

BARTÓK IMRE

## ÜBER PAUL CELAN

Dieser Aufsatz ist Teil einer größeren Arbeit, die sich als „Toposforschung“<sup>164</sup> versteht. Es ist eine alte und allzu dogmatisch gewordene Meinung über Paul Celan, seine Lyrik sei „hermetisch“, und so entzieht sich von *jeder* Sinngebung. Der Begriff der hermetischen Poesie ist schon an sich so problematisch, dass man ihn kaum als etwas Problemloses verwenden sollte; und keineswegs im Falle Celans Dichtung. Seine Gedichte tragen eine Vielheit von Sinn und von Bedeutung, sind sehr differenziert, und ermöglichen sehr verschiedene Auslegungen. Diese Vielheit der möglichen Bedeutungen erschwert die Deutung, aber ermöglicht sie zugleich, da im Lichte dieser Vielheit sich die Rede von der Geschlossenheit der Dichtung Paul Celans als grundfalsch enthüllt.

Im folgenden versuche ich mich also dieser Vielheit irgendwie zu nähern, und zwar anhand zwei Motiven. Die erste ist ein Vers von Hölderlin, „Ein Zeichen sind wir“ – dabei möchte ich Celans Beziehung zu Hölderlin, und das Phänomen des Zeichens, und zwar in bezug auf die Problematik der Erinnerung thematisieren. Mein zweites Thema ist das einfache Wort „stehen“ – da werde ich versuchen, die häufige Wiederkehr dieses Wortes im Kontext des Zeugens, bzw. die Möglichkeit des Zeugens zu interpretieren.

---

<sup>164</sup> III, 202 (Die römische Zahlen verweisen auf die Gesamtausgabe Celans.)

## 1. EIN ZEICHEN SIND WIR

was du noch bist, legt sich schräg<sup>165</sup>

Adorno gab seinem Buch *Minima Moralia* den Untertitel: „Reflexionen aus dem beschädigten Leben.“ Es ist nicht zu bezweifeln, dass das Leben, wovon die Stimmen Celans herausbrechen, ebenso beschädigt ist. Doch wegen dem Gesetz des Lebens, dem Spinozischen Prinzip des *conatus in suo esse perseverandi* versucht alles Lebendige, weiter zu bestehen, sich von der Verwüstung rein zu bewahren. Die Wunden heilen, oder wollen es zumindest. Ist jene Heilung unmöglich, so versucht der Körper, die Wunden zuzudecken, deren Bild und lebendige Erinnerung gegenüber in Distanz zu gehen. Dieser Anspruch erhebt sich, wenn die Vergangenheit an der Tür des Gegenwärtigen klopft als eine autonome, gegen die Gegenwart und gegen jede Zukunft selbständige und aggressive, fremde Macht, als ein Wille des Zerstörens. Die Säulen der Gegenwart zittern, und sofort wird es erkennbar, dass wir gegenüber den Fanatismus des Vergangenen ganz und gar wehrlos sind. Man kann natürlich sich wehren, aber das ist niemals ohne Zweideutigkeiten. Mit Shakespeare zu sagen: die Zeit heilt und tötet. Und doch, schaffte die Entfernung eine gewisse Spannung, ohne diese Entfernung kann es kein Verstehen, oder, dasselbe mit dem Hegelschen Wort auszudrücken, keine Versöhnung stattfinden. Hegels Wort zeigt es an, dass es zwischen den beiden Momenten einen Streit gibt, und das ist keineswegs die gemütliche Auseinandersetzung der Dialektik mit sich selbst, sondern ein auswegloser Kampf, der keine Früchte bringen wird. Eine Lösung wäre also die Ent-Fernung, die aber nicht ein Vorlaufen, eine Flucht in die Zukunft, weil dort die Vergangeheit als Schicksal ihre zerstörende Macht noch immer bewährt. Dasselbe gilt: die Ent-Fernung, Neutralisierung – wir brauchen Freud nicht zu zitieren, um das zweifellos beweisen zu

---

<sup>165</sup> *Freigegeben*, II, 243

können – fordert eine Aufarbeitung der Vergangenheit, eine therapeutische Erinnerung.

Es mag sich der Eindruck ergeben, die Vergangenheit sei uns absolut und problemlos zugänglich. Das ist natürlich nicht der Fall. Die Vergangenheit ist nah genug, um *uns* zu erreichen, aber sobald man das Umgekehrte unternimmt, nämlich das Vergangene als solche anzufassen, scheint es sofort in die Ferne zu rücken. Aber auch wenn man ein absolutes Gedächtnis voraussetzt, dem ein solcher Umgang möglich ist, die Aufgabe wäre ebenso schwierig: ins Chaos der Erinnerungen Ordnung zu bringen ist, als wenn man eine Spinnweben mit den Fingern ordnen möchte.

Sehen wir nun von diesen Schwierigkeiten ab, es bleibt aber die Frage: wieso kann gerade jene Vergangenheit die Heilung eines Lebens bedeuten, dessen Wunde gerade diese Vergangenheit *ist*, das, was ihm geschah. Riskieren wir nicht, dass in dem Prozess der Erinnerung die Wunde sich vertieft, und dass das Blick ins Vergangene nur Entsetzen ergeben wird? Dieses Paradoxon ist gegenwärtig in Freuds Begriff der „Trauerarbeit“, der den Schmerz und die Heilung, die Erinnerung und das Vergessen in einem Wort zusammenknüpft. Im Prozess der Trauerarbeit muss man sich immer daran erinnern, was wir gerade vergessen wollen, genauer: wem man gegenüber ein lebbaren Distanz erschaffen muss. Das pathologische Leiden lässt sich nur mit einer bestimmten *Arbeit*, Kontrolle, in ein mögliches menschliches Dasein verwandeln. Das ist ja der philosophische, von Hegel und Marx inspirierte Begriff von Arbeit: man soll das Äußere verinnerlichen, die Fremdheit dessen überwinden. Das Fremde soll eine Bedeutung bekommen. So ist es möglich, es in den eigenen Lebenszusammenhang zu integrieren.

Dieser Begriff von Trauerarbeit setzt aber voraus, das man in die Vergangenheit von vornherein diesen unüberwindlichen Schmerz sieht. Was dabei angeschaut wird, ist nicht die eigene Lebensgeschichte, kein Zuhause des Selbst. Celan selbst war gegenüber dieser Freudischer Vorstellung ziemlich skeptisch. Das zeigt z.B. das Gedicht „...*auch*

*keinerlei*“, das einige Zitate von Freuds Schrift *Jenseits des Lustprinzips* enthält. Das macht den Kontext des Gedichtes unverkennbar.

... auch keinerlei  
Friede.

Graunächte, vorbewusst-kühl.  
Reizmengen, otterhaft,  
auf Bewusstseinschotter  
unterwegs zu  
Erinnerungsbläschen.

Grau-in-Grau der Substanz.

Ein Halbschmerz, ein zweiter, ohne  
Dauerspür, halbwegs  
hier. Eine Halblust.  
Bewegtes, Besetztes.

Wiederholungszwangs-  
Camaïeu.<sup>166</sup>

Das Gedicht beginnt mit drei Punkten, in der Mitte eines Satzes. Wir bekommen den Eindruck, wir sind inmitten einer Geschichte. Schon der Anfang ist eine späte Zeit. Was geschah, liegt vor den Punkten. Das Wesentliche liegt in der Vergangenheit. Das ist ja eine Vergangenheit, worüber man nichts weiss, und die niemals Gegenwärtiges gewesen ist. Die ersten Worte des Gedichtes sprechen gegen jede Möglichkeit der Versöhnung: „auch keinerlei / Friede.“ Zwischen dem Jetzt und dem unbekanntem Vorher kann eine Versöhnung nicht stattfinden. Die Bewusstseinschotter sind unterwegs zur Erinnerungsbläschen, aber die

---

<sup>166</sup> II, 201.

Erinnerung kann nicht mehr sein, als das Spiel der Halbschmerzen, ohne die Spur des Dauers. Das schöne Ende kann nicht mehr sein, als Halblust. Freuds Theorie des Wiederholungszwangs sei nicht mehr, als ein *camaïeu*.<sup>167</sup>

In der Umgebung des Gedichtes – also in dem vierten Teil des Bandes *Fadensonnen* – befinden sich zahlreiche andere Texte, die thematisch sehr ähnlich sind. Das ist die Diskurs der Entfernung zu der Welt, des sich entwickelnden Wahnsinnes, wo das Wortschatz sich einerseits zwar erweitert, andererseits verliert die Welt, wo das dichterische Ich wohnt, ihre Unterstützung, ihren Beistand, also jene Schlüsselworte, die bisher als grundlegend galten. Der Nachbar des oben zitierten Gedichts ist das Folgende:

Die Hochwelt – verloren, die Wahnfahrt, die Tagfahrt.

Erfragbar, von hier aus,  
das mit der Rose im Brachjahr  
heimgedeutete Nirgends.<sup>168</sup>

„Die Hochwelt“, sei es das Paradies oder die Welt des Bewusstseins, ist verloren. Wir sind vielleicht schon in die Unterwelt hinabgestiegen, und so bedeutet diese „Hochwelt“ nichts anderes als die Alltäglichkeit der Lebendigen. Wir sind also unten, und unterwegs auf den Wegen des Wahns. Man kann fragen – aber fragen wir das wirklich? – nur das Nirgends, das mit der Rose des Brachjahrs heimlich gedeutet wird. Das ist aber, sei es heimlich oder nicht, noch immer der Weg des Irrsinns. Was anders wäre es denn, einen Ort heimzudeuten, der nirgendwo liegt? Und wie kann man überhaupt nach diesem Nirgendwo fragen? Wie es fraglich ist, ob das überhaupt möglich sei, kann man sich

---

<sup>167</sup> II, 201. *Camaïeu* ist ein Technik der Malerei. Es geht um die Einfärbigkeit – das ganze Bild wird mit einer einzigen Farbe gemalt. Darauf verweist auch das Wort „Grau-in-Grau“.

<sup>168</sup> II, 199

weiterfragen, ob das Gedicht selbst sich vielleicht ebenso weigert, heimgedeutet zu werden? Das Gedicht selbst ist das Zeugnis dieser Schwierigkeit. Es ist wie ein Verlust – wir wissen nicht mehr, was wir eigentlich verloren haben, und kennen ihren Sinn nicht mehr. Als haben wir die Welt hinter uns gelassen – wir möchten zurück, aber es wurde schon vergessen auf dem Weg des Irrsinns, warum.

Der Horizont der Assoziationen des Gedichtes ist reicher und offener als dem vorigen. Im Bezug auf das Gedicht „...*auch keinerlei*“ lässt es sich keineswegs zweifellos behaupten, es gehe um die Psychoanalyse. Die Heimlichkeit, die Deutungsversuche und die A-topie sind solche Motive, die uns zum Problem der Erinnerung und des Traumas zurückführen. Celans Skepsis gegenüber die Psychoanalyse ergibt sich wahrscheinlich daraus, dass nach Freuds Theorie das Beschädigte die Psyche selbst ist, also ein gut absonderbarer, kontrollierbarer, kohärenter und zeitloser Aspekt des menschlichen Daseins – vielleicht „die Hochwelt“ –, während für Celan das Beschädigte *das Leben selbst* ist, als Geschichte, die nichts als Zeit ist. Die Wunden des *Geistes* lassen sich vielleicht heilen ohne Narben hinterzulassen, aber das gilt nicht für das *Leben*, das jene Narben ja für immer an sich trägt. Es gibt einen Bruch in der Erzählung, also im Erleben des Lebens; eine Wende, die unsere Möglichkeiten und Orientation an die Zukunft vollständig modifiziert. Dieser Bruch in der Vergangenheit bedroht ja die ganze Zukunft, da wir unsere Zukunft von vornherein aus dem Vergangenen verstehen. Das macht die Erinnerung notwendig.

Im folgenden versuche ich einen Dichter, genauer nur einigen Zeilen des Dichters zu interpretieren, wo die Erinnerung als Erfahrung der Dichtung thematisch aufgefasst wird. Hölderlin ist derjenige, der mit den Stimmen der Erinnerung spricht, und der jede Hoffnung und Erwartung verloren hat, dass er Hoffnung und Trost nur noch am Vergangenen hat. Aus dieser Perspektive wird die Vergangenheit – die klassische Griechentum – nicht wirklich als etwas Vergangenes, sondern sehr wohl als lebendig angesehen, die eine konträre Tendenz gegenüber

die eigene Zeit bedeutet. Sie verspricht nicht weniger, als die Möglichkeit der Freiheit des Geistes; nicht jene politische Freiheit der Französischen Revolution, sondern diese andere, geistige Freiheit. Diese Tendenz als Tradition ist immer noch lebendig; auch, wenn es nur von den wenigen erkennbar ist.

Diese Erfahrung des Griechentums, dieses „Wohnen neben dem Ursprung“ gibt Heidegger die Möglichkeit, Hölderlin den grössten Figur des Selbstausspruchs des Seins und der Sprache zu nennen. Wie Paul de Man mit Recht bemerkt, für ihn ist Hölderlin der einzige, den er so zitiert, wie man die Heilige Schrift zitieren pflegt. In der Tat nennt er ihn „den Dichter der Dichtung“, und in dieser Formulierung liegt mehr, als der Ausdruck persönlicher Begeisterung. Aber Heideggers „völkisches“ Verhältnis zu Hölderlin wirft manchmal dunkle Schatten auf seine Erläuterungen. Man soll diese Form von Nationalismus niemals so einfach für ein Mittel nehmen; es ist gerade Hölderlin, der sich davon hütet: „Wir lernen nichts schwerer als das Nationale frei gebrauchen“<sup>169</sup> Heidegger aber insistiert darauf, Hölderlin „Schicksal“ und Gründer der deutschen Zukunft zu nennen. Hölderlin sagt ja, „Was bleibt aber, stiften die Dichter“, aber was heisst hier eigentlich bleiben und stiften?

Schon Gadamer – der sich sehr selten mit seinem Lehrer öffentlich auseinandersetzt – hat darauf hingewiesen, dass eine solche Deutung zu einseitig ist. Dieter Henrich bewies in seinen großen Hölderlin-Studien die Unhaltbarkeit der Heideggerschen Interpretation und deren Zukunftsorientierung; Hölderlins Dichtung sei primär auf die Vergangenheit gerichtet.<sup>170</sup> Nun ist es freilich nicht genug, einfach darüber zu „entscheiden“, was sei wichtiger. Es ist ziemlich offenbar, dass die Erbschaft des Vergangenen und die utopische Orientierungen an die Zukunft miteinander am engsten verbunden sind. Möchten wir die Bedeutung der Erinnerung und des Gedächtnisses in seiner Lyrik

---

<sup>169</sup> Brief an Böhlendorff, 1801. 12. 4.

<sup>170</sup> Dieter Henrich: *Der Gang des Andenkens. Beobachtungen zu Hölderlins Gedicht*. Stuttgart 1986

verstehen, so scheint es sinnvoll, uns direkt zum Gedicht zuzuwenden, das diese Problematik schon im Titel benennt. Dieses Gedicht heisst *Mnemosyne*.

„Ein Zeichen sind wir, deutungslos  
schmerzlos sind wir und haben fast  
Die Sprache in der Fremde verloren.“

Möchten wir diese Zeilen interpretieren, also hören, was der Dichter eigentlich sagt, so müssen wir nicht unbedingt in das Meer der Hölderlin-Philologie hinabsinken. Das interessiert mich hierbei nicht, ob das wirklich die Endfassung des Gedichtes ist, oder nicht. Was sagen also diese Worte? Was besagt hier „Zeichen“ und „Fremde“? Nun, das alles soll im Lichte des einzigen starken Beistands, nämlich des Titels erläutert werden. Die Interpretation ist gelungen, wenn man die Zeilen und die Worte irgendwie mit dem Titel in Verbindung bringen kann. Mnemosyne, wie Hesiod in seiner Theogonie davon berichtet, ist die Personifizierung des Gedächtnisses, und zugleich die Mutter der neun Musen – also nicht zuletzt die der Poesie.

Es geht hier um die Poesie selbst, um den Prozess, wie sie sich selbst gebärt – das ist eine merkwürdige Selbstreferentialität. Das Gedicht, insofern es im Titel ihre eigene Mutter nennt, spricht über seinen Ursprung, es erinnert also an sich schon im Moment der Geburt. Der Weg aber geht von der Erinnerung zum Verlust. Wir haben den Eindruck, es sei (so), als könnte man ohne die Sprache nicht nur nicht sprechen, sondern auch nicht erinnern.

Wie ist es aber möglich, dass die Mutter der Künste die Erinnerung ist? Was hat die Kunst, die sich auf die Ewigkeit und Zeitlosigkeit orientiert, überhaupt mit der Erinnerung zu tun? Und können wir die mythologische Mutterschaft überhaupt als *Ursprung* fassen? Sollen wir aus der Erinnerung das Gedicht, oder aus dem Gedicht die Erinnerung besser verstehen? Nun, diese Fragen lassen sich nur vom Gedicht selbst beantworten, aber diese Antwort besteht freilich immer

darin, dass sie die Frage offen lässt – für eine andere, noch künftige Antwort, oder für anderen, noch differenzierteren und tieferen Fragen.

Die ungarische Übersetzungen des Gedichtes geben den Sinn der ersten Linie nicht recht zurück. „Deutungslos“ bedeutet nicht sinnlos, sondern etwas, das ohne Deutung, also noch ohne Interpretation ist. Das „wir“ also, die deutungslos existiert, ist nicht sinnlos, sondern etwas mit einem rohen, noch nicht geformten Sinn. Nur das kann sein Geheimnis bewahren, ohne Deutung und Interpretation existieren, das schon einen Sinn *hat*, zwar im Modus der Ungenauigkeit und Undurchsichtigkeit. Und diejenigen, die so *sind*, sind wir selbst, deren Sein um diese Ungenauigkeit selbst geht. Wir sind diejenigen, die sich selbst noch nicht verstanden haben. Und nur *deshalb* sind wir ohne Schmerzen – entweder lesen wir die Zeilen als voneinander unabhängige Fragmente, was m.E. sinnlos wäre, oder setzen wir einen solchen Zusammenhang voraus. Ohne Schmerzen zu sein besagt, ungetastet zu sein von uns und von der Welt, sich in die harten Tiefe des Lebens nicht hineinlassen, die noch formende Geschichten nicht mit Tränen zu schreiben, nicht mit den Soldaten, sondern mit den Priestern zu bleiben. Ohne Schmerzen zu sein, das besagt, auf das Leben zu verzichten.

Man könnte das Problem zuspitzen und so formulieren: wer ohne Schmerzen lebt, lebt eigentlich nicht – hat also kein Schicksal. Schmerz und Schicksal sind hier wie Nachbarn. Wie der Schmerz den Erlebnissen Qualität und auch eine bestimmte Zeit zubilligt, kann man das Schicksal auch als etwas auffassen, das dem Leben im ganzen erst Form gibt. Schicksal ist hier weder blindes Fatum noch glückliche Fortuna, sondern das Leben als erzählbare Ganzheit. Für Hölderlin ist der Versuch, das Schicksal zu denken – das nach Kant ein „usurpierter Begriff“ sei – bedeutet es das Erfahrungsgehalt seiner Dichtung zu machen. Das ist natürlich keineswegs ein Verfallen auf einen Fatalismus, und nicht die Ausarbeitung einer sentimental Schicksalsphilosophie, sondern das

Rückgriff auf den Schicksalsbegriff der Antike, also die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung des Tragischen.<sup>171</sup>

Die entscheidende Aufforderung des Gedächtnisses taucht dann auf, wenn wir erkennen, dass man durch die Gegenwart gleichsam blind geht. Die Geschichte des Leben lässt sich nur rückwärts, erinnernd erzählen. Wir sind aber – laut Hölderlin – ohne Schmerzen und Geschichten, wir sind ganz unbedeutend, und haben fast das Sprechen verlernt; worüber könnten wir aber sprechen als über unsere Schmerzen, d.h. über die Gesamtheit der Erlebnisse, die uns geschehen sind und die wir selbst *sind*? Sich in der Fremde zu verlieren, alles zurückzulassen was einmal das Eigene war, auch uns selbst und die Sprache, das gleicht dem Tod. Wenn es wahr ist, dass die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt sind, so derjenige, der die Sprache verliert, verliert auch seine Welt. Die Verlust der Welt und die „äusserste Sprachnot“ – worüber Ingeborg Bachmann spricht – sind eigentlich dasselbe Phänomen.

Alles, was wir haben, haben wir in der Zeit. Deshalb hat man die Zeit als das „Allerwissende“, und auch deshalb das „Nichtwissende“ bezeichnet, da all dieses Wissen in das Vergessen fällt.<sup>172</sup> Der mythologische Kronos scheint in der Tat nicht nur nichtwissend, sondern – erinnern wir uns an Goyas berühmtes Bild – auch boshaft und wahnsinnig, der seine eigenen Kinder frisst. Erfasst aber dieses Bild aus der Mythologie nicht nur eine Seite der Zeit? Kann man zu Recht sagen, die Zeit tötet, und kann nichts anderes, als durch das Vergessen zutöten?

Diese Einseitigkeit hat ihren Grund wahrscheinlich in der philosophischen Voraussetzung, die Zeit soll von dem Tod her verstanden werden. Der Tod ist Ende und Ableben, und die Zeit ist ein permanenter Schwund, oder – um mit Celan zu sprechen – eine

---

<sup>171</sup> Im Thema Hölderlin und die Griechen s. Kocziszky Éva: *Hölderlin. Költészet a sötét nap fényénél*. Századvég-Gond, Budapest, 1994.

<sup>172</sup> Vgl. Ricoeur: *Das Rätsel der Vergangenheit*. Wallstein, 2004.

Engführung; also nach allem nichts anderes als der Tod selbst. Die Zeit ist gegenwärtig, aber sie vergeht ständig. Die Zeit vergeht, und insofern bietet sie immer die Erfahrung des Verlustes an; daraus ergibt sich das Leiden unter der Herrschaft der Zeit, die Zeit als Verlust. Diese Auffassung kann aber davon keineswegs Rechenschaft ablegen, wie könnte die Zeit auch als Gabe erscheinen. Man erfährt z.B. über dem Kommen etwas Neuem oder Gutem auch in der Zeit. Diese Zeit nennt man ja eine fruchtbare. Die Zeit lässt etwas ganz Anderes kommen. Die Zeit lässt nicht nur Verlust erfahren, sondern sie ist auch das Medium der Erwartungen und der Hoffnungen. Hoffnung kann auch etwas glückliches sein.

Celan spricht über beiden Seiten der Zeit, über diejenige, die ständig vergeht, und diejenige, die ständig *gibt*. Diese Zweideutigkeit lässt sich im Gedicht *Schliere* beobachten.

„ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,  
vom Sand (oder Eis?) einer fremden  
Zeit für ein fremderes Immer  
belebt und als stumm  
vibrierender Mitlaut gestimmt.“<sup>173</sup>

Es geht hier also um zwei Zeiten, und eine von denen ist fremd: das ist die Zeit des Sandes und des Eis. Das Immer steht für das Unendliche der Zeit, und es triumphiert über die andere Zeit, in der die Dinge verloren gehen. Was hier wesentlich ist, ist nichts anderes, als die Zeit des Sandes – sei es der Sand des Umzugs durch die Wüste, oder Nietzsches „wachsende Wüste“ – *ist für dieses Immer*. Man hat den Eindruck, das Fremde – die fremde Zeit oder Immer – sei das Wahre, das Wichtigere und diejenige die eine Priorität vor der Zeit des Sandes – also der Zeit der Welt – hat. Das Zeichen ist ein stummes Mitlaut auf dem

---

<sup>173</sup> I, 159

Weg zu dieser Zeit, vielleicht erreicht es sie überhaupt nicht, oder nur am Ende der Zeit des Sandes, am Ende der Welt, um dort zitternd stehenzubleiben, voll von Leben, am Ende des Weges, und nicht sprechen, da es überhaupt nichts zu sagen hat – das Zeichen kann weiter nichts ausdrücken, als sich selbst. Ist es also eine Allegorie der menschlichen Geschichte aus einer jüdischen Gesichtspunkt betrachtet?

Das Zeichen ist ein sehr übergeladenes und kompliziertes Phänomen. Das Zeichen, wie wir das bei Hölderlin gesehen haben, wartet auf eine Deutung. Es soll eine Deutung stattfinden, damit dem Zeichen eine Bedeutung zukommt. Vielleicht ist der Gedanke schon bei Hölderlin präsent: das Zeichenhafte, das Ungedeutetsein ist kein Mangel des menschlichen Daseins, sondern die Möglichkeit, sich selbst je zu bestimmen. In diesem Sinne konnte Nietzsche den Menschen das noch nicht festgestellte Tier nennen, und das ist auch der Ausgangspunkt der Existentialanalytik Heideggers. Das Ungedeutete im Menschen, und damit zugleich das Zeichen, ist eine positive Eigenschaft. Das Zeichen weist gerade durch sein Ungedeutetsein auf einen offenen Horizont. Es wäre überaus schwierig, eine eigene Semiologie – also die Lehre vom Zeichen – bei Celan zu rekonstruieren. Das Wort „Zeichen“ kehrt sehr oft wieder, aber in durchaus verschiedenen Kontexten und Sinnzusammenhängen. Manchmal ist vom fremden Zeichen die Rede, auch vom wandernden und übersetzten Zeichen, vom Gegenzeichen, ja vom Unzeichen. In einem Gedicht lesen wir das Folgende:

So schlaf denn, schlafe:  
Wimpern sind kein Zeichen mehr.

Vielleicht geht es darum, dass es im Traum, wo die Auge sich schliessen, die Zeichen warten auf keine Deutung mehr. Sie *sind* einfach, ohne Grund, wie die Rose des Silesius. Sie haben schon einen Sinn gefunden, der von niemanden in Zweifel gezogen werden kann.

Der Traum erinnert sich nicht mehr an die zweideutige Welt des Wachseins; er lässt sie einfach an sich, unberührt. Vielleicht geht es um einen sanften Traum, was uns erlaubt, ohne die Lästerungen des Tageslicht zu sein. Das ist natürlich kein Wissen von einem solchen Zustand, und man kann sich nicht versichern, ob ein solcher Zustand überhaupt möglich ist; aber man kann ihn erdichten, und vielleicht lässt er sich auch erträumen.

Wir sind aber wach, und vielleicht sogar so wach, dass wir gar nicht mehr sehen vermögen. Damit sind wir zur Problematik der Zweideutigkeit der Zeit zurückgelangt. Die Zeit ist niemals ohne das Vergessen. Die Erinnerung lebt aus dem Vergessen; nur an das kann erinnert werden, was vorher vergessen wurde. Das würde bedeuten, Vergessen sei kein Gegner der Erinnerung, sondern umgekehrt, die beiden seien wie Schwestern. Celan spricht manchmal über diesen Zusammenhang: „Das Vergessen schenkt dir Gedächtnis / am Tag des beflogenen Monds“<sup>174</sup> An einem anderen Ort lesen wir: „eine Staude Vergänglichkeit grüsst dein Gedächtnis“.<sup>175</sup>

Es gibt bei Hegel einen Unterschied zwischen Gedächtnis und Erinnerung; <sup>176</sup> für den Geist ist es notwendig, alles zugänglich zu machen, alles muss also er-innert werden. Aber eine blosse Er-innerung ist ja kein wirkliches Gedächtnis. Erinnerung bleibt nur eine Subjektivierung dessen, was zugleich als Objektives, und damit als Absolutes angesehen werden soll. Erinnerung ist Einverleibung, die meint, alles ist und ist gewesen für diesen einzigen Moment des Subjekts. Wahren Zugang zum Vergangenen bewahrt nur das Gedächtnis. Es ist das Pflegen dessen, was gedacht wurde. Und sei die Poesie, also die Dichtung mit dem Denken in einer unsichtbaren Verbindung – wie Heidegger und auch Celan immer wieder betonen –, so kann das

---

<sup>174</sup> *Nachlass*, 272

<sup>175</sup> *Matière de Bretagne*, I, 171

<sup>176</sup> Hegel: *A szellem filozófiája*. Enciklopédia III. Akadémiai Kiadó, 1981. 273-275

Gedächtnis deren verborgenen, gemeinsamen Grund nennen. Die Dichtung und das Denken sind immer an das Andenken dessen verwiesen, was schon gewesen ist.

In diesem Sinne lässt es sich sagen, Mnemosyne bei Hölderlin sei das Gedächtnis. Es ist kein Zufall, dass ein anderes Gedicht von ihm den Titel „Andenken“ trägt, was eigentlich dasselbe bedeutet wie Gedächtnis. Und es ist natürlich kein Zufall, dass Celan seinem ersten Gedichtband den Titel *Mohn und Gedächtnis* gab. Gedächtnis ist in der Tat ein Grundelement seiner Lyrik, und es ist auch mit der Liebe innigst verknüpft: „Wir lieben einander, wie Mohn und Gedächtnis“<sup>177</sup> Neben dem Gedächtnis ist hier auch das Vergessen gegenwärtig, der Mohn. Diese zwei Seiten des Vergangenen sind gerade in der Liebe so synchronisiert, dass sie voneinander nicht mehr zu trennen sind. In der Liebe findet das Herz neues Land, aber um das Neue zu bewandern, soll man auch etwas, nämlich das Bisherige weglassen und in einem bestimmten Sinne auch opfern und vergessen. Aber, damit die Liebe mehr sein kann als bloße Sinnlichkeit, erfordert sie Kontinuität, also Gedächtnis.

Wenn wir die Bedeutung des Gedächtnisses bei Hölderlin oder bei Celan betonen, sollen wir uns nicht damit begnügen, auf die Hegelsche Theorie zu verweisen. Die zwei Dichter, und selbst Hegel, sind natürlich nicht einfach mit einander, sondern mit etwas anderem, nämlich die Sprache selbst verbunden. Die Sprache selbst sagt etwas mit der Verknüpfung von Denken und Andenken, und diesen Zusammenhang wird von den Autoren je verschieden ausgelegt. Die Sprache sagt eine Antwort, wir sollen nur die Frage finden. Auf welche Fragen antwortet sie damit, dass Denken und Gedächtnis eigentlich dasselbe bedeuten?

Die Erfahrung der Poesie, insofern es von dem Gedächtnis unterstützt ist, und eine wirkliche Erfahrung werden will, hat eine andere Beziehung zur Vergangenheit wie die Kultur. Bei Hölderlin haben wir den Eindruck, dass nachdem wir durch die Zeit durchgezogen sind,

---

<sup>177</sup> I, 37; III, 59

müssen wir noch einmal zurückblicken um dann wieder Ja sagen zu können, also um ein zweites Mal – aber das ist vielleicht das erste Mal – die Vergangenen zu verinnerlichen. Die Stimme von Mnemosyne ist der Schmerz dieser Bejahung, die Annahme der Zeit. Wenn wir schon eine eigene Vergangenheit haben, dann ist das Leben mehr als das enge Moment des Jetztpunktes, betrachten wir uns selbst nicht mehr als Fremdlinge. Das ermöglicht, auch eine Zukunft zu haben, und zwar eine solche, die sich schon jetzt aneignen lässt. Diese Möglichkeit im Neuen Testament ist mit dem Vermögen des Glaubens verknüpft. „Bittet, und es wird euch gegeben werden; suchet, und ihr werdet finden; klopft an, und es wird euch geöffnet werden. Denn jeder, der bittet, empfängt, und der Suchende findet, und dem Anklopfenden wird geöffnet werden.“<sup>178</sup>

Wie ist es aber möglich, dass der Suchende findet? Im alltäglichen Leben ist mit dem bloßen Faktum des Suchens noch nichts über das Finden entschieden. Im Gegenteil; es scheint sogar, es besteht ein Abgrund zwischen diesen, den sich nur mit Glück oder mit dem guten Willen Gottes erfüllen lässt. Aber wer mit Glaube sucht, der findet schon etwas. Es geht hier keineswegs darum, dass man Gott bitten soll, und dann einfach alles bekommt. Diese Stelle des Textes verweist eher auf eine andere Beziehung zur Zeit und zur Zukunft. Das ist eine Möglichkeit, die Zukunft irgendwie näher zu bringen; diese Möglichkeit heisst Hoffnung – sie gibt der Zukunft eine Gewissheit, die mehr sein kann, als die Gewissheit des bloßen Gegenwärtigen. Vielleicht spricht auch Celan im folgenden Gedicht davon, dessen Titel *Anabasis* heisst.

Dieses  
Schmal zwischen Mauern geschriebne  
Unwegsam-wahre  
Hinauf und Zurück  
In die herzhelle Zukunft.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Matthäus 7,7 und Lukas 11,9

<sup>179</sup> I, 256

Dieser Weg in die Richtung der Zukunft, und zugleich weg von der Zukunft, ist „unwegsam“, aber, vielleicht gerade deshalb, „wahr“. Vielleicht ist das der einzige Weg, der zu unserem Innerstes, in die Helligkeit des Herzens führt. Die Tür ist aber nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit zu finden, und sie wird von Mnemosyne nur denen gewährt und geöffnet, die sich ihr mit Schmerz, also mit offenen, lebendigen Schicksal nähern. Diese Tür der Erinnerung öffnet sich in die Richtung der Zukunft, die durch die Vergangenheit erzeugt wird, und kann überhaupt nur dann erzeugt werden, wenn wir eine *eigene* Vergangenheit besitzen. Kann unser ungedeutetes Zeichensein eine Deutung im Lichte des Herzens in der Zukunft finden? Diese Dialektik der Zukunft, dieses hin und her wird auch in einem anderen Gedicht von Celan angesprochen.

Vor dein spätes Gesicht,  
allein-  
gängerisch zwischen  
auch mich verwandelnden Nächten,  
kam etwas zu stehn,  
das schon einmal bei uns war, un-  
berührt von Gedanken.<sup>180</sup>

Wer spricht zu wem: wer bin ich und wer bist du? Wer trägt jenes späte Gesicht und was ist, was vor diesem stehen geblieben, und welche Gedanken haben es berührt? Auf diese Fragen bekommen wir natürlicherweise keine Antwort. Aber das bedeutet nicht, dass das Gedicht eine bloße Spielerei mit den Worten sei. Nein, im Gegenteil; das Gedicht lässt sich zerlegen, die Zeilen lassen sich auseinanderlegen. Eines ist klar, ich kann sein was ich will, aber durch diese Nächte wurde ich *auch* verwandelt; das besagt, ich war nicht ganz allein, ich war mit dir, und du wurdest ebenso verwandelt wie ich. Wir sind so, wie wir sind,

---

<sup>180</sup> II, 15

wir *waren* aber anders. Wir sind jetzt zusammen, weil etwas geschehen ist, das wir beide erfahren haben, und was geschehen ist, sei nichts anders, als die Zeit selbst, in ihrem nicht zu entziffernden Vieldeutigkeit. Das Jetzt, in dem ich zu dir spreche, ist ebenso spät wie dein Gesicht. Und was vor deinem Gesicht (steht)gestalt annimmt, ist auch schon vorher dagewesen, zwar unberührt von Gedanken und menschlichen Blicken. Was ist es gewesen? Ein Liebesgeständnis, ein Gebet, ein Wort oder das Schweigen das das Wort bewahrt– wir wissen das nicht. Was immer es auch ist, jetzt steht es so vor uns, dass es uns zugleich trennt und verbindet. Es ist eine Mauer und zugleich eine Brücke – ebenso wie die Zeit. Die Zeit trennt uns von einander, weil wir uns durch sie verändern, aber sie verbindet uns auch, weil diese Nächte die *unsere*, gemeinsame gewesen sind. Vielleicht steht nichts als die Zeit zwischen uns. Sie war ganz unberührt, als sie noch Zukunft hieß, und jetzt, sobald sie Vergangenheit geworden ist, lässt sie sich berühren und, vielleicht, verstehen.

Die Zeit als die Zeit des Lebens, als nicht lineare, sondern in der Zweideutigkeit der Erinnerung befangene, in (dem Hinauf und Zurück zur Zukunft hin erfahrbare) und als solche erscheinende Zeit erweist sich, als *eine Erfahrung der Nähe*. Die Zeit ist nichts als Nähe, und diese Nähe kann man ebenso als Begierde, wie als Gewalt erfahren. Diese Nähe macht es möglich, dass wir „die Zeit auf den Mund küssen“<sup>181</sup>, aber auch, dass wir die Zeit bis aufs Blut peitschen.<sup>182</sup> Das Umgekehrte kann ja manchmal passieren, nämlich dass wir selbst von der Zeit gepeitscht werden. Zeit heisst Nähe, und diese Nähe ist ebenso die Möglichkeit der Sinnlichkeit, wie die der Ausgeliefertheit. Dieses Ausgeliefertsein ist aber nicht schlicht das Gegenteil der Kraft und der Autonomie; ohne es wäre kein Leben möglich, und das Leben selbst ist nicht einfach Schwäche, es gilt nämlich: „denn meine Kraft ist in den Schwächen mächtig.“<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> „küsst es die Zeit auf den Mund.“ I, 54

<sup>182</sup> „und peitschten die Zeit bis aufs Blut“ I, 50.

<sup>183</sup> II, Kor 12:10

Das Wort hat also Kraft in dieser Schwäche. Aber es kann nur dann ein ewiges Imperativ werden, wenn es allen Antizipationen und Vorwegnahmen vorausgeht und überlebt:

Sag, dass Jerusalem *ist*.<sup>184</sup>

## 2. STEHEN

„es stand Jerusalem um uns“<sup>185</sup>

Während des Prozess' des Bezeugens wird der Mensch selbst ein Zeichen. Er verweist auf etwas, was nicht gegenwärtig ist, und von sich selbst kein Zeichen gibt. Während des Zeugnisses aber kann man auch sich selbst, seine eigenen Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen, oder genauer: er kann an sich auf jenem Anderen und Fremden hinweisen, wovon zu sprechen so schwierig fällt – *was geschah*. Wir sollen aber diesem Sprechen seiner Vieldeutigkeit damit nicht berauben, dass wir seinen Gegenstand als etwas bezeichnen, das jenseits von möglichem Sinn liegt, oder ihn paradox, absurd nennen. Das Zeugen bedient sich einem Umweg, und spricht nicht unmittelbar von den Geschehenen. Wer zeugt, spricht zuerst über seine eigenen Verluste. Das Sprechen von dem, was geschah, kann nicht anders sein als ein Sprechen vom Verlust; aber schon diese Formulierung hat etwas spannungsvolles in sich. Wenn ich sage nicht, was ich habe, nicht das Feld vor mir, nicht die erhoffte Zukunft, sondern gerade das, was ich verloren habe, dann muss ich zu einem Ort wiederkehren, worüber ich überhaupt nicht mehr verfüge. Im Gedächtnis kehrt man zum Ort wieder, der fremd, fern und ungangbar geworden ist. Ist diese Rückkehr überhaupt möglich? Wenn wir etwas schon verloren, könnten wir es so ansprechen als etwas Gegenwärtiges? Wir finden die Spuren solcher Zweifel auch bei Celan.

---

<sup>184</sup> III, 105

<sup>185</sup> III, 96

Du, meine Liebe.  
 Verlorene, fehl-  
 gegangene, wieder  
 und wieder  
 heimgeschmerzte: es ist  
 spät.<sup>186</sup>

Der Zweifel also, wie im allgemeinen die Erfahrung von Verlust, ist sehr stark gegenwärtig. Die Hand, die den Schreibfeder hält, zittert, das Sprechen wird schwer verständlich. Wenn ich dich trotzdem in meiner Nähe bringe, dann ist es dir *schmerzhaft*. Ich heimschmerze dir, und lasse dich nie in Ruhe. Ich erstecke meinen Arm für dich, mit Worte hol ich dich wieder,<sup>187</sup> und versuche das zumindest. In einem bestimmten Sinn ist es gleichgültig, was ich mache – es ist ja zu spät. Aber doch, hoffend erinnere mich daran, was nicht mehr ist, ich spreche zweifelhaft zu mir und zu dir: „du führst, / wie ich, / unzüchtige Reden.“<sup>188</sup>

Die Dichtung Celans kann also die Selbstentfaltung des Paradoxes des Zeugens angesehen werden. Seine Gedichte zeugen von etwas; sie sind Denkmale, sie *stehen* da als Denkmale. *Stehen* – das ist ein vieldeutiges und oft zurückkehrendes Wort, was schon an sich auf Kampf und Anstrengung verweist. Stehen ist nicht mehr ein natürlicher Zustand des Menschen, sondern eine erkämpfte Position. Stehen, unbewegt – das ist eine bestimmte Art von Passivität, aber das ist nicht die mit uns geborene, tiefe Passivität des Menschen gegenüber jegliche Affektionen, sondern das ist eine andere, besinnende und angestrebte, die der ersten eine neue Bedeutung gibt. Wer steht, der steht „noch immer“, oder „für jemanden“, der steht vielleicht am Höhepunkt des Berges der Erinnerung, dort, wo sich erst ein freier Blick zur Vergangenheit hin ergibt.

---

<sup>186</sup> II, 211

<sup>187</sup> „Mit Worte hol ich dich wieder.“ *Dein Hinübersein*, I, 218

<sup>188</sup> II, 220

Die Unterschrift einer Ansichtskarte die von Celan von Israel nach Frankreich geschenkt wurde, steht ein einziges, einsames Wort: „*Stehend*“. Die letzte Zeile des Gedichtes, das zu seinem Sohn geeignet wurde, lauten: „unser Glas / füllt sich mit Seide / wir stehn.“<sup>189</sup> Das Glas kann die Urne, eine Sanduhr bedeuten, die Fülle sei dann das Vergehen der Zeit. Aber lesen wir das Wort „Glas“ auf französisch, so bedeutet das die Totenglocke, die für den Toten gemacht sind und für den Toten läutet. Stehen bedeutet in diesem Zusammenhang nichts anderes, als *gegenüber etwas* stehen, und zwar gegenüber den Tod stehen. Stehen gegen den Tod heißt ausstehen. Stehen heißt aber bei Celan auch: Zeugen.

Stehen und Zeugen – diese Worte sind bei Celan, wie viele andere, eng miteinander verbunden. „Ich steh. Ich bekenne.“ – so klingt es in einem frühen Gedicht.<sup>190</sup> Diese zwei Worte folgen einander wie selbstverständlich; ihre Verbindung erscheint hier als etwas Natürliches und Unbezweifelbares. Aber während derjenige, der etwas bekennt, zeugt immer von sich selbst – wir können ja eo ipso nur unsere eigenen Taten bekennen –, ist in anderem Fall, im Zeugen steht man immer für etwas anderes, für jemanden anderen. Dieses Zeugen braucht Distanz, und ist vielleicht nur in einem Gelände möglich die Schatten und Wunden trägt. Das Zeugen für den anderen ist nicht unmöglich, aber in einem bestimmten Sinn unausdrücklich. Gerade das wird im folgenden Gedicht ausgedrückt.

Stehen, im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

---

<sup>189</sup> II, 376

<sup>190</sup> III, 16

Mit allem, was darin Raum hat,  
 auch ohne  
 Sprache.<sup>191</sup>

Das Gedicht ist aus dem Zyklus *Atemkristall*, wo es oft um die Bereitschaft des Zeugens geht. Die Schatten, das Schweigen, das für Niemanden-und-Nichts Stehen ist ja auch ein bekanntes Motiv des Gedichts *Psalm*<sup>192</sup>. Stehen im Schatten des Wundmals der Luft besagt soviel, diese Wunde an sich selbst zu übernehmen, sich mit diesen zu bekleiden. Die Bedeutung eines Wundmals ist nichts anderes, dass es auf eine Wunde mit ihrem bloßen Schein verweist, aber ohne den Schmerzen zu zeigen. Aber das Wundmal der Luft – die selbst ja im Schatten liegt – ist nicht einmal sichtbar, zumindest nicht für den alltäglichen Blick. Vielleicht geht es um die Spuren des Krieges, wo der Waffenklang und die Detonationen nicht nur die Erde, sondern auch die Luft beschädigt haben. Diese Wunde bleibt allerdings unsichtbar, deshalb ist das Stehen „*unerkann*“<sup>193</sup>. Dieses Wort steht einsam, genau wie das andere nach zwei Zeilen später – bemerken wir die Textaufbereitung! –, das Wort „*allein*“. Das Ausbleiben jenes Erkennens resultiert in Einsamkeit, die schon das Bild des Todes in sich trägt. Erinnern wir uns an das letzte Gedicht von Rilke, was er einige Stunden vor seinem Tod schrieb: Komm du, du letzter, den ich anerkenne [...] / O Leben, Leben: Draußensein. / Und ich in Lohe. Niemand der mich kennt.“<sup>193</sup> Am Anfang also kann „ich“ noch etwas, nämlich den Tod anerkennen, aber am Ende bleibt niemand übrig, der *mich* erkennen würde. Das könnte man sehr wohl als die höchste Stufe der Einsamkeit bezeichnen.

Das Subjekt des Gedichts von Celan, sei es nicht einfach ein unbestimmtes Ich, sondern ein noch unbestimmtere *jemand*, ist nur insofern ein Ich, wenn es zu einem Du spricht. Dieses Du ist ebenso ein

---

<sup>191</sup> II, 23

<sup>192</sup> I, 225

<sup>193</sup> Rilke, *Die Gedichte*, Insel, 1998. 1075.

niemand, wie derjenige, der für es steht. Es steht unerkant an seinem Ort, und in diesem Sinne bleibt es auch ein niemand, da es keinen anderen gibt, der ihn erkennen würde. Niemand zeugt für den Zeugen, wie Celan selbst sagt – diese Zeilen sind inzwischen als Schlagworte berühmt geworden –, sie stehen und *zeugen* mit und gegen sich selbst.<sup>194</sup> Für Niemand-und-Nichts stehen bedeutet nichts als allein für dich stehen. Für Niemand-stehen und für Dich-stehen sind dasselbe auch in anderen Gedichten – das können wir von Celan Theorie des Gedichtes als eine Flaschenpost her verstehen. Der Adressat der Post ist zugleich Niemand und Du. *Stehen* und *Sprache* in dem oben zitierten Gedicht – die zwei Worte begrenzen das Gedicht, den sprachlich organisierten Gedanken, dass es am Ende, im Moment des Schweigens und der vollendeten Endführung, ist nicht mehr als selbst ein Echo, als Wiederhall seiner selbst, ohne Sprache – es bleibt *stehend*. Als solche im Schweigen kann es sich zu dir hin bewegen, wie die Flaschenpost. Dieses Gedicht ist in bezug auf die Form außerordentlich gut konstruiert; das Gedicht endet dort, wo es angefangen hat; das Werk vollendet sich im Schweigen und zugleich mit einem Wort der Sprache, das – sobald wir das Wort gelesen haben – selbst ein Stück dieses Schweigens wird. In dieser Stille wiederhallt das Ganze des Gedichtes; die Worte bleiben stehend in diesem vibrierenden Zustand. Sie stehen ohne Sprache, für niemanden und für nichts; für uns, vielleicht. Das Gedicht vollzieht seinen eigenen Anspruch, es abschiedet sich von dem Lärm der Welt so sanft, dass es kaum einen gibt, der es noch zurückhalte.

Die Zeile des Gedichtes ohne Titel sind ja auch in der Sprache des Schweigens, genauer, in der Sprache der sich allmählich entwickelnden Stille geschrieben. Sie zeigen eine starke Neigung dafür, das Seinige still und lautlos auszusprechen. Aber in der Tiefe des Schweigens sehen wir eine Zweideutigkeit auch, da es kann auf eine Distanz hinweisen, wo die Stimme keine Kraft mehr haben, sich durch den Raum durchzusetzen, aber es kann auch auf die Nähe verweisen, wo

---

<sup>194</sup> „Niemand / zeugt für den / Zeugen.“ *Aschenglorie*, II, 72

wir die Stimmen überhaupt nicht mehr brauchen. Diese zwei Bedeutungen des Schweigens spielen aufeinander hinein; ihre Synthese ist zugleich Bejahung und Verneinung: stehen für jemanden, für niemanden. Diese Augenblick, das Letzte des Menschlichen, jenes unzerstörbare Minimum, die Fähigkeit, nicht immer für uns selbst, sondern auch für den anderen zu existieren – *stehen* – diese unutilgbare und anonyme Möglichkeit wird in diesen Zeilen angesprochen, und das Gedicht sagt, wäre das auch ohne die Sprache möglich. Das bleibt unausdrücklich aber bleibt ebenso erreichbar – das wird durch das Gedicht, um sich selbst und seiner Botschaft treu zu bleiben, nicht ausdrückt – es ist ja die Stille, die diese Möglichkeit anzeigt.

Wie derjenige, der steht, spricht nicht unbedingt, vielleicht ist nicht einmal mehr fähig zu sprechen, wenn alle seine Kräfte dazu verwendet werden, einfach stehen bleiben zu können, so kämpft das Zeugen mit dem Schweigen, mit dem Unausprechlichen und Namenlosen. Wir können uns an das Schweigen Jesu erinnern, wenn er von Pilatus über die Wahrheit gefragt wurde. Dieses Schweigen ist in der Tat eine vieldeutige Antwort. Jesus selbst, der sich gern als *die* Wahrheit präsentiert und vorstellt, antwortet in dieser Situation nicht, und damit zeigt seine unaussprechliche und individuelle Wahrheit.<sup>195</sup> Das ist ja das Problem der Unausprechlichkeit jeder Individualität – *individuum est ineffabile*. Man kann das Einzelne nur zeigen, aber nicht aussprechen.<sup>196</sup> Wäre Pilatus klug genug um so zu fragen: „*Wer* ist die Wahrheit?“, so hätte Jesu vielleicht antworten. Diese Stelle zeugt von der Möglichkeit des Zeugens, und zwar jene, die sich ohne Sprache, gleichsam lautlos vollzieht. Diese Tat hat eine weitreichende Bedeutung, und ist sehr ähnlich wie das Gegenwort von Lucile in Büchners *Dantons Tod* – ein Lieblingsstück von Celan. Es findet in einer bestimmten Zeit und in

---

<sup>195</sup> Vgl. Johannes, 14:6

<sup>196</sup> Vgl. „Wir können nie ein Individuelles durch die Sprache ausdrücken“ Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main 1999, 466

einem bestimmten Ort statt. Es passiert „fiberfroh“, und ist so weise, dass es die Zukunft „enthüllt“. Es ist so einmalig, wie der Tod.

ein Ort, zukunftsenthüllend,  
stahlfiberfroh,  
zur Erprobung  
des ein-  
maligen Herzstichs.<sup>197</sup>

Das Gedicht selbst kennt diese Einmaligkeit des Möglichen, deshalb können seine Bewegungen nie theatralisch und überflüssig sein. Diese Einmaligkeit soll nicht erkämpft; sie soll gezeigt werden. Celan vermied alle Formen von theatralischen Wirkungen, in den Werken so wie während persönlichen Auftritten. Es war ja seine Bitte, nicht beim Katheder, sondern neben einem schlichten Tisch zu lesen. Er wollte ja auch ohne künstliche Mitteln, wie z.B. Mikrofon lesen. Auf dem sollte keine Blume, keinen Schmuck, sondern nur ein einziges Glas mit Wasser sein.

Aber diese Theatralische Wirkungen, die von ihm vermieden wurden, erschien ihm die Möglichkeit noch viel schlimmer, dass seine Werke vielleicht keine Gedichte im einfachen und wahren Sinn, sondern Merkmale werden, das heißt: ein Zielort des Sonntagsaufzugs der Familie, ein Fetisch für den Studierenden der Germanistik, ein falsches Plakat für den Intellektuellen. Er war ja bei den öffentlichen Auftritten wegen dieser Angst so bescheiden und anspruchslos. Er sprach niemals davon in seinen Briefen, dass den Erfolg eines Auftrittes ihm irgendwie gut fiel. Im Gegenteil: Günter Grass – der 1956-59 in Paris lebte und dort Celan kennengelernt hatte – erzählt davon, dass „Celan kehrt immer von Deutschland mit neuen Wunden wieder.“<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> II, 221

<sup>198</sup> Helmut Böttiger: *Orte Paul Celans*. Paul Zsolnay Verlag, 1996. 15

Man weiß auch: Celan war von der Möglichkeit ganz schockiert, dass so ein Werk wie die Todesfuge, die ihn berühmt und anerkannt machte, ein normales und vertrautes Stück der literarischen Anthologien und Schulbüchern werden könnte. Vielleicht war Celan in der Tat allzu sensibel, er litt unter irrationale Ängste, aber diese Furcht kann wohl als begründet angesehen werden. Im Hintergrund steht eine tiefe – sei es gedacht oder nur geahnt – Einsicht. Wie Michel Foucaults historische Analysen zeigen, die äußerste Möglichkeit des Schweigens über eine Sache liegt nicht im wirklichen Schweigen, sondern umgekehrt, sie liegt in der Strategie des *Zersprechens*, wenn dieser Neologismus in der deutschen Sprache zu Recht gebraucht werden darf. Man spricht also allzu viel über die Sache, soviel, dass es eigentlich gar nicht mehr über die Sache selbst gesprochen wird. Celan wusste, wie scheinbar die politische „Sensibilität“ der deutschen Zeitungen ist, wie schwach und bodenlos die rasch errichteten Merkmale der kulturellen Gedächtnisse und der kollektiven deutschen Busse sind. Celan war der Meinung, alle diese staatlich organisierte und finanzierte Versuche, also die ganze *erzwungene* Erinnerung steht nach ihrem Wesen ausschließlich und nur im Dienste des Vergessens. Das mag ja als eine Übertreibung erscheinen, aber im Kern trifft die Sache ziemlich gut zu.

Schreiben und Vergessen, so wie es schon von Platon her wissen, sind untrennbar miteinander verknüpft.<sup>199</sup> Große Schriftsteller wie Vergil und Kafka, die von dem Gedanke der Vernichtung ihres Werkes nicht loskommen konnten, hatten vielleicht eine Ahnung davon, dass sie straffrei nicht schreiben können. Entweder schaffen sie etwas Perfektes – es war egal was sie darüber dachten –, oder aber machen sie Fehlern, und ein Fehler zu machen bedeutet in diesem Kontext nichts weniger, als eine Sünde zu begehen. Wer schreibt, schreibt gegen das Vergessen und zugleich, unvermeidlich, im Dienste dessen. Der Schriftsteller versucht das Thema zu verewigen – welch ein Wort! –, um damit es von dem Vergessen zu bewahren. Aber für

---

<sup>199</sup> Vgl. *Phaidros* 274b-278b. In: *Platón összes művei* II., Európa, 1984.

das Publikum kann es sehr leicht eine hypokritische Gabe werden, da wer könnte größere Neigung zum Vergessen haben, wie derjenige, dessen Bibliothek statt sich selbst alles bewahrt? Diese Bewahrung dient in der Tat der Ewigkeit – und nicht uns.

Es wäre eine naive Vorstellung, dass viele darum so unbereit von dem sprechen: was geschah nach dem sie von den Lagern zurückkehrten waren, weil in diesen Fällen das Vergessen sich schon im Werk gesetzt hat. Es ist ja eindeutig, dass diese Lähmung, die Unfähigkeit zum Schreiben und Sprechen, hat ihren Grund gerade in der *Unfähigkeit zum Vergessen* – so wird das Schweigen der Wächter der Erinnerung, zwar jener, die in ihren noch lebendig bleibenden Unheimlichkeit jede Art von Überleben in Frage stellt, und die das Leben, trotz dem Vergehen der Zeit, noch immer bedroht. Celan selbst konnte oder wollte nicht Vergessen, und für ihn tauchte diese Frage nicht einmal auf. Aber er war sich sehr bewusst dieser Problematik, und der Zusammenhang dieses Problems mit dem Schreiben. Der Blindenfleck der Erinnerung ist immer ein Brennpunkt, der an allem seinen dunklen Schatten wirft. Deshalb kann er 1963 so bitter an seinem Freund und Übersetzer, Franz Wurm schreiben: „Vielleicht wäre es gut, wenn für eine Zeitlang von den Juden geschwiegen wurde – und auch von der Lyrik“<sup>200</sup>

Das ist in der Tat der eigentliche Grund dafür, dass die Gedichte eine starke Neigung zum Verstummen haben. In dem Spätwerk vermehren sich jene Werke, mit denen wir die Erfahrung machen, sie erscheinen nur, um dann plötzlich und sofort verschwinden, damit eine genuine Erfahrung des Sinnentzuges zugänglich zu machen. Diese Täuschung ist in der Tat das Grundsätzliche in Celans Dichtung, insbesondere in den Spätwerken. Aber diese Täuschung hat ja ihren Ursachen. Das Gedicht gleichsam fürchtet sich einfach zu zeigen, immer schlicht und problemlos zugänglich, da das Wahre Gedicht kann nicht so sprechen wie ein hintergelassenes Grammophon. Es ist auch kein

---

<sup>200</sup> *Celan-Wurm Briefwechsel*, 13

Merkmal, zu dem man hinwenden und dann auch von ihm zurückwenden kann. Das Gedicht lebt nur, wenn es „wirklichkeitswund“<sup>201</sup> ist, wenn es auf eine andere, ansprechbare Realität hinweist, also wenn es einen aufmerksamen Leser findet. Die Poesie bewegt sich nicht zwischen zwei Welten – es gibt nur eine einzige. Die Wirklichkeit, die das Gedicht beschädigt und jene andere, die es trotzdem finden kann, sind natürlich ein und dasselbe. Diese Spannung ist aber immerwährend, und es ergibt sich aus der Bewegung des Gedichtes selbst, andererseits von der Zweideutigkeit des Wirklichen. Für jene Zweideutigkeit der „Unheimlichkeit“, die die Vertrautheit und Fremdheit gleichsam versammelt, machte schon Freud aufmerksam.<sup>202</sup>

Man hat aber keine Garantie dafür, dass das Gedicht einen „wahren Leser“ findet. Aber wie kann trotzdem die Merkmalindustrie so existieren? Wie ist es möglich, dass Merkmale, die Bilder der zerstörten Länder der Vergangenheit, die Ruinenkatalogen unserer Geschichte gerade beliebte Sachen sind? Und wie ist es überhaupt möglich, dass gerade Merkmale im Dienste des Vergessens stehen? Diese Gefahr entsteht dort, das Merkmal scheitert, wenn es bleibt oberflächlich, wenn es nicht mehr an die historischen und materiellen Momenten seines Gegenstandes erinnert, wenn es an sein Thema so erinnert, dass es am Ende problemlos in die Falten der Geschichte fñgt, also wenn das, was geschah, macht nicht mehr im negativen Sinne verzñckt, sondern es belehrt nur über etwas, zu dem wir keinen eigentlichen Bezug mehr haben. Das macht den Zuschauer gleichgültig, und zwar ablehnend. Es gilt aber, das Vergangene lebendig zu halten. So konnte Hermann Schweppenhäuser im Bezug auf Walter Benjamin Geschichtsphilosophie, die im wesentlichen an die Vergangenheit orientiert ist, schreiben: „Nichts ist unabgeschlossene, als das Geschehene.“<sup>203</sup> Diese Bemerkung,

---

<sup>201</sup> III, 186

<sup>202</sup> Vgl. Sigmund Freud: *A kísérteties*. In: Bókay A., Erös F. (Hrsg.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum, Budapest 1998.

<sup>203</sup> Vgl. Peter Bulthaup [Hrsg.]: *Materialien zu Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“*, *Beiträge und Interpretationen*. Frankfurt am Main 1975

wenn wir an das Phänomen der Aufarbeitung des traumatischen Ereignisses denken, erscheint als zweifellos. Das Vergangene ist noch vor uns. Geschehen bedeutet, eine Schicht in einer Geschichte zu werden. Die Bewegung der Schichten erscheint als die Selbstbewegung einer ganzen Geschichte – so sind jene Schichten, die unten liegen, überhaupt nicht unbewegt. Es gilt das Umgekehrte – ohne jenen finde überhaupt keine Bewegung statt. Die Erdbeben fangen nicht am Oberfläche, sondern in der Tiefe an.

In unseren erdbebenfreien Alltäglichkeit sind wir nicht zu sensibel zur Tatsache, dass wir auf dem labilen Boden der geschichtlichen Zeit laufen. Wir haben das Unsrige in die Kontinuität der Tage eingeordnet. Wir denken immer noch, die Erdkugel sei keine Kugel, sondern eine Oberfläche die jeder Tiefe beraubt ist, und deren alle Orte massiv genug ist, um darauf zu stehen und zu bauen. Das ist der verborgene Grund für die Gleichgültigkeit der Alltage; wir sind gleichgültig nicht nur gegen die Monotonie, sondern auch gegen deren lärmvollen Störungen. „Das Leben ist unbarmherzig... es geht einfach weiter“ – sage jemand nach der Katastrophe Chernobyl. Celans Sinn für Katastrophen war sehr gut entwickelt, aber statt den einzigen, konkreten Ereignissen beim Namen zu nennen, suchte er eine allgemeinere Form des Ausdrucks. So ist das Gedicht mit dem Titel „Hiroshima“ in der späteren Fassung einfach „Hier“ geworden. Das Gedicht und sein Thema bleibt aber verständlich: „Hier – das meint hier, wo die Kirschblüte schwärzer sein will als dort.“<sup>204</sup>

Die Kontinuität der Monotonie wird nicht durch Lärm, sondern einzig nur durch das Schweigen durchbrochen. Was wir kaum hören, erweckt in uns mehr Interesse als das, was allzu laut ist. Das Aufmerksame steckt nicht im unmittelbar Aufscheinenden, sondern in dessen Entzug<sup>205</sup> – wir wollen etwas verstehen und begreifen, aber

---

<sup>204</sup> I, 113

<sup>205</sup> S. dazu Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt/Main 2004

können das nicht. Das Aufmerksame ist nicht das eindeutig Sichtbare, sondern das kaum Sichtbare. Was wenig von sich selbst zeigt, erweckt das Interesse. Das ist auch der Grund Celans Ruhm – diese Gedichte zeigen etwas an, aber immer weniger, was wir als Fertiges und Eindeutiges festlegen und begreifen könnten. Was interessant sein will, muss sich gleichsam in den Schatten halten. Im Bezug auf das Problem des Merkmals, könnten wir sagen, es muss auch schweigsam und zurückhaltend sein. Das riesige Feld in Berlin mit den Betonstücken macht den Eindruck, es sei kein Merkmal, sondern ein sonderbarer Spielplatz. Nur die Größe erweckt Unbehagen. Es spricht allzu laut und eindeutig, und erschafft dabei keinen offenen Raum zum eigenen Verständnis.

Man muss also schweigsam erinnern, und ebenso schweigsam sich erinnern an das, was geschah. Die *litterature engagé* Jean Paul Sartres lässt sich nur zwischen sinnvollen und luziden Grenzen konzipieren. Wie P. H. Neumann feststellt, Modernität und Aktualität sind verschiedene Phänomene. Wenn man unter Modernität das Neue versteht, so kann es niemals aktuell sein, da es das Aktuelle immer gleichsam überbietet.<sup>206</sup> Bei Celan sehen wir aber die Tendenz, dass diese zwei Momente miteinander konvergieren und am Ende identifiziert werden.<sup>207</sup> Manche von seinen Gedichten besitzen ein eindeutiges politisches Potential, aber trotzdem bewahren die zweispaltige, sich annähernde und sich zugleich zurückhaltende Beziehung zur Wirklichkeit. Das Politische in dieser Lyrik kann natürlich keineswegs unmittelbar präsent und ausgedrückt sein. Sartre hat zwar Recht, man muss sich während des Schreibens entschieden, ob man über Schmetterlinge oder über die Judenfrage schreiben will. Diese Themen

---

<sup>206</sup> Marlies Janz wirft ein ähnliches Problem auf, indem er nach der gesellschaftlichen Relevanz einer „absoluten“ Poesie fragt. Vgl. Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Syndikat. Frankfurt am Main, 1976

<sup>207</sup> Peter Horst Neumann: *Zur Lyrik Paul Celans*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968, 56

lassen sich aber in der Dichtung nicht so einfach und so konkret ansprechen und thematisieren. Das allzu laut gewordenes Wort ist der Tod des Gedankens – und der des Gedichtes. Celan widmete Bertolt Brecht das folgende Gedicht, gerade wegen Brechts allzu direkte Auffassung von der politischen Aufgabe der Kunst:

Ein Blatt, baumlos  
für Bertolt Brecht:  
Was sind das für Zeiten,  
wo ein Gespräch  
beinah ein Verbrechen ist  
weil es soviel Gesagtes  
mit einschließt?<sup>208</sup>

Im originalen Gedicht von Brecht lesen wir das Folgende: „Was sind das für Zeiten, wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“<sup>209</sup> Celans Gedicht antwortet jetzt baumlos; es geht nicht mehr um das Thema des Sprechens, ob es ein Baum oder die große Politik sei. Das Politische und so auch das Ethische ist ja auch bei Celan präsent. Hier spricht der Dichter auch über Verbrechen, und die Möglichkeit des Verbrechens. Aber bei Celan ist die Richtung umgekehrt; während Brecht wirft die Frage in einem aktuellpolitischen Kontext auf, Celans Frage richtet sich an das Wesen der Sprache – was fragwürdig geworden, ist nicht das Thema des Sprechens, sondern das Sprechen überhaupt.<sup>210</sup> Es ist nicht die Frage, ob über einen Baum zu dichten ein Verbrechen sei oder nicht, sondern die Frage lautet so: ist es überhaupt möglich, über einen Baum – den selbst wir ja überhaupt nicht in Blick bekommen – etwas zu sagen? Es wäre ja schon genug; es einschließe sehr viel Gesagtes mit.

---

<sup>208</sup> II, 385

<sup>209</sup> Bertold Brecht: *Gedichte*. Frankfurt am Main 1961, Bd. 4, 113

<sup>210</sup> Vgl. III, 186

Celans Gedicht spricht jetzt ohne den Baum – sein Blatt antwortet baumlos Bertolt Brecht. Es geht nicht um das Thema des Sprechens, sondern um das Sprechen überhaupt. Das Sprechen, das allzu viel sagt, ist beinahe ein Verbrechen. Das macht verständlich, warum muss das Gedicht eine starke Neigung zum Verstummen haben; das Gedicht versucht sich von den Sünden rein zu bewahren, damit es sich von den Menschen zurückzieht, sich verweigert zu zeigen. Das ist das Ergebnis einer Zeit, die durch eine „äußerste Sprachnot“ (Ingeborg Bachmann) charakterisiert ist. Das macht den Prozess der Dichtung so schwierig, dass sie fast einen Akt der Gnade wäre. Wie Nietzsche das einmal formulierte, es sind nicht wir, die zur Gedanken kommen, sondern umgekehrt, sie kommen zu uns, und zwar auf Taubenfüßen und lautlos, dass man sie es fast nicht vermag, sie zu merken. Der Gedanke Nietzsches gilt nicht nur für Gedanken, sondern auch für Gedichten – das lyrische Wort ist niemals einfach das Ergebnis der künstlerischen Kreativität; das Wort kann mich vermeiden, sei ich nach ihm durstig oder nicht:

ein Wort, das mich mied  
als die Lippe mir blutet vor Sprache.<sup>211</sup>

Die Flaschenpost, also das Gedicht, existiert gerade für die geahnten und erhofften Leser – das Gedicht versucht still und bescheiden zu bleiben, in sich zurückzuziehen. Er versucht die Einsamkeit jener Nacht zu schaffen, wo Faust sich auch nach der Gift griff, jener Nacht, wo alle in die Augen des Namenlosen hineinschauen kann – und muss. Das Gedicht schafft den Raum für diesen Moment, und es selbst bleibt schweigsam. Es zeugt von dem, wovon ein Zeugnis abzulegen werden soll.

---

<sup>211</sup> I, 92

Das wahre Merkmal soll also, wie das einsame, beistandslose Wort, in den Schatten bleiben, es muss gleichsam einen Schatten in sich bergen. Es muss jenen kaum sichtbaren und ebenso kaum gangbaren, aber trotzdem immer gegenwärtigen Weg finden, jenen Heideggerschen Holzwege, der wahrscheinlich in das Ungangbare und Ungedachte führt. Dieser Weg geht zwischen dem allzu schnellen Verständnis, der Arbeit am Archiv und die Aufarbeitung der Informationen einerseits, und dem Verzicht auf jegliches Verständnis und die Sakralisation. Das Alles-Verstehen-Wollen und das Nichts-Verstehen-Können sind zwei Seiten derselben Münze. Das ist ein Mechanismus der Ablehnung und die Strategie des Gleichgültigwerdens.

Das Zeugen – im Gegenteil zu dem Archivierens<sup>212</sup>, das nach Giorgio Agamben gerade das Umgekehrte bedeutete –, findet an jener Grenze zwischen Verständnis und Nichtverständnis statt, dort, wo die zwei Wasserläufe von Mnemosyne und Lethe sich kreuzen und ineinander einfließen, wo wir unsere Erinnerungen vergessen, und wo wir es angefangen, gerade an jenes Vergessen zu erinnern. Diese Flüsse sind Flüsse der Unterwelt; wer in der Vergangenheit ist, entweder in seinen Erinnerungen oder in dem tiefsten Vergessen, der geht zwischen den Toten. Wer erinnert sich, erinnert sich an seinen Toten, und wer vergisst, vergisst ebenso nichts als die Toten. In jedem Delta des Hades treffen sich das, was vor der Erinnerung, und das, was nach der Erinnerung ist. Die zwei erkennt sich ineinander, und sie werden eins. Aber ist es überhaupt möglich? Wir kennen ja kein Meer, wo die zwei Flüsse wirklich vereinigen – zumindest die Kenner der griechischen Unterwelt sprechen nicht davon. Das Eigenste dieses Deltas kann m.E. in der oben analysierten Zweideutigkeit des Schreibens erfasst werden. Ist es ja nicht das Hauptmerkmal des Schreibens, das in sich

---

<sup>212</sup> Vgl. Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*. Suhrkamp, 2003

totes Wort und lebendige Sprache, Vergessen und Erinnerung zu innigst zusammengefügt sind?

„Etwas zu verstehen“ bedeutete in der deutschen Sprache ursprünglich nichts anderes, als „ver-stehen“, also uns in Sache eines Anderen gleichsam „ver-stellen“, für ihn zu stehen – also zu zeugen. Das Wort „verstehen“ war ursprünglich eine Kategorie der Rechtswissenschaft, und verwies ebenso auf das Zeugen. Die Etymologie ist hier mehr als ein philologischer Zusatz; es zeigt etwas Wesentliches von der Sache. Es kann uns dazu verhelfen: die *Richtigkeit* des Verstehens zugleich als eine Frage der *Gerechtigkeit* aufzufassen. Gerechtigkeit hat ihren Sinn nur in einer vorgegebenen Vielheit und Pluralität. Das geht hier wieder nicht um den einzigen Sinn, sondern umgekehrt, es geht um die Fülle des Sinnes, wovon alles das Seinige herausklauen vermag, wenn er das, was er versteht, *richtig* versteht. Das könnte man sozusagen als das Ethische jener Hermeneutik bezeichnen.

Für Niemand-und-Nichts stehen – mit diesen Worten haben wir unsere Überlegungen angefangen. Der Niemand ist immer die Möglichkeit eines Jemand; der Weg zu ihm erfordert eine gewissen Grenzüberschreitung. Die Ablehnung der Transgression ist das Verzichten auf alle Kommunikation und Begegnung. Mit der Überschreitung der Grenzen – das auch noch durch den „anspruchlosesten Gedichtes“<sup>213</sup> versucht wird – wird die Persönlichkeit der Gegenstand eigener Erfahrung. Es ist ja möglich, dass für einen Augenblick der Niemand und das Nichts für Jemanden und für Etwas wird, für die Sache eines Anderen. Es ist möglich, etwas für dich zu tun: „Ich habe Bambus geschnitten: / für dich, mein Sohn. / Ich habe gelebt.“<sup>214</sup> Aber ist es möglich, dass das ganze Leben für den Anderen offensteht, auch in dem Tod, für die Freiheit des

---

<sup>213</sup> III, 199

<sup>214</sup> I, 264

Anderen – noch immer, *stehend*? Von dieser Möglichkeit, von diesem Standnahme zeugt das folgende Gedicht:

Das Rohr, das hier Fuss fasst, morgen  
steht es noch immer, wohin dich  
die Seele auch hinspielt im Un-  
gebundnen.<sup>215</sup>

Für jemanden stehen und zeugen, das bedeutet immer auch: gegen etwas anderen stehen. Die Seele ist im Offenen, Ungebundnen, aber das Rohr steht noch am seinen Ort. Die organische Existenz, bzw. das Leben im allgemeinen hat sein Grund in diesem Standnahme, in diesem festen Boden, das kein anderes bedeutet als eine Möglichkeit, zu sich selbst zurückzukehren. Ist es aber möglich, aus der Perspektive von einem dezentralisierten Subjekt über einen festen Boden zu sprechen? Der Boden wäre in diesem Fall nichts anderes als der Text selbst, der zur eigenen Lebendigkeit gebracht wird, und der sich von keiner Ambition und keinem Ziel des Autors deduzieren und ableiten lässt.

Wir haben die Auslegung und Interpretation als eine unerschöpfliche und unabschließbare Tätigkeit bezeichnen. Das hat zur Folge, dass der Sinn, der in der Interpretation erfasst wird, hat seine Fülle aus einer ebenso unerschöpflichen Quelle erhalten. In diesem Sinne, also im Sinne der Unerschöpflichkeit kann man den Text als einen festen Boden bezeichnen. Die Explikation ist notwendig und unhintergebar, und zwar deshalb, weil die Forderung danach von dem Gedicht selbst kommt. Das Gedicht liefert sich gleichsam aus, aber diese Ausgeliefertheit richtet ihr Wort gerade an uns: „Komm, schäl mich aus meinem Wort“ Diese Bitte, oder vielleicht Forderung ist diejenige,

---

<sup>215</sup> I, 264

die die Problematik der Richtigkeit, und zwar als die eigenste Sache der Lyrik, zugleich eine Sache der Gerechtigkeit macht.

## BIBLIOGRAPHIE

### Celans Werke

Paul Celan: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt/Main 1983

Paul Celan: *Die Gedichte aus dem Nachlass*. Hrsg. von Bertrand Badiou, Jean-Calude Rambach und Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main, 1997

Paul Celan: *Der Meridian*. Tübinger Ausgabe. Endfassung, Vorstufen, Materialien. Hrsg. Von Bernhard Böschstein und Heino Schull. Frankfurt am Main, 1999

*Paul Celan - Gisèle Celan-Lestrange Briefwechsel*. mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric, zwei Bände, Frankfurt am Main 2001

*Paul Celan - Peter Szondi Briefwechsel*. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack, hrsg. von Christoph König. Frankfurt/Main 2005

*Paul Celan – Franz Wurm Briefwechsel*. Hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm, Frankfurt am Main 1995

*Paul Celan – Nelly Sachs Briefwechsel*. Hrsg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main 1993

### Sekundärliteratur (Auswahl)

Bacsó Béla: *A szó árnyéka*. Jelenkor, 1996

Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér*. Kijarat, 2005

Maurice Blanchot: *Le dernier à parler*. Fata Morgana, Montpellier, 1984

Jean Bollack: *Paul Celan unter judaisierten Deutschen*. München, 2005

Helmut Böttinger: *Orte Paul Celans*. Pauls Zsolnay Verlag 1996.

## ÜBER PAUL CELAN

- Werner Hamacher & Winfried Menninghaus [Hrsg.]: *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988
- Hans-Georg Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*. Frankfurt am Main 1986
- Elke Gänzel: *Das wandernde Zitat. Paul Celan im jüdischen Kontext*. Königshausen & Neumann, 1995
- Jerry Glenn: *Paul Celan*. New York, 1973
- Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Syndikat. Frankfurt am Main, 1976
- Dorothee Kohler-Luginbühl: *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texten*. Bern, Frankfurt am Main, New York. Peter Lang, 1986
- Dietlind Meinecke [Hrsg.]: *Über Paul Celan*. Frankfurt am Main 1973
- Peter Horst Neumann: *Zur Lyrik Paul Celans*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1968
- Otto Pöggeler: *Die Spur des Wortes. Zur Lyrik Paul Celans*. Alber, 1986
- Georg-Michael Schulz: *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1977
- Klaus Voswinckel: *Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*. Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg 1974