Szondi, *Briefe* (wie Anm. 34), S. 97f.

[70] Szondi, *Anleihe oder Verleumdung?* (wie Anm. 23).

gisch nach, daß die Werke Celans, in denen er Yvan Golls Gedichte plagiiert haben soll, alle *vor* Golls Gedichten erschienen sind. Celan wirft Szondi vor, daß sein Artikel von ihrer beider Gegner mißbraucht worden sei. Er meint damit das Gutachten Reinhard Döhls für die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, das er für deren Präsidenten Hermann Kasack und gemeinsam mit Fritz Martini schreibt, dessen wissenschaftlicher Hilfsassistent in Stuttgart Döhl damals ist. Die Akademie will Stellung für Celan beziehen, der eben in diesem Jahr mit dem Büchner-Preis geehrt worden ist, doch sie vergreift sich in der Methode. Der Befund Döhls ist ambivalent: Zwar habe sich Celan nicht der Sprache Golls bedient, aber die Anleihen bei den *Surrealisten* seien nicht zu übersehen. Man beruft sich auf Szondi, der indes mit der Verneinung eines Einflusses gerade dessen Möglichkeit einräumt. Martinis Begriff der ‚wandernden Bilder' bezeugt das Defizit.[71] Die Methode, die philologische Frage nach Einflüssen (ob es sie nun gibt oder nicht), verliert ihre Unschuld angesichts der Strategie, die die Feinde Celans mit ihr verfolgen.

> *Lieber Peter*, schreibt Celan am 11. August 1961, *Ich bin Ihnen keineswegs böse, meine Gefühle sind die alten, nur ist jetzt die schmerzliche Feststellung hinzugetreten, daß es gelingen konnte, Ihren Namen für die Zwecke dieses finsteren Döhl-Martini-Kasack-Elaborats zu mißbrauchen.* [...] *Sie sind, wie ich, Jude, und so kann ich hier über manches hinweggehen und, in diesem Zusammenhang, einen Gedanken äußern, der mir weiß Gott nicht frei in der Luft zu schweben scheint: noch von den ‚Besten' wird der Jude – und das ist ja nichts als eine Gestalt des Menschlichen, aber immerhin eine Gestalt*[72] *– nur allzu gerne als Subjekt aufgehoben und zum Objekt bzw. ‚Sujet' pervertiert. Das mag in vielen Fällen eine unbewußte Zwangshandlung sein – wobei das von außen – darunter auch von ‚Juden' – Zudiktierte natürlich eine Rolle spielt. Das Fatale ist, daß*

[71] Reinhard Döhl, *Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan*, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jahrbuch 1960*, Heidelberg/Darmstadt 1961, S. 101–132 (Auszüge in: *Paul Celan – Die Goll-Affäre*, wie Anm. 2, S. 346–363; danach wird im folgenden zitiert); Döhl schreibt: „Vielmehr geht es hier darum, den schon von Peter Szondi versuchten und eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen" (ebd., S. 346); Wiedemann kommentiert in ihrer Dokumentation: Döhl „konnte zudem für seine Arbeit eine Zusammenstellung aller von Claire Goll und der meisten von Kabel verwendeten Beispiele mit Hinweisen auf die korrekte Textgestalt und korrekte Quelle verwenden, die Szondi mit Wissen Paul Celans (Celan an Szondi, etwa 20. 1. 1961) an Kasack und Martini geschickt hatte (4. 1. 1961), und für die sich Döhl am 3. 3. 1961 abschließend bedankt." (Ebd., S. 358.) Im ersten Entwurf Döhls fehlt der Begriff der ‚wandernden Bilder' noch (vgl. ebd., S. 362, Anm. 49), er wird später samt einem Hinweis auf Martini als Quelle nachgereicht (S. 351f.).

[72] Wörtliches Zitat aus einem Brief Celans an Gottfried Bermann Fischer am 14. 12. 1963: So sprach er also öfter mit Juden (vgl. Gottfried Bermann Fischer/Brigitte Bermann Fischer, *Briefwechsel mit Autoren*, Frankfurt a. M. 1990, S. 641).

> *einige allen Ernstes und vielleicht sogar in aller Einfalt daran glauben, daß die ‚Klaue' die Hand ersetzen kann.*[73]

Dieser Brief nimmt das Feld der Interpreten um ihn präzise ins Visier. Wissenschaftskritisch konstruiert Celan, nachdem er die Positionen durch seine Analyse hindurchgeführt hat, Szondis partikulare, von Celan gewünschte Stellung, die sich frei macht von Philologen wie Fritz Martini, von den Dichtern und Kritikern wie Ingeborg Bachmann und Werner Weber (das sind *die Besten*, von denen er spricht), und von Adorno, dem Juden, der er ist, der sich als solcher nicht versteht (er wird in Anführungszeichen gesetzt) und deshalb mit seiner negativen Dialektik Szondi die falsche Hilfe gebe. Das Judentum, eine *Form*, in der sich das Menschliche ausdrücken kann, benötigt die schreibende ‚Hand' – statt der bestialischen Klaue,[74] die verkennt, wie wenig Celans Gedanken ‚frei in der Luft' schweben (ein Zitat aus der *Todesfuge*, vielleicht auch auf Adornos *Freiluftgefängnis, zu dem die Welt wird*, gemünzt[75]), wie sehr sie auf die Katastrophe bezogen sind und wie anders sie diese in der Dichtung meistern.[76] Seinem Ausleger

[73] Unveröff. Brief, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Nachlaß Szondi; vgl. Paul Celan/Peter Szondi, *Briefwechsel*, hg. von Christoph König, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 (in Vorbereitung).

[74] Ähnlich kritisiert Celan in seinem Brief an Adorno vom 21. 1. 1962 (*Paul Celan – Die Goll-Affäre*, wie Anm. 2, S. 547–551, hier S. 550f., Anm. 10) die ‚Klaue' des Interpreten, der aus Philosemitismus falsche Verbindungen schlägt: *Woran ich die Herrschaften erkenne? Nicht nur an den Zwangshandlungen, die bewirken, daß sie, kaum haben die mich polnisch-welschen Juden oben- oder untenhinaus – auf das unblutigst-toleranteste! – abgeschoben, sich stantepede (d. h. stehender Klaue) das philosemitische Alibi verschaffen.* (ebd., S. 548); das ist gegen Adornos Deutung Bobrowskis mithilfe von Attributen Celans gerichtet. Vgl. auch das möglicherweise auf Bobrowski gemünzte Gedicht *Hüttenfenster* (*Die Niemandsrose*): – *und sie, die ihn säten* [den Schwarzhagel, der auf Witebsk, die Geburtsstadt von Chagall fiel], *sie/schreiben ihn weg/mit mimetischer Panzerfaustklaue!* –, (*GW* I, S. 278). – Zu ‚Klaue' im Zusammenhang mit der Goll-Affäre vgl. die Gedichte *Mit der Friedenstaube, so kommt* (*Paul Celan – Die Goll-Affäre*, wie Anm. 2, S. 769f.) und *Affenzeit* (ebd., S. 770f.).

[75] Der Satz aus *Kulturkritik und Gesellschaft* lautet: *In dem Freiluftgefängnis, zu dem die Welt wird, kommt es schon gar nicht mehr darauf an, was wovon abhängt, so sehr ist alles eins.* (Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, wie Anm. 60, S. 30).

[76] In der Ansprache zur Entgegennahme des Bremer Literaturpreises 1958 sagt Celan: *Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: ‚gedenken', ‚eingedenk sein', ‚Andenken', ‚Andacht'.* (*GW* III, S. 185). Und: *Sie, die Sprache* [Borchardts und Schröders], *blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert' von allem./In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht* [...] *um mir Wirklichkeit zu entwerfen.* (*GW* III, S. 186).

wünscht er diese ‚Hand', die die Parole vom ‚Judentum', vom jüdischen ‚Namen', konkret, in den Gedichten sucht. Szondi unterzog sich dieser Aufgabe, doch seine Einsichten in den *Celan-Studien*, die in den letzten zwei Jahren vor seinem Tod entstanden sind, wurden „nicht eigentlich akzeptiert und vor allem nie weiter gedacht und entwickelt."[77] Dem stand eine Wissenschaft entgegen, die der Dichter genau kannte und die als unerhört ablehnte, was selbst noch nicht zum Abschluß gekommen war.

Szondis große methodologische Studie *Über philologische Erkenntnis* (1962)[78] ist die erste Antwort auf Celans Vorwurf, ihn unzureichend verteidigt zu haben. Gegen die pure Philologie setzt er die Interpretation in ihr Recht ein; und der Verfestigung des Gedankens in der Interpretation (und damit einer weiteren Gefangennahme des gedanklich sich befreienden Subjekts) soll die perpetuierte philologische Erkenntnis entgegenwirken. Szondi antwortet damit noch innerhalb Adornos Theorie (wie er Adorno auch in den Briefen, standfest unter der Oberfläche, gegenüber Celan verteidigt), doch ist ein Bruch bereits absehbar. Denn die Abhandlung verfolgt zwei Gedanken, die nur eine starke, nicht ausgeführte Annahme zusammenhalten kann. „Interpretationen sind hier Schlüssel. Aber es kann nicht ihre Aufgabe sein, dem Gedicht dessen entschlüsseltes Bild an die Seite zu stellen. Denn obwohl auch das hermetische Gedicht verstanden werden will und ohne Schlüssel oft nicht verstanden werden kann, muß es doch in der Entschlüsselung *als* verschlüsseltes verstanden werden, weil es nur als solches das Gedicht ist, das es ist. Es ist ein Schloß, das immer wieder zuschnappt, die Erläuterung darf es nicht aufbrechen wollen."[79] Der berühmte Satz verbindet die zwei Gedanken, die dem Interpreten einerseits und dem Werk andererseits gewidmet sind. Zweimal folgt Szondi Adornos Herrschaftskritik. Muß der Interpret der Versuchung widerstehen, durch den Vergleich zu herrschen, und sind deshalb die ‚Fakten' in ihrer Partikularität zu deuten, so erzeugt – komplementär – das fortschreitende Werk notwendig eine Prozeßlogik, die sich der auf identischen Sinn erpichten Interpretation entzieht. In diesem Prozeß entgehe das Werk der eigenen Herrschaft. Die – ihrerseits gewaltsame – Annahme ergibt sich aus dem ästhetischen Apriori, daß ein Kunstwerk, wenn es sich selbst aufhebt, autonom sei. Welches Kunstwerk auch immer. Diese naive Annahme, die Celans konkrete Zerstörung des sprachkulturgeschichtlichen Materials, darunter die vielen Kunstwerke vor ihm, verkennt und notwendig auch seine Verfahren als ausweglos hinstellen muß,

[77] Bollack, *Szondis ‚Celan-Studien' heute* (wie Anm. 34), S. 5.
[78] Unter dem Titel *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft* erstmals in: *Die Neue Rundschau* 73 (1962), H. 1, S. 146–165.
[79] Ebd., S. 148f.

läßt sich durch eine einfache methodische Bewegung überwinden: Man muß nur den Leser mit dem Werk gleichsetzen, und davon den Interpreten unterscheiden, der außerhalb steht und Entscheidungen anerkennt, die der Dichter für das Werk gefällt hat, bevor er es schrieb. Also anerkennen, daß die interne Wortwahl einen Bezug auf die externe Welt hat. In seiner Interpretation des Gedichts *Engführung* (1971) hat Szondi auf die Todeslager hingewiesen, als das noch nicht für jedermann einsichtig war.[80] Doch ist ihm nicht bewußt, in welchem Ausmaß die Gedichte selbst in ihre Sprache den ‚subjektiven' Sehepunkt aufgenommen haben, den Szondi quasi von außen, als Interpret, gibt.

Diese idiomatische Sprache bereitet Celan, wie man heute weiß, vor, „so daß die Relektüre einer Realität in den Gedichten auf eine Fülle von in der idiomatischen Sprache schon vorhandenen interpretativen Visionen zurückgreift."[81] Etwa in den Briefen und ihren Parolen, die zur Voraussetzung für die Gedichte werden. Das zeigt der Briefwechsel mit Gisèle. Der Interpret Szondi mußte dieselbe Logik begreifen lernen, in die er sich aufgenommen sah.

[80] Szondi, *Durch die Enge geführt* (wie Anm. 34).
[81] Bollack, *Szondis ‚Celan-Studien' heute* (wie Anm. 34), S. 8.

Sonderdruck aus

EUPHORION

Zeitschrift
für Literaturgeschichte

97. Band · Heft 4 · 2003

Begründet von
August Sauer

Erneuert von
Hans Pyritz

in Verbindung mit
Roger Bauer
Michael Schilling
Peter Wapnewski

Herausgegeben von
WOLFGANG ADAM

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2003