



# Virtuelles Zentrum für kulturelsemiotische Forschung

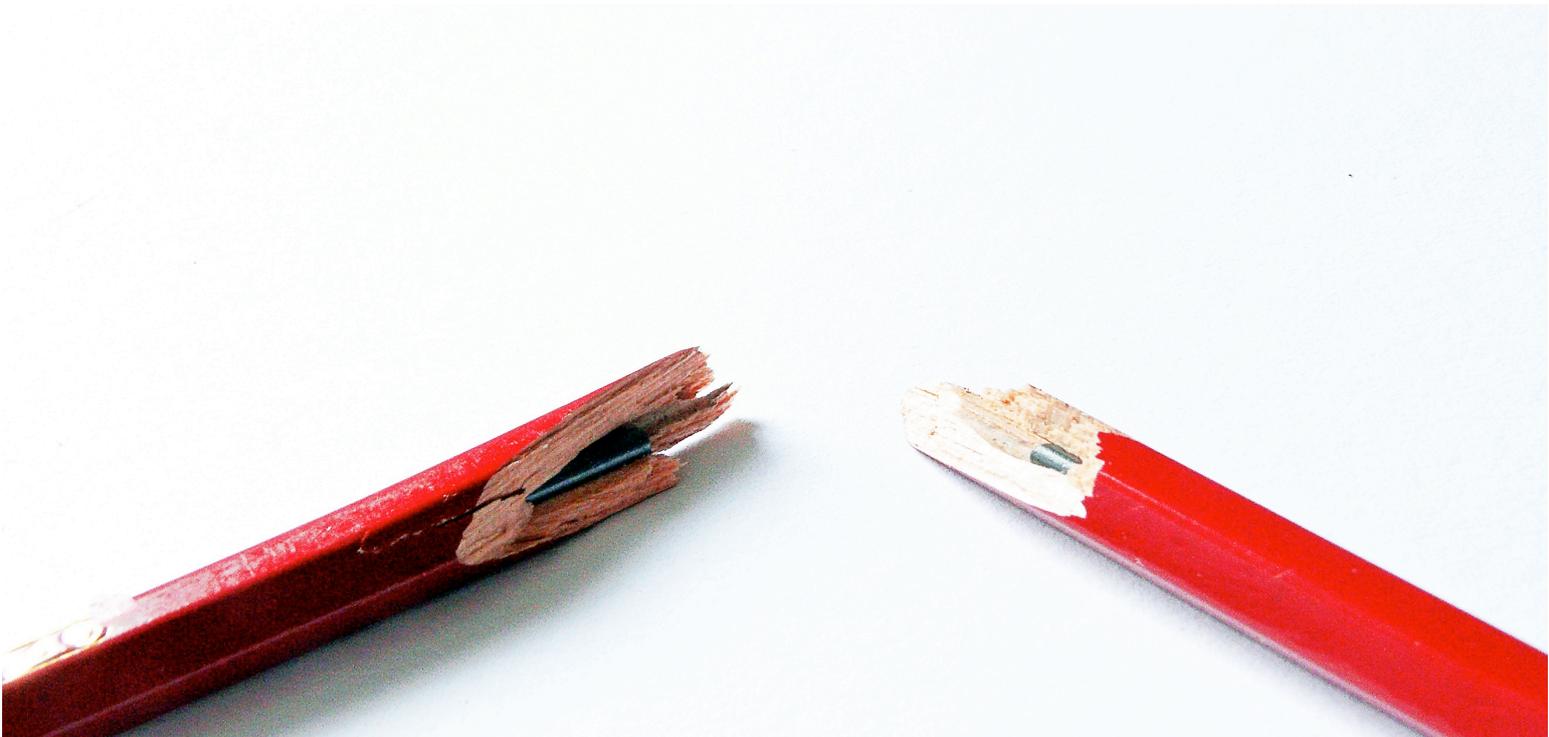
Student Research Papers | No. 9/2021

Herausgegeben von Martin Nies

Lisa Dauth

## Zwischen Schreien und Schweigen

Die Dichtung von Paul Celan nach der Shoah



## Titelnachweis

Lisa Dauth:  
*Zwischen Schreien und Schweigen.*  
*Die Dichtung von Paul Celan nach der Shoah*

VZKF Student Research Papers, hrsg. v. Martin Nies; No. 9/2021  
([http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2021/02/SRP\\_No.9-2021\\_Dauth\\_Paul-Celans-Dichtung.pdf](http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2021/02/SRP_No.9-2021_Dauth_Paul-Celans-Dichtung.pdf)).

Bildnachweis: Pixabay, moritz320



**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**

**Student Research Papers**

## Impressum

© 2021 | **VZKF**  
www.kultursemiotik.com  
Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren.  
Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur  
Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion:

Prof. Dr. Martin Nies  
Europa Universität Flensburg  
Institut für Sprache, Literatur und Medien  
Seminar für Germanistik  
Auf dem Campus 1  
24943 Flensburg  
Germany

Email: [redaktion@kultursemiotik.com](mailto:redaktion@kultursemiotik.com)

# Zwischen Schreien und Schweigen

Die Dichtung von Paul Celan nach der Shoah

Lisa Dauth

**vz kf** [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**  
**Student Research Papers | No. 9/2021**

Diese Arbeit entstand im Studiengang Master of Arts *Kultur-Sprache-Medien* der Europa-Universität Flensburg und wurde in Anerkennung der vorbildlichen Umsetzung des Leitbildes der Universität ausgezeichnet.

## Inhalt

1.	Einleitung	7
1.1.	Die Auswirkungen der Shoah auf das (lyrische) Sprechen	7
1.2.	Herleitung der Fragestellung und Vorgehensweise	10
2.	Grundbegriffe von Celans Poetologie	14
2.1.	<i>Akut des Heutigen</i>	14
2.2.	<i>Atem</i>	14
2.3.	Verknüpfung von <i>Akut des Heutigen</i> und <i>Atem</i>	15
3.	Celans Poetologie: Die fünf Modi des <i>Meridians</i>	17
3.1.	Dichtung als Kunst	17
3.2.	Dichtung als Gegenwort	21
3.3.	Dichtung als Atemwende	27
3.4.	Dichtung als Erinnerung	36
3.5.	Dichtung als Begegnung	39
3.6.	Ende des ersten Akts	45
4.	Gedichtanalyse von <i>La Contrescarpe</i>	48
4.1.	Dichtung als Kunst	54
4.2.	Dichtung als Gegenwort	56
4.3.	Dichtung als Atemwende	61
4.4.	Dichtung als Erinnerung	65
4.5.	Dichtung als Begegnung	69
5.	Paul Celans Poetologie in fünf Modi	74
5.1.	Poetologie im Allgemeinen	74
5.2.	Poetologie in Bezugnahme auf <i>La Contrescarpe</i>	76
5.3.	Das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen	78
6.	Ausblick und offene Fragen	80

Literaturverzeichnis

Impressum



## 1. Einleitung

### 1.1 Die Auswirkungen der Shoah auf das (lyrische) Sprechen

„Schweigen ist die Antwort auf Fragen, die gestellt werden, um Antwortlosigkeit zu bezeugen“,<sup>1</sup> fasst Lorenz Otto den Unsagbarkeitstopos und die Situation der Menschen nach der Shoah zusammen. Nach Ende des Zweiten Weltkriegs mussten viele Fragen beantwortet werden – nicht nur die Zukunft des zerstörten Europas betreffend, sondern auch zu der Vergangenheit, die eine vermeintlich aufgeklärte Menschheit zum sogenannten Zivilisationsbruch<sup>2</sup> geführt hatte. Doch dass sich der systematische Genozid der Imaginationskraft des Menschen entziehe, erkannte Hannah Arendt bereits als Zeitzeugin.<sup>3</sup> Das Ereignis Auschwitz lässt sich nicht erklären oder nachvollziehen, weshalb sich die Forschung auch 70 Jahre später nur aporetisch nähern kann.<sup>4</sup> Und so ist das Schweigen die Antwort auf viele Fragen nach der Shoah und dabei eine gegensätzliche Reaktion auf das zum Himmel schreiende Leid, das in Geschrei im Zusammenhang mit der Schuldfrage mündete. In diesem Feld zwischen Schreien und Schweigen, das sich nach der Shoah aufspannte, mussten sich die Menschen zurechtfinden.

Das betraf auch den Dichter Paul Celan, dessen Biografie typisch für seine Zeit ist: Im Jahre 1920 wurde er in die deutschsprachige jüdische Familie Antschel hineingeboren und wuchs in der Bukowina unter dem Einfluss des Nationalsozialismus auf. 1940 wurde seine Heimatstadt Czernowitz von der Roten Armee besetzt, ein Jahr später wurden 4.000 Bürger<sup>5</sup>, von denen zwei Drittel jüdischer Abstammung waren, deportiert und die Stadt verwüstet. Celan konnte sich durch das Ableisten von Zwangsarbeit vor der Deportation retten, was seinen Eltern nicht gelang, die dadurch ihr Leben verloren.<sup>6</sup> Wie viele andere litt Celan nach Ende des Zweiten Weltkriegs unter Überlebensschuld, dem schlechten Gewissen der Kriegsheimkehrer denen gegenüber, die nicht lebendig zurückgekommen waren. Die Betroffenen verboten sich selbst, mit anderen über ihre schmerzhaften Erlebnisse zu sprechen, weil sie es für unangemessen hielten, über ihr physisches und psychisches Leid zu klagen, während andere ihr Leben oder Angehörige verloren hatten. So blieben sie stumm und gaben sich selbst dem sozialen Tod hin, um sich mit den Toten vereint zu fühlen und sich selbst zu bestra-

---

<sup>1</sup> Otto Lorenz, *Schweigen in der Dichtung. Hölderlin, Rilke, Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen 1989, S. 268.

<sup>2</sup> Der Begriff wurde von Dan Diner geprägt und bezeichnet die durch das Ereignis Auschwitz gesetzte Zäsur. Vgl. Dan Diner, *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt am Main 1988, S. 9.

<sup>3</sup> Vgl. Hannah Arendt, „Organisierte Schuld“. In: Ders.: *Sechs Essays*. Heidelberg 1948, S. 33-47, hier S. 40.

<sup>4</sup> Vgl. Christoph Pflaumbaum, *Melancholisches Schreiben nach Auschwitz. Studien zu Wolfgang Hildesheimer, Jean Améry und W. G. Sebald*. Würzburg 2014, S. 28.

<sup>5</sup> Der Autorin ist die aktuelle Gender-Debatte bewusst, hat sich aber letztlich für die Verwendung des generischen Maskulinums entschieden, um eine flüssige Lesbarkeit zu fördern.

<sup>6</sup> Vgl. Anke Hees, „Celan“. In: Konrad Feilchenfeldt (Hg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert*. Band 5. Zürich/München 2003, S. 194-230, hier S. 193.

fen.<sup>7</sup> Weitere Formen des Schweigens speisten sich aus Unsicherheit – sich nicht zu trauen, andere zu fragen, was sie durchgemacht hatten, Unklarheit bezüglich der tatsächlichen Vorgänge hinter den Zäunen der Konzentrationslager und der Angst vor Bestrafung aufgrund von Mittäterschaft. Dieser Konflikt zwischen Schreien und Schweigen forderte nach dem Krieg weitere Opfer und so endet Celans Biografie 1970 – wie andere seiner Zeit – mit Selbstmord.<sup>8</sup>

Eine Parallelentwicklung erlebte die Dichtung, indem ein Teil der Autoren verstummte, weil sie den Zweiten Weltkrieg nicht überlebt hatten, und der Rest unsicher war, wie nach dem Zivilisationsbruch fortzufahren sei. Bereits vor der Shoah hatte Walter Benjamin festgehalten, dass Trauer mit Sprachlosigkeit einhergehe, was die hinterbliebenen Dichter nach 1945 erlebten.<sup>9</sup> Die Begegnung mit Tod und Barbarei hatte ihnen klar gemacht, dass sie nicht mehr erzählen konnten, was sie wollten, denn sie fühlten sich in Dunkelheit und Schuldgefühlen gefangen. Darüber wechselten einige ins Genre der Science-Fiction, andere verfielen dem Wahnsinn oder wählten den Selbstmord.<sup>10</sup>

Weil die Shoah nicht mit den Mitteln der tradierten Kunst darzustellen sei,<sup>11</sup> stellte sich die Frage, inwiefern Kunst nach Auschwitz weiterexistieren könne. Der wohl bekannteste Ausspruch der Debatte stammt von Theodor W. Adorno, der in seinem Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“ formuliert:

[...] 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.<sup>12</sup>

Diese Aussage wurde vielfach als Schreibverbot missverstanden und provozierte Autoren zur Rechtfertigung ihrer Werke. Vielmehr kritisiert Adorno damit die Kultur als Ganze, in der die Verbrechen an der Menschheit geschehen konnten, weshalb sie und Gedichte als ihr Bestandteil Mitschuld trügen.<sup>13</sup> Das Aufeinandertreffen von Lyrik und Barbarei in Adornos sogenanntem Diktum erinnert Wolfgang Johann an Friedrich Schillers Ansatz, nach dem die ästhetische Erziehung des Menschen den Rückfall in die Barbarei, wie er in der Französischen Re-

<sup>7</sup> Vgl. Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main 1976, S. 48.

<sup>8</sup> Vgl. Elie Wiesel, „The Holocaust as literary inspiration“. In: Elie Wiesel/Lucy Dawidowicz et al. (Hgg.), *Dimensions of the Holocaust*. Evanston/Illinois 1977, S. 5-19, hier S. 8.

<sup>9</sup> Vgl. Hermann Korte, „‘Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit‘. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Text + Kritik*. Nr. 144. Literatur und Holocaust. München 1999, S. 25-47, hier S. 26.

<sup>10</sup> Vgl. Wiesel, „The Holocaust as literary inspiration“, S. 8.

<sup>11</sup> Vgl. Dieter Lamping, „Nachwort“. In: Ders. (Hg.), *Dein aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust*. München 1993, S. 271-289, hier S. 271.

<sup>12</sup> Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: Petra Kiedaisch (Hg.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 1995, S. 27-49, hier S.49.

<sup>13</sup> Vgl. Yiqi Yang, *Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache. Celan-Studie mit einer Fokussierung auf den Atemwende-Gedichtband*. Aachen 2017, S. 101.

volution festzustellen gewesen sei, verhindern solle.<sup>14</sup> Dieses Vorhaben der Moderne sah sich angesichts der Shoah gescheitert und hinterfragte die Legitimation von Gedichten, die Auschwitz nicht hatten verhindern können.<sup>15</sup>

Dichter wie Bertolt Brecht machten darauf aufmerksam, dass das Fortsetzen der tradierten Kunst einem Verbrechen gleichkäme:

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!<sup>16</sup>

In diesem Auszug aus seinem Gedicht *An die Nachgeborenen* (1939) lehnt er gleichzeitig das Schweigen über das Geschehene ab. Diese Ansicht deckt sich mit Adornos Vorstellung, der einerseits die Kunst ablehnt, die unmöglich das Leid der Shoah in einem seiner Definition entsprechend Genuss bereitenden Kunstwerk darstellen könne. Andererseits halte die Kunst die Katastrophe in Erinnerung und verhindere eine Wiederholung.<sup>17</sup>

Dichter, die nicht schweigen wollten, waren sich bewusst, „nach Auschwitz“ zu schreiben, und mussten mit größerer Sensibilität vorgehen.<sup>18</sup> Der Theologe Elie Wiesel hielt es für unmöglich, Texte ohne Bezug auf die Shoah zu verfassen. Seine Vision bestand in der Entstehung einer neuen Textgattung – die der Zeugnisaussagen. Schriftsteller, die vor dem Zweiten Weltkrieg tätig gewesen waren, seien jedoch weder berechtigt und noch befähigt, das Leiden als Stoff zu verarbeiten, wenn sie es nicht am eigenen Leib erlebt hätten.<sup>19</sup> Manche Dichter wie Nelly Sachs und Rose Ausländer versuchten, durch das Schreiben ihre Erlebnisse zu verarbeiten und ihr aus den Fugen geratenes Weltbild neu zu ordnen.<sup>20</sup> Zentrale Eigenschaft für Texte nach 1945 ist demnach Authentizität,<sup>21</sup> wie sie etwa in Tagebüchern gegeben war, deren Autoren hofften, dass ihre Berichte Gehör fänden – auch wenn sie selbst dann nicht mehr lebten. Viele empfanden sich jeweils als den letzten Zeugen und hatten Angst, dass mit ihnen die Erinnerung stürbe und der Nationalsozialismus dadurch gewonnen hätte.<sup>22</sup> Die erinnernden Texte schreien gegen die Gräueltaten der Shoah an und warnen vor einer Wiederholung der Ereignisse.<sup>23</sup> In diesem Sinne revidiert Adorno sein Diktum teilweise, indem er 15 Jahre später einräumt:

<sup>14</sup> Vgl. Wolfgang Johann, *Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktionen einer Debatte*. Würzburg 2018, S. 217.

<sup>15</sup> Vgl. Sven Kramer, „Lyrik und Gesellschaft“. In: Richard Klein/Johann Kreuzer et al. (Hgg.), *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2011, S. 200-209, hier S. 207.

<sup>16</sup> Bertolt Brecht, „An die Nachgeborenen“. In: Werner Hecht/Jan Knopf et al. (Hgg.), *Bertolt Brecht. Werke*. Band 12. Frankfurt am Main 1988, S. 85-86, hier S. 85.

<sup>17</sup> Vgl. Kim Teubner, „Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen“. *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*. Würzburg 2014, S. 17.

<sup>18</sup> Vgl. Lamping, „Nachwort“, S. 275.

<sup>19</sup> Vgl. Wiesel, „The Holocaust as literary inspiration“, S. 6.

<sup>20</sup> Vgl. Korte, „‘Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit‘“, S. 28.

<sup>21</sup> Vgl. Lamping, „Nachwort“, S. 273.

<sup>22</sup> Vgl. Wiesel, „The Holocaust as literary inspiration“, S. 18.

<sup>23</sup> Vgl. Lamping, „Nachwort“, S. 272.

Das perennierende Leiden hat so viel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.<sup>24</sup>

## 1.2 Herleitung der Fragestellung und Vorgehensweise

Häufiger als alle anderen Dichter verarbeitete Celan die Topoi des Schweigens und Sprechens in seinen Texten.<sup>25</sup> Das Spannungsfeld zwischen Schreien und Schweigen, das in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zentral für das menschliche und poetische Sprechen war, findet sich auch in seinen poetologischen Texten wieder. Darin bespricht Celan, wie es mit der Dichtung weitergehen könne und solle. Außerdem fasst er darin seine Denkrichtung zusammen und positioniert sein Werk. Zentral ist seine *Büchner-Preis-Rede*,<sup>26</sup> die er am 22. Oktober 1960 anlässlich der Preisverleihung in Darmstadt vortrug.<sup>27</sup> Als Grundausrichtung notierte Celan sich, dass *Der Meridian* eine Rede gegen Artistik und für den Menschen darstellen solle.<sup>28</sup> Bereits in der *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen*<sup>29</sup> am 26. Januar 1958 findet sich Gedankengut, das auf den *Meridian* vorausweist.<sup>30</sup> Darin sagt er über die deutsche Sprache:

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.<sup>31</sup>

<sup>24</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main 1966, S. 353.

<sup>25</sup> Vgl. Jacob Steiner, „Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans“. In: Joseph P. Strelka (Hg.), *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 20. Bern 1987, S. 126-142, hier S. 129.

<sup>26</sup> Die *Büchner-Preis-Rede* wird auch *Der Meridian* genannt, weshalb im Folgenden beide Titel verwendet werden.

<sup>27</sup> Vgl. Peter Goßens, „Paul Celan“. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hgg.), *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2009, S. 348-351, hier S. 348.

<sup>28</sup> Vgl. Paul Celan, *Mikrolithen sind's, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main 2005, S. 122, Nr. 215.

<sup>29</sup> Um den Lesefluss zu erhöhen, wird die *Ansprache* im Folgenden als *Bremer Rede* oder *Bremer Festrede* bezeichnet.

<sup>30</sup> Vgl. Bernhard Böschenstein/Heino Schull, „Editorisches Vorwort“. In: Bernhard Böschenstein/Heino Schull (Hgg.), *Der Meridian. Tübinger Ausgabe. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Frankfurt 1999, S. 7-15, hier S. 10.

<sup>31</sup> Paul Celan, „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen“. In: Britta Allemann/Stefan Reichert (Hgg.), *Paul Celan. Gesammelte Werke*. Band 3. Frankfurt am Main 1992, S. 185-186.

Damit bezieht Celan sich auf den Missbrauch, den die Nationalsozialisten mit der deutschen Sprache getrieben hätten. Darum habe sie sich mit ihrem Verstummen konfrontiert gesehen, sei aber letztlich hindurchgegangen und „inmitten der Verluste“<sup>32</sup> erhalten geblieben. In der zwei Jahre später veröffentlichten *Büchner-Preis-Rede* konkretisiert Celan seine Beobachtungen einer Textgattung, deren Sprechen massiv in Mitleidenschaft gezogen worden sei: „[...] das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.“<sup>33</sup> Die Wortwahl verdeutlicht, wie sicher Celan sich mit seiner Beobachtung des zunehmenden Verstummens der Dichtung ist. Was wie ein Armutszeugnis seines Berufsstandes klingt, ist Celans Bemühen um eine Bestandsaufnahme der Möglichkeiten von Dichtung nach der Shoah, damit sie nicht mehr schweigen müsse. Für Celan ist es weniger die Frage, ob Dichtung weiterhin existieren solle seinen ersten Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* veröffentlichte er 1948 –, sondern mehr, wie diese umsetzbar sei. Aufgrund der einschneidenden Erfahrungen mit der Shoah war er überzeugt, dass die Kunst nicht unbeeindruckt fortgeführt werden konnte „als selbstverständliche und nicht problematisierbare Gegebenheit“.<sup>34</sup>

Guiseppe Bevilacqua positioniert Celans Dichtung der 1960er Jahre, in denen er bereits seine poetologischen Texte veröffentlicht hatte, an der Grenze zwischen Gegenwort und Verstummen. Da er den Begriff des Gegenworts aus der *Büchner-Preis-Rede* zitiert, in der es als Aufschrei gegen bestehende Verhältnisse präsentiert wird, stellt Bevilacqua Celan an die Schwelle zwischen Schreien und Schweigen. Seine These unterfüttert er mit dem Gemütswechsel von Celan, der nach dem produktionsreichen und selbstbewussten Jahr 1962 eine Krisenzeit erfuhr.<sup>35</sup> Demnach hänge das Schweigen und Schreien in der Dichtung mit der psychischen Verfassung des Autors zusammen.

Zudem gelten Celans Texte als hermetisch, wodurch sie sich dem Verständnis des Lesers entziehen und einem Schweigen gleichkommen. Darin sieht Adorno das angesprochene Spannungsfeld, demnach er Celans Dichtung die Eigenschaft zuschreibt, durch Schweigen zu schreien:

Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen.<sup>36</sup>

Celans Werk bietet einige Anknüpfungspunkte zum Spannungsfeld von Schreien und Schweigen, das er in seinen poetologischen Texten und vielen Gedichten

<sup>32</sup> Celan, „Bremer Rede“, S. 185.

<sup>33</sup> Ders., *Der Meridian. Tübinger Ausgabe. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Frankfurt am Main 1999, S. 8.

<sup>34</sup> Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 103.

<sup>35</sup> Vgl. Guiseppe Bevilacqua, *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*. München/Wien 2004, S. 64.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. Band 7. Frankfurt am Main 1970, S. 477.

implizit öffnet. In dieser Arbeit sollen Celans Aussagen zu dem Spannungsfeld freigelegt werden, um dessen Wirkung auf seine Dichtung zu erörtern. Die zentrale erkenntnisleitende Fragestellung lautet somit: Inwiefern bewegt sich Celans Dichtung nach der Shoah zwischen Schreien und Schweigen? Diese Frage spaltet sich wiederum in die Teilfragen auf, was Celan über seine Dichtung im Zusammenhang mit dem Spannungsfeld äußert und auf welche Aspekte sich das Feld bezieht. Im Zuge der kontextuellen Herleitung des Themenkomplexes wurden die Motivation und die Entscheidung zum Schreiben sowie die Themenauswahl und Erscheinungsweise der Dichtung angesprochen. Es soll geklärt werden, ob das Spannungsfeld weitere Aspekte berührt. Zur Beantwortung dieser Fragen geht diese Arbeit folgendermaßen vor.

In einem ersten theoretischen Teil wird erörtert, welche Aussagen Celan im *Meridian* und der *Bremer Festrede* über Dichtung im Hinblick auf das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen trifft. Da beide Texte schon häufig analysiert wurden, besteht der Beitrag zur Celan-Forschung der vorliegenden Arbeit insbesondere im Fokus der Analyse auf das Spannungsfeld. Die daraus hergeleiteten Thesen werden im zweiten Teil anhand des Gedichts *La Contrescarpe* (1963) exemplarisch überprüft. Dieser Text wurde ausgewählt, weil er nach der Veröffentlichung der beiden Festreden entstanden ist und dementsprechend nach deren Vorstellungen verfasst werden konnte. Zudem thematisiert das Gedicht das dichterische Schaffen und greift Begriffe aus dem *Meridian* auf, was die Generierung zusätzlicher Informationen zu Celans Dichtungsverständnis ermöglicht.

Um die Texte zu erfassen und auszulegen, wurde eine hermeneutische Herangehensweise gewählt. Dazu bemüht sich die Interpretation zwar um einen textimmanenten Zugang, bezieht dabei aber notwendigerweise die Sekundärliteratur und den Kontext mit ein. Zudem wird die Problematik der subjektiv geprägten Interpretations-Position beachtet, da davon ausgegangen wird, dass sich die Autorin im Sinne des hermeneutischen Zirkels dem Gegenstand nicht ohne Vorverständnis nähern kann.<sup>37</sup>

Im Analyseprozess wurden *Der Meridian* und die *Bremer Rede* zunächst in induktivem Vorgehen auf Celans Aussagen über Dichtung untersucht. Diese ließen sich in fünf Modi bündeln, die die unterschiedlichen Funktionen der Dichtung beschreiben. Es handelt sich dabei um Dichtung als 1. Kunst, 2. Gegenwart, 3. Atemwende, 4. Erinnerung und 5. Begegnung. Zwecks Übersichtlichkeit werden die Überlegungen von dieser Gliederung ausgehend präsentiert – die Modi strukturieren so die vorliegende Argumentation zu Celans Reden und helfen dabei, seine Vorstellungen im Spannungsfeld zwischen Schreien und Schweigen zu verorten. Zudem sollen sie dem Leser einen besseren Nachvollzug der Ergebnisse ermöglichen. Im weiteren Vorgehen wurden deduktiv die Modi als Kategorien zur Gedichtanalyse verwendet.

Diese Arbeit grenzt sich von der Sekundärliteratur ab, in der Celans Aussagen über Dichtung weniger streng getrennt und komprimierter dargestellt werden. Beispielsweise verstehen Peter Horn und Bevilacqua Celan so, dass das Gedicht

<sup>37</sup> Vgl. Helmut Danner, *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. München 2006, S. 60ff.

erst in der Atemwende entstehe, aus der es als Gegenwort herausgehe. Mit dieser Interpretation wird allerdings außer Acht gelassen, dass Celan eindeutig im *Meridian* davon spricht, dass die Dichtung die Wende vollziehe und demnach nicht erst mit der Atemwende entstehen kann. In diesem Sinne spricht Kim Teubner sich dafür aus, dass die Atemwende das angestrebte Ziel der Dichtung sei, in dem sie sich von der Kunst lösen könne. Marlies Janz findet einen Kompromiss, indem sie die Entstehung der Dichtung als „wahre Kunst“ in dem Moment erkennt, wenn die Dichtung sich von der stilisierenden Kunst abwendet. Für diese Arbeit erscheint es zielführend, die einzelnen Erscheinungsweisen der Dichtung so detailliert wie möglich darzustellen, um sie in das Spannungsfeld zwischen Schreien und Schweigen einordnen zu können. Es stellt sich darum weniger die Frage, an welchem Punkt die Dichtung entsteht, sondern mehr, wie Celan die verschiedenen Modi wahrnimmt und im Entwicklungsprozess der Dichtung darstellt.

## 2. Grundbegriffe von Celans Poetologie

Celans Ansprache anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises „gilt als eine der komplexesten und auch persönlichsten Reaktionen auf den bedeutendsten deutschen Literaturpreis und seinen Namensgeber“,<sup>38</sup> urteilt Peter Goßens. Den Anteil des Persönlichen führt er auf die Phase des Angegriffen-Werdens zurück, in der sich Celan zur Zeit der Preisverleihung befand und die sich in wiederaufkeimenden antisemitischen Strömungen sowie der Goll-Affäre äußerten.<sup>39</sup> Im Zuge der Affäre wurde Celan persönlich beleidigt und diffamiert, indem seinen Werken die Originalität abgesprochen wurde – Angriffe auf ihn als Menschen und Schriftsteller. Mit der Preisrede nutzte Celan die Möglichkeit zur Stellungnahme.

### 2.1 Akut des Heutigen

Explizit setzt er im *Meridian* den „Akut des Heutigen“,<sup>40</sup> einen Akzent auf die Gegenwart. Er trage ein schlechtes Gewissen in sich und fühle sich darum genötigt, auf die aktuelle Situation aufmerksam zu machen und Stellung zu beziehen.<sup>41</sup> Er sieht einen Missstand im Umgang mit der Kunst, die weder verstummen solle noch einfach fortfahren könne wie bisher. Bevilacqua fasst die Situation mit einem Vergleich zusammen: „Wie der Terror für die emblematische Gestalt der Lucile als hemmender Umstand wirkt, so wirkt für den Dichter, der in die Situation *unserer Zeit* geworfen ist, die Chiffre ‚Auschwitz‘.“<sup>42</sup> Demzufolge unterdrücken die Gewalt innerhalb der Gesellschaft im 20. Jahrhundert und die Last hinter dem Ereignis Auschwitz den Einzelnen wie die Terrorherrschaft der Französischen Revolution. Lucile aus Büchners Werk *Dantons Tod* steht im *Meridian* stellvertretend für das Individuum, das Celan in der Rede immer wieder fokussiert und fragt, was die Dichtung für es leisten könne.

### 2.2 Atem

In diesem Zusammenhang stellt Celan das Konzepts des *Atems* vor und greift immer wieder darauf zurück – eine alltagsnahe Metapher, die jeder Einzelne auf sich selbst beziehen kann. Seit dem Band *Sprachgitter* (1959) ist Atem nicht mehr aus Celans Œuvre wegzudenken. Darin steht der Begriff für die notwendige Luftaufnahme und erinnert umgekehrt an den Erstickungstod, der durch die unterbrochene Luftzirkulation in den Gaskammern der Konzentrationslager eintrat.

<sup>38</sup> Goßens, „Paul Celan“, S. 348.

<sup>39</sup> Vgl. ebd.

<sup>40</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 4.

<sup>41</sup> Vgl. ebd.

<sup>42</sup> Bevilacqua, *Auf der Suche nach dem Atemkristall*, S. 63.

Celan konzentriert sich damit auf die Atemwege, an denen ersichtlich wird, welche Luft der Einzelne in sich aufnimmt und wohin er sie wieder entlässt. Wohin der Atem fließt, lasse die Ausrichtung des Einzelnen erkennen. Celans Bezug auf Atemwege entspringt dem mütterlichen Ausspruch „Was auf der Lunge, das auf der Zunge“,<sup>43</sup> der die unmittelbare Kopplung von Atmen und Sprechen ausdrückt.

In diesem Sinne lässt sich auch Celans notierte Definition verstehen, zufolge derer das Gedicht „die Spur unseres Atems in der Sprache“<sup>44</sup> sei und dadurch Träger von Persönlichem sowie richtungsweisend. Indem Celan das poetische Sprechen mit dieser Metapher ausdrückt, lehnt er sich an den russischen Dichter Ossip Mandelstam an, mit dem er sich intensiv beschäftigte.<sup>45</sup> Mandelstam vergleicht das Dichten mit dem Atemvorgang und stützt sich dabei auf den alttestamentarischen göttlichen Schöpfungsprozess: „da bildete Gott, der HERR, den Menschen, aus Staub vom Erdboden und hauchte in seine Nase Atem des Lebens; so wurde der Mensch eine lebende Seele.“<sup>46</sup> Der Bibelvers beschreibt, wie Gott als Schöpfer mit seinem Atem Leben einhaucht. Nach Mandelstams Vorstellung blase der Dichter seinen Texten ebenso Leben ein und gebe dabei einen Teil seiner Persönlichkeit und seiner Erfahrungen mit. Diese Auffassung spiegelt sich auch in der Herkunft des Wortes *Inspiration* wider, das als Grundlage der Dichtung angesehen wird. Es stammt vom lateinischen *inspiratio*, das so viel wie *einhauchen* bedeutet und mit *spiritus* zusammenhängt, was *Seele* oder auch *Geist* meint.<sup>47</sup> Somit drückt das Inspirieren – das Einatmen – einen Vorgang der Eingebung und Begeisterung aus, bei dem der Künstler beseelt wird und dadurch wiederum seiner Kunst Leben einhauchen kann.

### 2.3 Verknüpfung von *Akut des Heutigen* und *Atem*

Ein weiterer Aspekt des *Atems* bezieht sich auf die „Luft, die wir zu atmen haben“<sup>48</sup> und mit der der Sprecher beim Einatmen ein Stück seiner Umwelt in sich aufnimmt. Damit meint Celan laut Bevilacqua die „Gegenwart, der wir uns nicht entziehen können“<sup>49</sup> und spielt auf die drohende Wiederkehr des Antisemitismus an.<sup>50</sup> Die Menschen nähmen diese Bedrohung über die Atemwege in sich auf,

<sup>43</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 108.

<sup>44</sup> Ebd., S. 115.

<sup>45</sup> Celan fertigte Übersetzungen von Mandelstams Texten an und veröffentlichte 1960 ein Essay über ihn. Jürgen Lehmann ist der Meinung, dass Celan darin sein eigenes Dichtungsverständnis präsentiert, das sich überwiegend mit dem Mandelstams deckt. [Vgl. Jürgen Lehmann, „Die Dichtung Ossip Mandelstams“. In: Markus May/Peter Goßens et al. (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 164-167, hier S. 166.] Aus diesem Grund eignen sich Mandelstams Texte, um Celans Poetologie besser zu verstehen.

<sup>46</sup> SCM Verlag (Hg.), *Elberfelder Studienbibel*. Witten 2015, 1. Mose 2,7.

<sup>47</sup> Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Band 7. Das Herkunftswörterbuch*. Mannheim 2007, S. 364.

<sup>48</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 5.

<sup>49</sup> Bevilacqua, *Auf der Suche nach dem Atemkristall*, S. 63.

<sup>50</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 253.

weshalb sich Celan in der Verantwortung sieht, darauf hinzuweisen und dagegen anzugehen. Mithilfe dieses politisch gesetzten Akzents, der bei den darauffolgenden Ausführungen mitzudenken ist, arbeitet Celan gegen seine Befürchtung, dass die Shoah nicht ausreichend erinnert werde und sich wiederholen könnte.<sup>51</sup>

Die Atem-Metaphorik ist eng mit dem Spannungsfeld des Schreiens und Schweigens verknüpft, da der Sprecher sein artikulierendes Ausatmen in der Lautstärke zwischen geräuschlos und brüllend variieren kann und ohne Atemluft letztlich verstummt. Da Celan zu Beginn seiner Rede mit dem Akut ankündigt, Stellung zu beziehen, und er das Schreiben nach Auschwitz thematisiert, positioniert er sich als Sprechender, nicht als Schweigender. Somit ist er selbst von dem Atem, den er zugleich auf einer Metaebene thematisiert, abhängig und bedroht. Die Brücke, die Celan von der Atemluft über den notwendigen Atemzyklus hin zum Dichten schlägt, drückt die Dringlichkeit für das Dichten wie das Leben aus.

Im Folgenden soll analysiert werden, was er im Speziellen über die Dichtung nach der Shoah sagt und inwiefern die Aussagen mit Schreien und Schweigen zusammenhängen.

---

<sup>51</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 17.

### 3. Celans Poetologie: Die fünf Modi des *Meridians*

#### 3.1 Dichtung als Kunst

##### 3.1.1 Die Lautstärke der Kunst

Zu Beginn seiner Rede behandelt Celan die Kunst<sup>52</sup> und nennt diverse Bühnensche Figuren, die sie repräsentieren. Ein namenloser Marktschreier wirbt in *Woyzeck* (1879) für einen verkleideten Affen und Valerio kündigt als Ausrufer Leonce und Lena im gleichnamigen Werk (1836) als Automaten an.<sup>53</sup> Beide Beschreibungen haben gemeinsam, dass die Kunst einerseits als künstliches Wesen auftritt und andererseits laut angekündigt wird. Die Vertreter der Kunst rufen ein Publikum herbei, das die als Kunst ausgezeichneten Werke betrachten soll. Die Kunst tritt mit Verstärkung auf und lässt sich einen Rahmen schaffen, in dem sie sich präsentiert. Im *Meridian* fasst Celan es wie folgt zusammen: „Aber Sie sehen es ja: der ‚schnarrende Ton‘ Valerios ist, so oft die Kunst in Erscheinung tritt, nicht zu überhören.“<sup>54</sup> In die gleiche Kerbe schlägt die anschließend herangezogene Hinrichtungsszene aus *Dantons Tod* (1835). Camille und die anderen Revolutionäre übertreffen sich auf dem Weg zu ihrer Ermordung gegenseitig mit pathetischen Reden, mit denen sie sich in die Geschichtsbücher einschreiben wollen. Als Publikum fungiert eine schaulustige Menschenmenge, welche die Ansprachen aufgrund mangelnder Neuerungen kritisiert und aus dem Blick verliert, dass es sich bei den Rednern um Menschen handelt, die kurz vor ihrem Tod stehen. Die Redner wie auch die Zuhörer lassen sich von den effektvollen Worten mitreißen, die ihren Blick für das Wesentliche und Menschliche vernebeln.<sup>55</sup> Demzufolge tritt die Kunst mit lauten Effekten auf und zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Zudem sagt Celan: „Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg.“<sup>56</sup> Demzufolge bevormundet die Kunst die Menschen und diktiert die Richtung, der der Einzelne durch Aufgabe seiner individuellen Intentionen zu folgen hat.

Georg Büchner beschäftigte sich mit Fremdbestimmung und arbeitete sie in verschiedenen Figurationen in seine Werke ein. Neben expliziten Darstellungen von Fremdbestimmung<sup>57</sup> stünden die von Celan im *Meridian* zitierten Automa-

<sup>52</sup> Celan sieht die Dichtung einerseits als Teil der Kunst, andererseits setzt er sie in Opposition zu ihr. Diese Ambivalenz wird in den folgenden Kapiteln näher behandelt.

<sup>53</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 2.

<sup>54</sup> Ebd., S. 5.

<sup>55</sup> Vgl. Georg Büchner, „Danton's Tod“. In: Henri Poschmann (Hg.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 11-90, hier S. 87f.

<sup>56</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 6.

<sup>57</sup> Beispielsweise führt der Doktor in *Woyzeck* Experimente am gleichnamigen Protagonisten durch. Vgl. Georg Büchner, „Woyzeck“. In: Henri Poschmann (Hg.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 145-173, hier S. 157f.

ten, Puppen und Marionetten in Büchners Werken *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* und *Lenz* laut Britta Herrmann „für die Abhängigkeiten des menschlichen Subjekts von übergeordneten Strukturen und Steuerungen“.<sup>58</sup> Büchner übt damit nicht nur Kritik an Gesellschaft und Naturgesetzen mit ihrem perpetuierenden Lauf der Dinge, sondern auch an der stilisierenden Kunst. Diese ordnet den Menschen als fremdbestimmtes Wesen unter, der dadurch unfähig wird, Eigenes auszudrücken, und sein Innerstes zum Wohle der Kunst in Schweigen hüllt. Im Unterschied zu Büchner, den vor allem der Zusammenhang von Künstlichkeit und Fremdbestimmung umtrieb, beschäftigte sich Celan mehr mit dem Gegensatzpaar von Kunst und Dichtung.<sup>59</sup>

### 3.1.2 Die tötende Kunst

In der Vorbereitung auf die *Büchner-Preis-Rede* durchsuchte Celan Büchners Texte auf die Beziehung von Kunst und Leben hin und nutzte das gefundene Material als Beispiele für die lebensgefährliche Wirkung von Kunst.<sup>60</sup> Dabei denkt Celan konsequent zu Ende, was mit Individuen unter dem Einfluss von Kunst geschieht. Um ihre mörderische Funktion zu illustrieren, greift Celan auf eine Aussage von Lenz zurück, die er während einer Unterhaltung über Literatur trifft. Darin beschreibt er die Szenerie zweier Mädchen, die auf einem Stein sitzend die Haare der einen hochbinden. Lenz ist von dem Bild ästhetisch dermaßen gefesselt, dass er äußert: „Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können“.<sup>61</sup> Mit der Versteinerung der Mädchen würde das aus der griechischen Mythologie stammende Medusenhaupt deren Leben beenden, um sie in bleibende Kunstobjekte zu verwandeln. Lenz' ambivalente Poetologie, das Leben von Subjekten durch die Transformation zu Objekten einzufangen, entspricht einer biologisch ausgeschlossenen Gleichzeitigkeit von Leben und Tod.<sup>62</sup> Mader beschreibt die Kunst als unheimlich, „weil sie selbst noch den Tod mit ihrer Künstlichkeit ‚schluckt‘.“<sup>63</sup> An dieser Stelle sei die Häufung der Formulierungen erwähnt, mit der der Volksmund das Kunstschaffen mit Gewaltakten verbindet.<sup>64</sup> Celan beschreibt das mordende Vorgehen der Kunst als fremd

<sup>58</sup> Britta Herrmann, „Automaten und Marionetten“. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hgg.), *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2009, S. 255-260, hier S. 255.

<sup>59</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 100.

<sup>60</sup> Vgl. Goßens, „Paul Celan“, S. 350.

<sup>61</sup> Georg Büchner, „Lenz“. In: Henri Poschmann (Hg.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 223-250, hier S. 234.

<sup>62</sup> Vgl. Harald Neumeyer: „Melancholie und Wahnsinn“. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hgg.), *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2009, S. 242-248, hier S. 248.

<sup>63</sup> Astrid Mader, *Über die metaphysischen Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie. Eine Interpretation von Jacques Derridas „Schibboleth pour Paul Celan“*. Heidelberg 2006, S. 21.

<sup>64</sup> Beispielsweise werden Fotos *geschossen*, Augenblicke *festgehalten* und Bilder *in Druck gegeben* und *aufgehängt*.

und unmenschlich. Dass sie Menschen zum Schweigen bringe und ihnen das Leben entziehe, führt Celan zu der Frage, ob Kunst überhaupt existieren dürfe.<sup>65</sup>

Im weiteren Fortgang des Kunstgesprächs redet sich Lenz in Rage, sodass der Erzähler ihn als rasend beschreibt: „[...] er war rot geworden über den Reden, und bald lächelnd, bald ernst, schüttelte er die blonden Locken. Er hatte sich ganz vergessen.“<sup>66</sup> Das Kunstgespräch wühlt Lenz auf und er durchlebt innerhalb kürzester Zeit gegensätzliche emotionale Zustände. Die Kunst bestimmt sein Verhalten und nimmt ihm seine Natürlichkeit. Die von Lenz selbst angesprochene tödliche Wirkung der Kunst greift seine eigene Psyche an. Celan führt das darauf zurück, dass Lenz der Kunst zu nah gekommen sei: „Das ist ein Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sich-hinaus-begeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich“.<sup>67</sup> Indem Lenz in den fremden Bereich gerät, entfernt er sich von dem, was ihn als Menschen ausmacht. Celan nennt diesen Zustand „Ich-Ferne“<sup>68</sup> und meint damit die Aufgabe von Individualität und Hingabe zur Stilisierung. Dies zeigt sich auch in Lenz' Wortwahl, auf die Celan im *Meridian* ausdrücklich hinweist: Er nutzt bei dem Wunsch nach einem Medusenhaupt die Formulierung *Man*, nicht *Ich*. Janz definiert das Personalpronomen als „unheimliches, unmenschliches Man“,<sup>69</sup> mit dem Lenz die Abgabe seiner Individualität ausdrückt. Wie bei einer Intubation hat er die künstliche Luft der Fremde bereits in sich aufgenommen und spricht in ihrem Sinne.

Dieses Phänomen lässt sich auch im an der Kunst orientierten Verhalten der Verurteilten und Zuhörer in *Dantons Tod* beobachten. Sie sind so weit in den Bereich der Kunst geraten, dass sie stilisiertes und reales Leben nicht mehr voneinander trennen können bzw. das Leben sie nicht mehr im Inneren erreicht. Teubner liest in die „zweierlei Fremde“, von denen Celan im *Meridian* spricht, „die Unmenschlichkeit der Kunst und die Unmenschlichkeit der Shoah“<sup>70</sup> hinein. Beide haben gemein, dass sie den Menschen objektivieren und ihm das Leben nehmen. Im Krieg wurden Menschen instrumentalisiert, in Konzentrationslagern mit Nummern gekennzeichnet und nach ihrem Tod in Massengräbern beerdigt. Dadurch wurde ihnen ihr freier Wille und ihre Individualität genommen. Aus diesem Blickpunkt ließe sich der *Meridian* neu lesen, indem jede Nennung der Kunst durch „Shoah“ ersetzt wird. Dies wird im Folgenden immer wieder umgesetzt.

<sup>65</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 103.

<sup>66</sup> Büchner, „Lenz“, S. 236.

<sup>67</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 5.

<sup>68</sup> Ebd., S. 6.

<sup>69</sup> Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 102.

<sup>70</sup> Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 230.

## 3.1.3 Die tote Kunst

Hand in Hand mit Celans Kritik an der das Leben nehmenden Kunst geht seine Auffassung der leblosen Kunst. Der Auftakt seiner Festrede besteht aus einer Auflistung ihrer negativen Eigenschaften. So schreibt er ihr Kinderlosigkeit zu und grenzt sie von der originären Schöpfung ab.<sup>71</sup> Er wirft ihr Künstlichkeit vor und verbildlicht sie in seinen Beispielen aus Büchners Werk. So werden Leonce und Lena, die bezeichnenderweise als Automaten auftreten, als Kunst angekündigt, obwohl die beiden nur eine Rolle spielen.<sup>72</sup> Aus den Ansprachen der Revolutionäre in *Dantons Tod* liest Janz heraus, dass die Wirkung der Worte im Vordergrund stehe, weshalb sie heteronom von der Zuhörermeinung gewählt seien.<sup>73</sup> Allerdings, urteilt Mader, werde Camilles Tod durch seine Kunstfertigkeit bedeutungslos, womit er das Gegenteil seines Ziels erreiche.<sup>74</sup> Ebenso schwingt Lenz große, aber inhaltsleere Reden über die Kunst, weshalb sein Sprechen zum Verstummen neige.<sup>75</sup> Die von Celan gewählten Beispiele machen deutlich, dass die Kunst trotz vieler Worte nichts zu sagen hat und nur konstruiert ist.

Wie leicht die Dichtung dem Wesen der Kunst verfällt, spürte Celan selbst mit seinem bis heute populärsten Gedicht *Todesfuge* (1947), das er in seiner ersten Gedichtsammlung *Der Sand aus den Urnen* (1948) veröffentlichte. Celan legte den Text nach dem Kompositionsprinzip der Fuge an und wurde für diese als kunstvoll wahrgenommene Bearbeitung des Genozids kritisiert. Allerdings äußert Celan dadurch selbst Kritik an der Auslöschung des Individuellen durch die Nationalsozialisten, denn die fließende Form erinnert Yiqi Yang an den Rededuktus des Reichspropagandaleiters Joseph Goebbels.<sup>76</sup> Zudem trifft die tötende Kugel zum Ende des Gedichts mit einem Reim zusammen, sodass der Text das Töten durch die Kunst illustriert:<sup>77</sup>

der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau<sup>78</sup>

In ihrem doppelten Spiel, mithilfe von Mitteln der Kunst das unsagbare Leid anzusprechen, ist die *Todesfuge* ambivalent. Celan distanzierte sich zunehmend von dieser Art der Dichtung und sprach mit Auschwitz zusammenhängende Themen nicht mehr direkt an.<sup>79</sup>

<sup>71</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 2.

<sup>72</sup> Vgl. Georg Büchner, „Leonce und Lena“. In: Henri Poschmann (Hg.), *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 91-129, hier S. 125f.

<sup>73</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 100.

<sup>74</sup> Vgl. Mader, *Metaphysische Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie*, S. 20.

<sup>75</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>76</sup> Vgl. Yang, *Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache*, S. 100.

<sup>77</sup> Vgl. Moritz Schramm, „Barbarische Lyrik. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos Diktum und zur Poetik Paul Celans“. In: Klaus Bohnen/Birthe Hoffmann et al. (Hgg.), *Text & Kontext*. Nr. 30, S. 7-38, hier S. 29.

<sup>78</sup> Paul Celan, *Paul Celan. Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Frankfurt am Main 2003, S. 66.

<sup>79</sup> Vgl. Yang, *Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache*, S. 101.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Celan die Dichtung als Kunst für ihre Vereinnahmung und das Herbeiführen der „Ich-Ferne“ kritisiert, welche den Einzelnen und das Menschliche in den Hintergrund drängt. Durch die Stilllegung von Individualität und die Wegnahme von Leben raubt die Kunst dem Menschen seine Sprachfähigkeit. Während sie tönend auftritt, stecken wenig Aussagekraft und kein Leben in ihr. Im Zusammenhang mit der Kunst sieht Celan sowohl schreiende als auch schweigende Elemente, wobei sein Schwerpunkt auf der tödlichen Funktion von Kunst liegt, die Individuen zum Verstummen zwingt.

### 3.2 Dichtung als Gegenwort

#### 3.2.1 Fokus auf den Einzelnen

Nachdem Celan die Ausgangslage von Dichtung als Kunst vor Augen geführt hat, schreitet er in der Handlung von *Dantons Tod* voran, in der sich Lucile, die Ehefrau des Revolutionärs Camille, von der Masse abhebt. Celan zufolge *sehe* sie Camilles artifiziiellen Reden mehr zu, als dass sie ihnen *zuhöre* oder deren Inhalte aufzunehmen versuche. Celan erkennt in diesem Verhalten einen Sinn, seine Atemwege bzw. „Richtung und Schicksal“<sup>80</sup> zu erkennen, durch den es Lucile gelinge, die Kunst auszublenden. Bevilacqua schreibt ihr die Fähigkeit zu, hinter den Schleier der Wirklichkeit zu schauen, der das Menschliche verleugne.<sup>81</sup> Dadurch nimmt Lucile als Einzige Camille als Menschen, nicht als Künstler, wahr. Sie realisiert im Gegensatz zu den anderen Zuhörern, die sich auf die Qualität der Reden konzentrieren, dass es sich bei den Rednern um Individuen handelt, deren Leben beendet werden sollen.<sup>82</sup>

Verzweifelt über Camilles Schicksal unternimmt Lucile einen Versuch, seine Hinrichtung aufzuhalten. In der Hoffnung, „daß erschrocken Alles stehn bleibt“,<sup>83</sup> setzt sie sich auf den Boden, verhüllt ihre Augen und schreit. Das Schreien als Protesthandlung und Zeichen des äußersten Leides zeigen allerdings keine Wirkung.<sup>84</sup> Auf dem Revolutionsplatz verschafft sie sich schließlich mit dem Ruf „Es

---

<sup>80</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 3.

<sup>81</sup> Mit dem Schleier der Wirklichkeit spielt Bevilacqua auf den Schleier der Maja an, den Arthur Schopenhauer aus der indischen Mythologie entlehnt. Seiner Vorstellung nach liegt ein Schleier über der Wirklichkeit, die dadurch nur schwer erkennbar ist. Vgl. Bevilacqua: *Auf der Suche nach dem Atemkristall*, S. 63.

<sup>82</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 33.

<sup>83</sup> Büchner, „Danton's Tod“, S. 88.

<sup>84</sup> Vgl. Axel Gellhaus, *Enthusiasmos und Kalkül. Reflexion über den Ursprung der Dichtung*. München 1995, S. 322.

lebe der König!“<sup>85</sup> Gehör. Da sie augenblicklich von der Wache abgeführt wird, lässt sich mutmaßen, dass sie die Meinungsäußerung mit ihrem Leben bezahlt.<sup>86</sup>

In Celans Aufzeichnungen findet sich eine Definition von Dichtung, die sie als „die andere, zurückgewonnene erste Stimme des Menschen“<sup>87</sup> bezeichnet. Diese Formulierung stellt den engen Zusammenhang der Dichtung mit ihrem Sprecher dar und drückt deren Ursprünglichkeit aus. Am Beispiel von Lucile wird der Aspekt der zurückgewonnenen Sprache sichtbar, denn nach ihrem Verstummen aufgrund ihres ersten fehlgeschlagenen Protestakts bäumt sie sich erneut gegen die Fremdherrschaft auf. Diese Form der Dichtung nennt Celan folgendermaßen:

Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den „Draht“ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‚Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte‘ bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.<sup>88</sup>

Anhand von Luciles Gegenwort verbildlicht Celan dessen charakteristische Eigenschaften.<sup>89</sup> Zunächst löst sich Lucile innerlich von den Erwartungen, die an sie gestellt werden. Sie hält es zunehmend für ungerecht, dass jeder außer ihrem Mann leben dürfe: „Alles, die kleine Mücke da, der Vogel. Warum denn er nicht?“<sup>90</sup> Die Überzeugung, die sich gegen die herrschende Meinung stellt, führt zu einer todesmutigen Entschlossenheit, einem wesentlichen Kriterium für Gegenworte.<sup>91</sup> Es ist die Entscheidung, sich nicht länger schweigend führen zu lassen, sondern für sich selbst zu sprechen und für die eigenen Interessen einzustehen. Obwohl Lucile sich angesichts der Hinrichtung ihres Ehemanns in einer Schocksituation befindet, sucht sie Worte für das Unsagbare und hüllt sich nicht in Schweigen. Da sie die möglichen Konsequenzen ihrer Worte ignoriert, ist das Gegenwort ein radikaler Akt, den der Sprechende nicht zurücknehmen kann.

### 3.2.2 Schritt in die Freiheit

Der Schritt, den Lucile in die Freiheit macht, ist der Schritt aus dem Bereich der Kunst und der *Ich-Ferne* hinein in das Menschliche.<sup>92</sup> Sie findet eine eigene Richtung, in die sie sich bewegt. Der Schriftsteller Alfred Kittner, der wie Celan aus der Bukowina stammt, nutzt das Bild des Schritts, um die Zerbrechlichkeit der Sprache darzustellen. In den letzten Zeilen seines Gedichts *Die armen Worte* (1988) schreibt er:

<sup>85</sup> Büchner, „Danton’s Tod“, S. 90.

<sup>86</sup> Vgl. Bernhard Böschstein, „Der Meridian“. In: Markus May/Peter Goßens et al. (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 167-175, hier S. 169.

<sup>87</sup> Celan, *Mikrolithen*, S. 124, Nr. 223.6.

<sup>88</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 3.

<sup>89</sup> Vgl. Böschstein, „Der Meridian“, S. 169.

<sup>90</sup> Büchner, „Danton’s Tod“, S. 88.

<sup>91</sup> Vgl. Mader, *Metaphysische Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie*, S. 21.

<sup>92</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 35.

Denn vom Gesang zu Schrei und Gestammel  
ist nur ein Schritt  
und dieser entscheidet.<sup>93</sup>

Auf der einen Seite zeigt der Schritt an, wie schnell das dichterische Sprechen, hier als Gesang beschrieben, ins Schreien und Stammeln geraten kann. Auf der anderen Seite versteht Natalia Shchylevska den Schritt als die Entscheidung, den Spalt zwischen Deutsch als Sprache der Mörder und der Dichtung zu überwinden. In diesem Sinne entspricht der Schritt Luciles Entscheidung für das aktive Sprechen.<sup>94</sup>

Mit dem Draht, den Luciles Gegenwart zerreißt, seien Yang zufolge die Fäden gemeint, die Marionetten ihre Bewegungen diktieren.<sup>95</sup> Lucile reißt sich von ihren Fäden los und artikuliert ihre Emanzipation von der Kunst und Fremdbestimmung. Janz folgert daraus, dass Celans Qualitätskriterium für Kunstwerke mit deren Fähigkeit zusammenhänge, sich von der Artistik zu befreien.<sup>96</sup>

Indem Lucile ihrem Innersten nachgeht, wird sie sprachfähig und steht für ihre Überzeugungen ein. Im Sinne der Aufklärung und des Liberalismus will sie selbstbestimmt leben und mündig sein. Die von Immanuel Kant geprägte sprachliche Wendung der ‚Mündigkeit‘<sup>97</sup> stellt dabei eine Verbindung zwischen Individualisierung und Sprechen dar, die in Celans Sinne ist. Da Lucile sich in dem Gegenwart als Ich konstituieren kann, stellt die Dichtung als Gegenwart ebenfalls eine Identitätssuche dar.<sup>98</sup> In der *Bremer Festrede* führt Celan aus:

In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen.<sup>99</sup>

Diese Aussage trifft er vor dem Hintergrund der von den Nationalsozialisten veränderten Welt und Sprache, in denen er sich neu orientieren musste. Das Dichten habe ihm bei dem Versuch geholfen, seine Lage zu erkennen und Wege in die Zukunft zu finden.<sup>100</sup> So versteht er Dichtung auch als „gestaltgewordene Spra-

<sup>93</sup> Alfred Kittner, „Schattenschrift“. Zitiert nach Natalia Shchylevska, *Deutschsprachige Autoren aus der Bukowina. Die kulturelle Herkunft als bleibendes Motiv in der Identitätssuche deutschsprachiger Autoren aus der Bukowina*. Frankfurt am Main 2009, S. 87.

<sup>94</sup> Vgl. Shchylevska, *Deutschsprachige Autoren aus der Bukowina*, S. 75.

<sup>95</sup> Vgl. Yang, *Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache*, S. 28.

<sup>96</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 101f.

<sup>97</sup> Vgl. Hans-Christoph Koller, *Grundbegriffe, Theorien und Methoden der Erziehungswissenschaft. Eine Einführung*. Stuttgart 2017, S. 28.

<sup>98</sup> Vgl. Jürgen Lehmann, „Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motiv-Komplex bei Mandeltam und Celan“. In: Gerhard Buhr/Roland Reuß (Hgg.), *Paul Celan „Atemwende“*. Materialien. Würzburg 1991, S. 187-199, hier S. 188.

<sup>99</sup> Celan, *Bremer Rede*, S. 186.

<sup>100</sup> Vgl. Anja Lemke, „‘Der für immer geheutigte Wundstein’ Poetik der Erinnerung bei Paul Celan“. In: Hans-Michael Speier (Hg.), *Celan-Jahrbuch 8*. Heidelberg 2003, S. 115-130, hier S. 117.

che eines Einzelnen“,<sup>101</sup> in der das Individuum gegenwärtig sei. Mensch und Dichtung greifen laut Celan ineinander, weshalb er nicht klar zwischen dem lyrischen Subjekt und dem menschlichen Ich trenne.<sup>102</sup> Eine weitere Definition von Dichtung findet sich in einer Notiz Celans, in der er Gedichte mit gelebter Sprache vergleicht.<sup>103</sup> Damit schreibt er den Texten Lebendigkeit zu, durch die sie sich von der als leblos bezeichneten Kunst abheben.

### 3.2.3 Absurdität

Ein weiteres Merkmal von Gegenworten ist die Absurdität ihrer Inhalte. Nachdem Luciles erster schreiender Protestakt reaktionslos geblieben war, finde sie keine anderen Worte als den Satz „Es lebe der König!“, um ihr Innerstes sichtbar zu machen.<sup>104</sup> Celan ordnet den Satz im *Meridian* folgendermaßen ein: „Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.“<sup>105</sup> Die „Gegenwart des Menschlichen“ meint Luciles bereits angesprochenes Bewusstsein für die Person hinter der Kunst – nicht den Künstler, sondern den Menschen. Celans Aussage nach steht die „Majestät des Absurden“ als Zeuge für die Menschlichkeit ein. Mit ihrem ironischen Satz verehrt und unterwirft Lucile sich eben diesem Absurden und damit der Menschlichkeit.

Otto Pöggeler definiert das Absurde im Hinblick auf Celans Verständnis als falschen Ton, der die „Musik des Ganzen“ störe und somit „widersinnig“ sei. In anderen Worten sei das Absurde wider den Sinn des Ganzen und *ad absurdum führen* bedeute „einen Widersinn aufdecken“.<sup>106</sup> Luciles „Es lebe der König!“ klingt demnach dissonant zur Harmonik der vorherrschenden Aussagen, weshalb der Satz augenblicklich auffällt. Er sieht aus wie ein Bekenntnis von Luciles Königstreue und kommt einer Ehrung des *ancien régime* gleich. Doch Janz analysiert, dass Gesagtes und Gemeintes inkongruent seien.<sup>107</sup> Mit ihrem Satz führt Lucile das unmenschliche Vorgehen der Revolution *ad absurdum*. In diesem Sinne interpretiert Teubner Luciles Aufschrei als ein „Gegenwort gegen den Lauf der Geschichte, das zerstörend wirkt und die zerstörenden Mechanismen der Geschichte sichtbar macht.“<sup>108</sup> Übertragen auf Celans Zeitalter stellt sich die Dichtung als Gegenwort gegen den zerstörenden Mechanismus von Nationalsozialismus sowie Antisemitismus und hinterfragt die Kunst.<sup>109</sup>

<sup>101</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 9.

<sup>102</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 231.

Celan selbst unterscheidet nicht trennscharf zwischen Individuum und Gedicht. Eine klare Unterscheidung wäre notwendig, wenn die Frage geklärt werden soll, inwiefern beide bei der Entstehung des Gedichts zusammenspielen. Da aber die Modi der Dichtung im Fokus stehen, werden die Begriffe Gedicht und Individuum im Folgenden wie bei Celan teilweise synonym verwendet.

<sup>103</sup> Vgl. Celan, *Mikrolithen*, S. 124, Nr. 223.2.

<sup>104</sup> Vgl. Gellhaus, *Enthusiasmos und Kalkül*, S. 322.

<sup>105</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 3.

<sup>106</sup> Otto Pöggeler, zitiert nach Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 35f.

<sup>107</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 101.

<sup>108</sup> Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 35.

<sup>109</sup> Vgl. ebd., S. 230.

Bei Celans Einsatz des Begriffs Absurdität erkennt Teubner zudem eine Betonung auf die Hoffnung. Obwohl der Protest des Einzelnen nichts verändern könne, unternehme er dennoch den Versuch. Die darin enthaltene Vision einer besseren Welt gebe der Handlung Sinn.<sup>110</sup> So wird Luciles Protest zwar sofort von Wachen unterbunden, aber ihre Aussage wurde gehört und leistete damit einen Beitrag zum Widerstand.

Horn weist darauf hin, dass Lucile zu keinem bestimmten Adressaten spricht, sodass ihr Ausruf in keinem festen Sinnzusammenhang stehe. Dies bedeutete für das Gedicht als Gegenwort, dass es einem ungebundenen Sprechen entspräche und an keine eindeutige Bedeutung gebunden sei.<sup>111</sup> Demnach ließe sich die absurde Aussage immer wieder neu interpretieren und in neuen Kontexten einsetzen. Durch die Absurdität erreicht das Gegenwort die Freiheit, die es anstrebt. Allerdings hängt es vom Empfänger ab, was er unter der Aussage versteht. Auf der einen Seite schreit die Absurdität dem Zuhörer entgegen, weil ihre Aussage dissonant zur bekannten „Musik der Gesellschaft“ klingt, auf der anderen Seite kann diese sich dem Verständnis verweigern und dadurch schweigen.

### 3.2.4 Schreien und Schweigen in Gegenworten

Celan führt ein zweites Beispiel für ein absurdes Gegenwort an, das er bei Lenz findet.<sup>112</sup> Direkt zu Anfang der Erzählung heißt es, dass es Lenz „manchmal unangenehm [war], daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.“<sup>113</sup> Wie bei Luciles Gegenwort ist die gemeinte Aussage nicht offensichtlich. Laut Janz gehe es Lenz nicht darum, die Welt umzudrehen – etwa durch Anarchie oder Abwendung von der Realität. Stattdessen übe er Kritik an den herrschenden Lebensverhältnissen, weil die Gesellschaft ihn nicht als Menschen existieren ließe. Darum könne er unter Menschen nur dann menschenwürdig leben, wenn er auf dem Kopf ginge, also entgegen seiner eigenen Vorstellungen. Dadurch wäre er allerdings gezwungen, sich unmenschlich zu verhalten, und würde wiederum als Verrückter wahrgenommen.<sup>114</sup>

Die Gegenworte von Lucile und Lenz verbindet, dass sie nicht auf den ersten Blick verständlich, sondern ihre Bedeutungen auf einer tieferen Ebene zu suchen sind. Zudem entsprechen beide Gegenworte Schritten, mit denen sie aus dem Bereich der Ich-Ferne ausbrechen wollen. Lucile und Lenz weisen auf Missstände hin und wollen etwas verändern.<sup>115</sup> Nach Celans Verständnis von Absurdität erreichen sie zwar keine Veränderung ihrer Zustände, aber unterscheiden sich durch ihre kritischen Aussagen von der Masse. Buchstabiert man Luciles und

<sup>110</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 241.

<sup>111</sup> Vgl. Peter Horn, *Die Garne der Fischer der Irrsee: Zur Lyrik von Paul Celan*. Oberhausen 2011, S. 42.

<sup>112</sup> „Das ist, glaube ich, er und sein Schritt, er und sein ‚Es lebe der König‘.“ Celan, *Der Meridian*, S. 7.

<sup>113</sup> Büchner, „Lenz“, S. 225.

<sup>114</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 105.

<sup>115</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 35.

Lenz' Gegenworte als Beispiele für eine neue Form der Dichtung durch, lässt sich sagen, dass diese mutig, bewegend, absurd, kritisch und befreiend sein soll. Celan schreibt der Dichtung auch die Eigenschaft bzw. Aufgabe zu, den Einzelnen statt der Masse oder einem Gegenstand zu fokussieren.

In ihrer Form unterscheiden sich Gegenworte jedoch stark voneinander: Während Lucile ihr Gegenwort herausschreit, bleibt Lenz' Wunsch seinem Inneren vorbehalten. Es lässt sich sagen, dass das Gegenwort sowohl schreiend als auch schweigend auftreten kann – allerdings bezieht sich das Schweigen nur auf die Darstellungsform, nicht aber auf den Inhalt des Wortes, der in jedem Fall eine Protesthaltung ausdrückt. Da beide Gegenworte absurd erscheinen, hüllen sie sich gewissermaßen in Schweigen, weil sie sich dem einfachen Zugang des Rezipienten verschließen.

Mit dem Gegenwort suche Celan nach einem Neuanfang der Lyrik.<sup>116</sup> Er sieht das Gedicht als den Ort an, an dem „alle Metaphern und Tropen ad absurdum geführt werden wollen“,<sup>117</sup> womit leeren Worthülsen die Luft entlassen wird und das Menschliche ins Zentrum rückt. Philippe Lacoue-Labarthe fasst zusammen, dass es sich bei Celans Dichtung um „Unterbrechung, Suspendierung, Zäsur“ und „das Zucken, die Synkopierung, der Sprache“<sup>118</sup> handle. Damit beschreibt er die Wirkung des Gegenworts, das ins Auge springt und dem Tradierten zuwiderläuft. Goßens ordnet den *Meridian* als Ganzen selbst als Gegenwort ein, das sich gegen die absolute Dichtung stelle.<sup>119</sup>

In Celans Beschreibungen des Gegenworts finden sich Elemente des Schreiens und Schweigens, aber durch die zentrale Stellung des schreienden Inhalts lässt es sich schwerpunktmäßig dem Schreien zuordnen. Somit korreliert die Spannung zwischen Gegenwort und Kunst mit der Spannung zwischen Schreien und Schweigen. Allerdings schreit das Gegenwort gegen die laute Kunst an und wirkt als erster Befreiungsschlag impulsiv und unausgewogen. Für Klarheit im Ausdruck sorgt der nächste Modus.

<sup>116</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 229.

<sup>117</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 10.

<sup>118</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, „Katastrophe“. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, S. 31-60, hier S. 39.

<sup>119</sup> Vgl. Goßens, „Paul Celan“, S. 349.

### 3.3 Dichtung als Atemwende

#### 3.3.1 Der verstummende Mensch

Während Luciles Geschichte mit ihrem Gegenwort endet, setzt sich Lenz' Entwicklung fort. Celan betrachtet Lenz' Atem und stellt fest, dass nach dessen Bedauern, nicht auf dem Kopf gehen zu können, sein Atem stockt, wodurch er verstummt.<sup>120</sup> Celan äußert sich dazu folgendermaßen:

Lenz – das heißt Büchner – ist hier einen Schritt weiter gegangen als Lucile. Sein „Es lebe der König“ ist kein Wort mehr, es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort.<sup>121</sup>

Lenz' stille Reaktion geht demnach über Luciles Schrei hinaus. Teubner erklärt die Hierarchisierung damit, dass Lenz' Schweigen der stärkere Ausdruck des Innersten sei, mit dem er seine Gefühle sichtbar mache. Luciles Schrei sei konkret dem Tod ihres Mannes zuzuschreiben. Sie finde noch Worte für ihre Situation, während Lenz von den allgemeinen Lebensumständen der Welt derart desillusioniert sei, dass ihm alles im Halse stecken bleibt.<sup>122</sup> Das gleichzeitige Verschwinden von Atem und Wort entnimmt Celan dabei der literarischen Vorlage: „[...] es wurde ihm [Lenz, LD] entsetzlich einsam, er war allein, ganz allein, er wollte mit sich sprechen, aber er konnte, er wagte kaum zu atmen“.<sup>123</sup> Im Vergleich zum *Meridian* fällt auf, dass Celan die Textstelle zu seinen Zwecken zuspitzt und Lenz das Atmen gänzlich abspricht, während Büchner einräumt, dass Lenz lediglich „kaum zu atmen“ wagte. Nichtsdestotrotz legt Büchner die Verknüpfung von Atmen und Sprechen in die Szene, die auf der vordergründigen Ebene mit dem Schauplatz einer stillen Landschaft zusammenhängt, die Lenz nicht stören will. Auf einer tieferen Ebene lässt sich die Beziehung zwischen dem lebensnotwendigen Atmen und dem Sprechen erkennen, die auch bei Büchner mit der Identität zusammenhängen. Zum einen verliert Lenz den Kontakt zu sich selbst, weil er nicht mehr mit sich reden kann, zum anderen empfindet er Angst angesichts seines Daseins im Nichts.<sup>124</sup> Er fühlt sich einsam, weil er in seinem Habitus nicht akzeptiert wird. Die Erkenntnis, niemals gleichzeitig authentisch und akzeptiert leben zu können, nimmt Lenz mit der ihn umgebenden Luft auf. Sie entsetzt ihn und lässt ihm keine Hoffnung auf eine Veränderung der Situation.<sup>125</sup>

Laut Mader ist Lenz' Verstummen eine „Reaktion äußersten Schreckens“,<sup>126</sup> die ihn zu einem Rückzug aus dem sinnlos gewordenen Leben führt. Somit lässt

<sup>120</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 104.

<sup>121</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 7.

<sup>122</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 36.

<sup>123</sup> Büchner, „Lenz“, S. 226.

<sup>124</sup> Vgl. ebd.

<sup>125</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 36.

<sup>126</sup> Mader, *Metaphysische Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie*, S. 24.

sich Lenz als Sinnbild der vielen Kriegsheimkehrer und Befreiten aus Konzentrationslagern sehen, die weder über das Erlebte sprechen konnten noch in ihr altes Leben zurückkehren wollten. Sie fanden keine Worte für das Durchlebte und erst recht keine Antworten auf die Fragen, warum das passieren musste und wie es dazu gekommen war. Otto sieht die „Aura des Unerkennbaren und Unausprechbaren [...] als kritisches Regulativ der Hypertrophie der instrumentellen Vernunft“,<sup>127</sup> die im Ereignis Auschwitz gegipfelt hatte. Demzufolge waren vernunftorientierte Erklärungsmuster unauffindbar und das Unsagbare wurde schweigend ausgedrückt.

Neben dem überfordernden Leid lässt sich aus Lenz' Verstummen ein weiterer Aspekt herauslesen: Beim Einatmen bzw. bei der Aufnahme der Welt nach seinem gedachten Gegenwort erlebt Lenz einen Moment der Selbsterkenntnis. Denn er stellt fest, dass sein geäußelter Wunsch ebenso unmenschlich klingt wie die menschenunwürdige Situation, aus der er sich befreien möchte. Janz sieht in Lenz' Verhalten Befremdung vor sich selbst und den Zweifel, ob sein Gegenwort die gesellschaftliche Unmenschlichkeit unreflektiert kopiere.<sup>128</sup> Wenn er das gesellschaftliche Unrecht im Ästhetischen wiederhole, verhielte er sich nicht besser als die Kunst und machte sich unbeabsichtigt mitschuldig.<sup>129</sup> Dieser Schreck und die Befremdung vor sich selbst lassen den Atem in Lenz' Halse stecken bleiben. Durch den Schock wird allerdings auch seine Denkrichtung sichtbar: Er möchte sich von der Kunst befreien, nicht auf vordiktierten Wegen gehen und seinen eigenen Vorstellungen folgen. In diesem Sinne spricht Lenz' Verstummen Bände.

### 3.3.2 Das verstummende Gedicht

Im *Meridian* stellt Celan nicht nur Lenz schweigend dar, sondern sagt auch, dass das Gedicht zum Verstummen tendiere und am „Rande seiner selbst“ stehe.<sup>130</sup> Janz weist darauf hin, dass das Gedicht so zum Verstummen neige wie der entwürdigte Mensch sich zum Boden, weil ihm der aufrechte Gang versagt sei.<sup>131</sup> Die Nähe zur Sprachlosigkeit und die gebückte Haltung des Gedichts resultieren aus dem Angriff auf seine Basis, die Sprache. In der *Bremer Festrede* beschreibt Celan, wie die deutsche Sprache unter der Zeit des Nationalsozialismus litt:

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[.]<sup>132</sup>

<sup>127</sup> Lorenz, *Schweigen in der Dichtung*, S. 268.

<sup>128</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 106.

<sup>129</sup> Vgl. ebd., S. 102.

<sup>130</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 8.

<sup>131</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 108.

<sup>132</sup> Vgl. Celan, *Bremer Rede*, S. 186.

Die Wahl des Modalverbs *müssen* weist auf den Zwang hin, dass die deutsche Sprache den tödlichen Weg gehen musste. Diese Formulierung erinnert an Celans Auffassung der Kunst, die Richtungen diktiert und das Leben in den Tod schickt. Für das Erlebte habe die Sprache keine Worte gefunden und nähere sich dem Verstummen, was einem Sterben gleichkommt. Lehmann beschreibt die Situation der Dichtung als Paradoxon, weil sie zum Überleben das Nicht-Sagbare ausdrücken müsse.<sup>133</sup>

Diese enge Verknüpfung von Schreiben und Existieren kannte Celan von Mandelstam, der durch das Dichten seine Identität wiederzufinden suchte. Anfang des 20. Jahrhunderts hatte er das Vertrauen in die tradierten Sprachformen verloren, trennte sich von ihnen und fühlte sich daraufhin orientierungslos. Er sei nicht mehr fähig gewesen, seine persönlichen Erfahrungen sprachlich wiederzugeben, und fühlte sich ohne die Sprache isoliert und in der Gesellschaftsordnung verloren, sodass die Situation seine Existenz bedrohte.<sup>134</sup> Ebenso verlor Celan nach der Shoah das Vertrauen in die Sprache. Er rang mit sich, weiterhin auf Deutsch zu dichten, weil seine Muttersprache mit der Sprache der Mörder identisch war. Zum einen wurde sie für das Aussprechen von unrechten Todesurteilen genutzt, zum anderen wurde sie zu manipulatorischen Zwecken verwendet und durch den Nationalsozialismus adaptiert.<sup>135</sup>

Victor Klemperer schreibt 1947 in *LTI – Notizbuch eines Philologen*, das auf seinen Tagebüchern aus der Zeit des Dritten Reichs basiert, dass die deutsche Sprache beinahe am Einfluss der Nationalsozialisten zugrunde gegangen sei.<sup>136</sup> Das stärkste Propagandainstrument seien nicht die großen Reden gewesen, die über den Volksempfänger übertragen wurden, sondern „die Einzelworte, die Redewendungen, die Satzformen“,<sup>137</sup> die den Menschen unbewusst eingeflüßt worden seien. Darunter befänden sich wenige Neologismen, aber umso mehr Umdeutungen und eine veränderte Quantität in der Verwendung von bestimmten Worten. Beispielsweise habe das Wort ‚Fanatiker‘ ursprünglich einen ekstatischen Gläubigen bezeichnet<sup>138</sup> und trage einen negativen Beigeschmack, weil der Leidenschaftliche den Verstand unbeachtet lasse und mit egoistischer Brutalität seine Ziele durchsetzen wolle.<sup>139</sup> Durch den gehäuften Gebrauch durch die Nationalsozialisten sei die Wertung ins Positive gedreht worden, sodass *fanatisch* synonym mit „tapfer, hingebungsvoll, beharrlich“<sup>140</sup> genutzt wurde. Die Bedeutung von Sprache geht für Klemperer über das Dichten und Denken hinaus, indem sie das Seelen- und Gefühlsleben steuere. Die Gefahr der „vergifteten Worte“ breite sich teilweise unbeabsichtigt von den Sprechern über alltägliche Sprachnutzung aus.<sup>141</sup>

<sup>133</sup> Vgl. Lehmann, „Atmen und Verstummen“, S. 188.

<sup>134</sup> Vgl. ebd., S. 190.

<sup>135</sup> Vgl. Shchyhlevska, *Deutschsprachige Autoren aus der Bukowina*, S. 63

<sup>136</sup> Vgl. Victor Klemperer, *LTI – Notizbuch eines Philologen*. Leipzig 1996, S. 7.

<sup>137</sup> Ebd., S. 21.

<sup>138</sup> Vgl. ebd., S. 62.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 64.

<sup>140</sup> Ebd., S. 65.

<sup>141</sup> Vgl. ebd., S. 100.

Mit seinen Formulierungen der ‚Krankheit‘ und ‚Ansteckungsgefahr‘ bedient Klemperer selbst nationalsozialistisch geprägte Metaphern, die häufig auf das Bild eines ‚Volkskörpers‘ anspielten und dessen ‚Gesundheit‘ sichern wollten. Doch Klemperers frühe Einschätzung der sprachlichen Situation kurz nach Kriegsende sensibilisiert noch heute als historische Quelle für die Nutzung einzelner Formulierungen. Celans Auffassung weist einige Parallelen zu Klemperers Ausführungen auf: In der *Bremer Rede* spricht Celan von „angereicherter“ Sprache mit neuen Worten und Wortbedeutungen.<sup>142</sup> Demnach geht er wie Klemperer davon aus, dass Mensch und Sprache durch den Einfluss des Nationalsozialismus verändert wurden. Mit seiner Formulierung der „Luft, die wir zu atmen haben“ weist Celan ebenfalls darauf hin, dass sich die Spuren des Nationalsozialismus in alltäglichen Handlungen zeigten und festhielten.

### 3.3.3 Das Konzept der Atemwende

Neben Beobachtungen zum Zustand der deutschen Sprache machte sich Celan auch Gedanken zu seinem persönlichen Überleben. Während der Erarbeitungsphase des *Meridians* notierte er sich: „Ich hatte einiges überlebt, – Überstehn ist ja wohl doch nicht ‚alles‘ –, ich hatte ein schlechtes Gewissen; ich suchte – vielleicht darf ich es so nennen? – meine Atemwende“.<sup>143</sup> Celan litt unter einem schlechten Gewissen denen gegenüber, die er zurückgelassen hatte. So bedauerte er, dass er nicht vor Ort war, als seine Eltern deportiert wurden. Auch die Freunde in der Bukowina hatte er zurückgelassen und überlebte als einer der wenigen.<sup>144</sup> Seine Notiz spricht dafür, dass das reine Überleben nicht befriedigend für ihn war, weshalb er nach seiner Atemwende suchte. Diese soll den Weg aus der Sackgasse darstellen, in der beispielsweise Lenz, die Dichtung und er selbst festsitzen. Mit der Atemwende beschreibt Celan den Richtungswechsel des gestockten Atems, damit die Luft wieder abgegeben werden kann und Mensch wie Dichtung wieder handlungsfähig werden. Die Atemwende meint den Umschlagpunkt zwischen Inspiration und Expiration, der für den lebensnotwendigen Rhythmus sorgt. Davon erhofft Celan sich viel für das Individuum und die Dichtung:

Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück? [...] vielleicht gelingt es ihr hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden, vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick?<sup>145</sup>

<sup>142</sup> Vgl. Celan, *Bremer Rede*, S. 186.

<sup>143</sup> Ders., *Der Meridian*, S. 123.

<sup>144</sup> Vgl. Jean-Marie Winkler, „La Contrescarpe“. In: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*. Heidelberg 2003, S. 331-339, hier S. 335.

<sup>145</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 7.

Demnach geht die Dichtung zunächst auf dem vorgeschriebenen Weg der Kunst hinaus aus dem Bereich des Menschlichen, um sich dann bewusst von ihr abzuwenden.<sup>146</sup> Bis dahin ließe sich die Dichtung auf den Einfluss und die Spielregeln der Kunst ein und sei nicht von ihr zu unterscheiden, weil sie ihre Sprache spreche.<sup>147</sup> Im Bild des Atemvorgangs bedeutet dies, dass durch das Lufteinsaugen ein Teil der Umwelt in den Körper aufgenommen wird. Erst wenn das Individuum gespürt hat, was es umgibt – etwa gesellschaftliche Mächte, Fremdbestimmung und manipulativer Sprachgebrauch –, kann es sich bewusst davon abwenden, was Celan „freisetzen“ nennt. Losgelöst kann das Individuum die Luft in eine eigene Richtung und in veränderter Form absondern.<sup>148</sup>

Dieses Prinzip dient Celans Anliegen vom *Akut des Heutigen*, aktuell und relevant zu sein. Für den Kunstproduzenten bedeute dieses Vorgehen, so Janz, ein bewusstes Einlassen auf das „ästhetische Stilisationsprinzip“ der Kunst.<sup>149</sup> Wenn es der Dichtung dann gelänge, zwischen der *Fremdheit des Gegenworts* und der *Fremdheit der Kunst* zu unterscheiden, wiche letztere zurück. Dann könne sich das Ich sicher sein, dass es Kritik an der Kunst übt und nicht unbeabsichtigt – wie Lenz – in ihrem Sinne spricht.<sup>150</sup> Celan stellt als Ergebnis einer absolvierten Atemwende Folgendes in Aussicht:

Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst... und kann nun, auf diese kunst-lose, kunstfreie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen?<sup>151</sup>

Die befreite Dichtung kann sodann ihre Wege frei wählen, also ihre eigene Richtung einschlagen. Janz erkennt in der erfolgreichen Unterscheidung zwischen den Alteritäten die näher rückende Möglichkeit einer menschenwürdigen Realität, in der das Ich und die Dichtung wieder sprechen können.<sup>152</sup> Damit bezieht Janz sich auf Celans Aussage wenige Zeilen später im *Meridian*: „Aber das Gedicht spricht ja!“<sup>153</sup>

Der entscheidende Moment ist dabei der Punkt, an dem der Atem gedreht wird. Das Individuum muss sich für diesen Richtungswechsel entscheiden und etwas dafür tun. Er scheint nicht leicht eingeleitet werden zu können oder gar automatisiert vonstatten zu gehen, wie etwa der Körper im Schlaf den Atemzyklus beibehält. In vielen literarischen Texten nutzt Celan Wissen aus den Naturwissenschaften. So ist es denkbar, dass er beim Nachdenken über den geforder-

<sup>146</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 21.

<sup>147</sup> Vgl. Marcel Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer. Paul Celans Paris-Gedicht La Contrescarpe“. In: Marcel Krings/Roman Luckscheiter (Hgg.), *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Würzburg 2007, S. 213-238, hier S. 218.

<sup>148</sup> Vgl. Bevilacqua, *Auf der Suche nach dem Atemkristall*, S. 115f.

<sup>149</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 104.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 106.

<sup>151</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 8.

<sup>152</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 106.

<sup>153</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 8.

ten Richtungswechsel das physikalische Trägheitsgesetz im Hinterkopf hatte. Demnach sind Objekte träge und wollen – einmal in Bewegung gesetzt – ihrer Bahn folgen, sodass ein Richtungswechsel nur mit Krafteinwirkung vollzogen werden kann.<sup>154</sup> Dementsprechend müsste das Ich Kraft aufbringen, um die Atemwende zu erreichen.

In den genannten Beispielen verstummt das Individuum zwangsweise durch äußere Umstände. Doch Celan stellt im *Meridian* einen weiteren Fall dar, indem er sagt: „[...] geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“<sup>155</sup> Es ist ein Aufruf an jeden Einzelnen, sich in den fremden Bereich der Kunst zu wagen und sich selbst dadurch bedrängen sowie klein werden zu lassen. Darauf bezogen fasst Teubner die Atemwende folgendermaßen auf:

Es handelt sich hierbei um eine bewusste Gratwanderung zwischen dem Wirklichkeitsverlust, der in der Befremdung liegt, und dem erhofften Wirklichkeitsgewinn im Durchgang durch die „allereigenste Enge“.<sup>156</sup>

Die Gratwanderung ist ein bewusstes Annähern an die Kunst, die dem Individuum den Verstand und die Eigenständigkeit nehmen kann. Wenn der Mensch den schmalen Weg findet, der ihn durch seine „allereigenste Enge“ hindurchführt, kann er sich selbst erkennen und von der Kunst abgrenzen. Das Spannungsfeld erstreckt sich zwischen den Extremen Erkenntnisgewinn und Erkenntnisverlust und stellt ein Risiko dar. Doch für das individualisierte Individuum ist der Weg alternativlos. Am Beispiel von Lenz zeigt Mader, wie sich als Konsequenz der mutwilligen Perspektiv-Umkehrung ein „bewusster Weg in den Wahnsinn“<sup>157</sup> vor ihm eröffne.

---

<sup>154</sup> „Jeder Körper beharrt in seinem Zustande der Ruhe oder der gleichförmigen geradlinigen Bewegung, wenn er nicht durch einwirkende Kräfte gezwungen wird, seinen Zustand zu ändern.“ Isaac Newton, *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Darmstadt 1963, S. 32.

<sup>155</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 11.

<sup>156</sup> Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 25.

<sup>157</sup> Mader, *Metaphysische Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie*, S. 24.

### 3.3.4 Exkurs: Vergleich zu anderen Dichtungskonzepten

An dieser Stelle bietet sich ein kleiner Exkurs zu zwei Theorien der Kunstproduktion an, die in ihrer Herangehensweise und Wortwahl Ähnlichkeiten zu Celans Idee aufweisen. Denn das Risiko, das das Individuum bei der Gratwanderung zwischen Wahnsinn und Erkenntnis eingeht, ist fest in der Tradition der Kunstproduktion verankert und lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Zudem hängt diese Vorstellung mit dem Begriff der Inspiration zusammen: So wie der Mensch die Luft zum Leben benötigt, ist der Dichter abhängig von der Inspiration, um einen Text produzieren zu können.

Platon nennt den Zustand, bei dem der Betroffene seinen Verstand um einer höheren Erkenntnis willen verliert und sich von einem göttlich eingegebenen Wahn leiten lässt, *Manie*.<sup>158</sup> Dieser Rausch, so Max Baeumer, inspiriere den Menschen und befähige ihn, künstlerische Werke zu erschaffen.<sup>159</sup> Der Rauschzustand wurde im Laufe der Zeit immer wieder neu bewertet und im Zusammenhang mit der Herbeiführung durch Rauschmittel verurteilt.<sup>160</sup> Es bildeten sich zwei Lager unter den Kunstproduzenten: Diejenigen, die sich bereitwillig dem Rausch hingaben und den Kuss der Muse erwarteten, und die anderen, die die mentale wie physische Trunkenheit zur Inspiration ablehnten und stattdessen die nüchterne Form als idealen Ansatz lobten.<sup>161</sup> Repräsentiert wurden die beiden Antipoden von den griechischen Göttern Dionysos, der sich als Gott des Weines und der Ekstase in Musik und Tanz zeigt, sowie Apoll, der als Lichtgott die sittliche Ordnung vertritt und sich in Form und Harmonie ausdrückt.<sup>162</sup> Der Philosoph Friedrich Nietzsche trägt in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) die polarisierenden Eigenschaften der beiden Kunsttriebe von Dionysos und Apoll zusammen und erläutert deren notwendiges Zusammenspiel. Nietzsche zufolge liege die ideale Form der Kunstproduktion und Lebensführung in der ausgewogenen Mischung beider Zustände: Künstler müssten sich zunächst dionysisch inspirieren lassen und dann apollinisch eine angemessene Form des Kunstwerks erarbeiten. Sie dürften nur so viel Dionysos in sich zulassen, wie sie Apoll ausgleichend dagegenstellen könnten.<sup>163</sup>

Im Zusammenhang mit der Melancholie werden ähnliche Begriffe und Beschreibungen für den Zustand gefunden, in den Menschen entweder zeitlich begrenzt oder pathologisch bedingt regelmäßig fallen können. In einer Schrift, die Aristoteles zugeschrieben wird, gilt der melancholische Gemütszustand als besonders fruchtbar für Wissenschaft und Kunst. Allerdings müsse der Melancholiker einen Weg finden, seinen Gemütszustand auszubalancieren und produktiv

<sup>158</sup> Vgl. Plato, *Phaidros oder Vom Schönen*. München 1989, S. 35f.

<sup>159</sup> Vgl. Max L. Baeumer, *Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur*. Darmstadt 2006, S. 26.

<sup>160</sup> Vgl. ebd., S. 93.

<sup>161</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>162</sup> Vgl. Helmut Pfotenhauer, „Dionysos. Heine, Hölderlin, Nietzsche“. In: Bernhard Böschstein/ Gerhard Kurz (Hgg.), *Hölderlin Jahrbuch*. Band 26. Tübingen 1991, S. 38-59, hier S. 38.

<sup>163</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. In: Giorgio Colli/ Mazzino Montinari (Hgg.), *Nietzsche Werke*. Berlin 1972, S. 5-152, hier S. 151.

umzusetzen.<sup>164</sup> Wenn er dem Ursprung seines Zustands auf den Grund zu gehen versuche, schlage dieser in Verstummen um und die Möglichkeit auf die besondere Artikulationsfähigkeit sei vertan. Die Wirkung der Melancholie lasse sich somit nicht logisch nachvollziehen oder erklären, sondern müsse schlicht angenommen werden.<sup>165</sup>

Im Vergleich zu den beiden Konzepten stellt Celan mit der Atemwende einen Prozess dar, bei dem das Ich seine „eingeatmete“ Umwelt umwandelt. Durch diesen Vorgang, bei dem das Individuum sich auf seine „allereigenste Enge“ einlassen muss, wird es frei. Für diese Transformation zur idealen Dichtung muss laut Celan die Nähe zur Fremde gesucht und gleichzeitig Abstand zu ihm gehalten werden. Somit ähnelt die Atemwende dem Kunstprinzip, das von Dionysos und Apoll repräsentiert wird, und dem der Melancholie. Alle drei Ansätze gehen davon aus, dass der Dichter sich auf die Fremdeinwirkung einlassen und diese suchen muss. Dabei handelt es sich jeweils um einen Aufenthalt am Rande des Wahnsinns, der die Gefahr birgt, dass sich der Dichter ihm gänzlich hingibt und seine Chance zur idealen Dichtung vertut. Alle drei Konzepte stellen einen Balanceakt dar, der mit einem Kraftakt verbunden ist: Dionysos muss mit Apoll ausgeglichen, die melancholische Stimmung fruchtbar gemacht und der Richtungswechsel der Atemwende vollzogen werden.<sup>166</sup>

### 3.3.5 Schweigen und Schreien in der Atemwende

Ob die Dichtung durch Fremdeinwirkung zum Schweigen gezwungen wurde oder sich freiwillig in die Nähe der Kunst begibt – beim Wechsel zwischen Inspiration und Expiration ist sie zwangsläufig stumm. Das Schweigen ist ein Zwischenstatus, der zu Freiheit und Sprachfähigkeit führt. Teubner trifft in Hinblick auf Celans Werk eine Unterscheidung zwischen Verstummen und Schweigen, die der Positionierung der Atemwende im Spannungsfeld zuträglich ist: Sie definiert Verstummen als das Betreten der endgültigen Stille, wohingegen es sich beim Schweigen um eine punktuelle Stille handele.<sup>167</sup> Somit ist das Schweigen eine natürliche Zäsur, die beispielsweise auch beim abwechselnden Inspirieren und Expirieren des Atemzyklus' oder in einem Gespräch mit wechselndem Sprecher- und Zuhörerpart auftritt. Sie verweist auf das Potential, das hinter der Sprechpause steht. Dem Schweigen kommt damit eine elementare Bedeutung zu, weil das Individuum sich darin zurückzieht – nicht um dauerhaft aus der Realität zu fliehen, sondern um sich seiner selbst bewusst zu werden und mit einer eigenen

<sup>164</sup> Vgl. Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1990, S. 79.

<sup>165</sup> Vgl. Pflaumbaum, *Melancholisches Schreiben nach Auschwitz*, S. 23.

<sup>166</sup> Der Vergleich der unterschiedlichen Dichtungstheorien kann an dieser Stelle nur angedeutet werden. Da Celan als Melancholiker galt und in psychischer Behandlung war, liegt hier Potential für weitere Untersuchungen bereit. Es ist Aufgabe folgender Arbeiten, dieses Desiderat zu bearbeiten.

<sup>167</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 27.

Richtung zur Realität zu positionieren.<sup>168</sup> Somit wird das Verstummen paradoxerweise mit einem schweigenden Akt bekämpft.

Das Gedicht, das eine Atemwende durchlebt hat, halte nach Pöggeler „den Wirklichkeiten unserer Zeit, die uns den Atem verschlagen, stand“<sup>169</sup> und biete dadurch Orientierung im Chaos. Als Beispiele für scheinbar gelungene Atemwenden nennt Celan Lucile und Lenz und spielt auf deren Gegenworte an: „Zweimal, bei Luciles ‚Es lebe der König‘ und als sich unter Lenz der Himmel als Abgrund auftat, schien die Atemwende da zu sein.“<sup>170</sup> Johann versteht Celan derart, dass das Gegenwort die durch die Atemwende veränderte Luft in eine andere Richtung wieder abgäbe.<sup>171</sup> Demnach stünde die Atemwende im Prozess vor dem Gegenwort. Für diese These spricht, dass Lucile und Lenz mit ihren Meinungsäußerungen eindeutig eigene Richtungen verfolgen, die sie in einer Atemwende ausgelotet haben. Dagegen spricht allerdings das zuvor ausgebreitete Konzept der Atemwende: Demnach nutzt das Gedicht als Gegenwort das Material der Kunst, ist leicht mit ihr zu verwechseln ist und benötigt darum die Befreiung durch die Wende. In der Atemwende wird das Gedicht auf sein Eigenstes reduziert und geht – bei erfolgreicher Umkehr – frei aus ihr hervor. Zudem wird Lenz' Verstummen von Celan gewichtiger eingestuft als Luciles Schrei. Dieser interne Widerspruch des *Meridians*, in welcher Reihenfolge Gegenwort und Atemwende zu verstehen sind, ist nicht auflösbar und lässt Fragen offen. Vielleicht ist dieser Widerspruch aber gerade die Antwort darauf, warum Celan selbst noch auf seine Atemwende warte.<sup>172</sup> Diese Arbeit orientiert sich an der Reihenfolge, in der Celan die Funktionen der Dichtung vorstellt, und macht sie sich an seiner Hierarchisierung der Atemwende über dem Gegenwort fest.

Es steht fest, dass die Modi Gegenwort und Atemwende an der inneren Ausrichtung der Dichtung arbeiten und eine Individuation bezwecken. Sie greifen eng ineinander und sind letztlich kaum voneinander zu trennen. Die feinen Unterschiede lassen sich anhand des Spannungsfeldes von Schreien und Schweigen ausmachen: Während das Gegenwort die Kunst lautstark nach dem Motto „Feuer mit Feuer“ bekämpft, arbeitet die Atemwende mit Schweigen gegen das Verstummen und bereitet den nächsten Modi innerlich vor. Aus dieser Perspektive geht der Balanceakt der Atemwende über das aus dem Affekt reagierende Gegenwort hinaus und erweckt die Hoffnung auf eine ausgeglichene Dichtung. Das absurde Schreien des Gegenworts entspricht in diesem Prozess einem impulsiven Losreißen und bereitet den Weg für die Atemwende.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Atemwende im Zeichen des Schweigens, nicht des Verstummens, steht. Sie stellt eine Übergangsphase dar, welche die Dichtung durchläuft und die dem Individuum Raum gibt, sich zu der es umgebenden Welt zu positionieren. So ähnelt die Atemwende der Melancholie und der antiken Schöpfungs idee von wahrer Dichtung, sich dem Ich-

<sup>168</sup> Vgl. Otto Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München 1986, S. 30.

<sup>169</sup> Ebd., S. 74.

<sup>170</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 11.

<sup>171</sup> Vgl. Johann, *Das Diktum Adornos*, S. 181.

<sup>172</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

auflösenden Rausch zwecks Erkenntnisgewinn zu nähern, ohne sich darin zu verlieren. Der Modus der Atemwende ist untrennbar mit dem des Gegenworts verknüpft. Das nach innen gerichtete Modi-Paar hilft dem Individuum und der Dichtung bei ihrer Vereinzelung. Daran kann der folgende Modus anknüpfen.

### 3.4 Dichtung als Erinnerung

#### 3.4.1 Daten *eingedenk*

Im *Meridian* schreitet Celan in seiner Poetologie mit der Aussage voran, dass das Gedicht nach der Freisetzung in seiner „eigenen, allereigensten Sache“<sup>173</sup> spreche. Damit meint Celan persönlich Prägendes, was die Richtung seines Sprechers anzeigt. Die Gedichte, die nach der Shoah entstehen, unterscheiden sich laut des *Meridians* von der vorhergehenden Kunst, indem sie ihrer Daten „eingedenk“ blieben.<sup>174</sup> Als Beispiel flicht Celan den ‚20. Jänner‘ ein, den Büchner als das Datum markiert, an dem Lenz einsam durch die Berge streift. Janz weist darauf hin, dass Celan damit auf ein historisches Datum anspielt, ohne es im Speziellen zu nennen. Denn am 20. Januar 1942 fand die sogenannte Wannseekonferenz statt, bei der die Nationalsozialisten die Ermordung der Juden organisierten. An diesem Tag wurde ein pauschales Todesurteil gefällt – auch das von Celans Eltern.<sup>175</sup> Indem Celan in seinen Gedichten seinen ‚20. Jänner‘ festhalten möchte, meint er einerseits das für die Geschichte Deutschlands bedeutungsvolle Datum und andererseits sein damit verknüpftes persönliches Schicksal.

Im *Meridian* weist Celan auf die Notwendigkeit hin, dass jeder Künstler sich dem „Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit“<sup>176</sup> bewusst sein müsse. Diesem Anspruch kommt der Dichter nach, wenn er seine Daten in seinen Gedichten aufbewahrt. Celans erinnerndes Denken als Dichtung weist Ähnlichkeiten zu Mandelstams ‚erinnerndem Suchen‘ auf, mit dem dieser sich von der Sprachohnmacht befreien wollte.<sup>177</sup> Somit stellt die Erinnerung für Celan wie für Mandelstam einen wesentlichen Bestandteil der Textproduktion dar – gleichzeitig als Auslöser und Inhalt.

Die durch Gegenwort und Atemwende gewonnene Selbstvergewisserung befähigt die Dichtung nach Janz dazu, stellvertretend für die Opfer zu sprechen, die aufgrund ihres Todes oder durch überwältigendes Leid verstummt seien. Das Gedicht solle für sie eintreten und an sie erinnern.<sup>178</sup> Somit stellen die Daten und eingearbeiteten Erinnerungen textliche Mahnmale dar. Diese wehren sich ge-

<sup>173</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 8.

<sup>174</sup> Ebd.

<sup>175</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 105.

<sup>176</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 9.

<sup>177</sup> Vgl. Lehmann, „Atmen und Verstummen“, S. 191.

<sup>178</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 107.

genwortartig „gegen die Sinnlosigkeit der Todesmaschinerie“,<sup>179</sup> warnen vor einer Wiederholung der Schrecken und sollen vor ihnen bewahren. In diesem Sinne steht Celans Notiz seiner Zielgruppe: „Ich schreibe auch nicht für die Toten, sondern für die Lebenden – freilich für jene, die wissen, daß es auch die Toten gibt.“<sup>180</sup> Demnach verarbeitet er die Vergangenheit für die Menschen in Gegenwart und Zukunft, wodurch er laut Pöggeler „die Spur zu einem anderen Leben“<sup>181</sup> gewänne. Mit seinem Vorhaben, die Klagen der Opfer in seinen Texten weiterleben zu lassen, veränderte Celan die Art der Lyrik, die bis dahin als Hymne die menschlichen Empfindungen ausdrückte.<sup>182</sup> Janz fasst das Gedicht als Sprache auf, die dem Verstummen abgerungen werde und durch ihre bloße Existenz für eine humane Realität stehe. Dadurch sei das Gedicht politisch, weil es sich der Richtung der Kunst und Gesellschaft bewusst widersetze und durch den Ausdruck von Leiden die Unmenschlichkeit der Gesellschaft kritisiere.<sup>183</sup>

### 3.4.2 Aktualisierte Sprache

In Celans Auffassung, dass das Gedicht Daten aufbewahren und der Künstler Erinnerungen konservieren soll, ist Dichtung nicht gänzlich frei. Mit der Freisetzung beabsichtigt es nicht, sich gänzlich von Geschichte und Gesellschaft zu lösen. Das ‚absolute Gedicht‘, das frei von Herrschaft sei, sei nach Celan unmöglich<sup>184</sup> und unerwünscht: Wenn die Bilder in den Texten auf keine äußere Bedeutung hinwiesen, beständen sie nur noch für sich und verlören den Einzelnen aus dem Blick.<sup>185</sup> Außerdem hatte schon Adorno herausgearbeitet, dass Gedichte nicht unabhängig von Gesellschaft entstehen könnten. Ihre Sprache zeuge von der Zeit, in der die Texte entstehen, und beinhalte die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft.<sup>186</sup> Celans Dichtung ist in dem Sinne frei, dass es seine Meinung äußert und sich auch formal von Traditionen löst.

Bei der Einarbeitung von Erinnerung in seinen Zeugnissen gehe Celan nach Peter Szondi wie ein Schmuggler vor.<sup>187</sup> Nur mit wachem Sinn und geschärftem Blick lassen sich seine Einarbeitungen erkennen, denn so wie er mit dem ‚20. Jänner‘ ein breiteres Bedeutungsspektrum einflocht, setzt er die Erinnerung weniger auf Inhaltsebene um, sondern lässt vielmehr die Sprache für seine Zwecke arbeiten. Dazu nutzt er die angereicherte, „aktualisierte Sprache“,<sup>188</sup> die sich in ihren Ausdrücken von früherer Dichtung unterscheidet und die Geschichte derer in sich trägt, die sie verwendet und geprägt haben. Celan nutzt die Sprache, die

<sup>179</sup> Mader, *Metaphysische Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie*, S. 26.

<sup>180</sup> Celan, *Mikrolithen*, S. 122, Nr. 215.

<sup>181</sup> Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 35.

<sup>182</sup> Vgl. ebd., S. 53f.

<sup>183</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 107ff.

<sup>184</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 10.

<sup>185</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 110.

<sup>186</sup> Vgl. Kramer, „Lyrik und Gesellschaft“, S. 201f.

<sup>187</sup> Vgl. Peter Szondi, *Celan-Studien*. Frankfurt am Main 2016, S. 135.

<sup>188</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 9.

er ‚atmet‘, und erinnert somit an die Phase des Nationalsozialismus. Die Sprache ermögliche es ihm, Erlebtes authentisch auszudrücken, was die Entstehung von Distanz zu Thematik und gleichsprachigen Opfern verhindere.<sup>189</sup>

Mit dieser sprachlich vermittelten Erinnerungsfunktion kommt Celan den Gedanken Adornos nach, der eine direkte Thematisierung der Geschehnisse als unangemessen empfindet, weil sie ihnen nicht gerecht würde.<sup>190</sup> Indem Celan keine konkreten Aussagen trifft, sondern nur Andeutungen macht, findet er zudem einen Ausdruck für die Unsagbarkeit. Anja Lemke schreibt dazu:

Die Dichtung kann den vergangenen Mord nicht vergegenwärtigen, aber sie kann sich selbst an den Rand des Lebens treiben und eine Atemwende vollziehen. Was so in der Zäsur der Rede sichtbar wird, ist nicht der vergangene Mord, sondern der Riß, der dem Erinnern durch die Vernichtung in der Sprache eingeschrieben ist.<sup>191</sup>

Die Dichtung ist demnach nicht fähig, die Gewalt sprachlich zum Ausdruck zu bringen, wohl aber, eine Atemwende zu vollziehen. Sie begibt sich dazu selbst an ihre Existenzgrenze, an der sie zum Verstummen tendiert. Diese ‚Zäsur der Rede‘, die mit der Atemwende einhergeht, repräsentiert den Riss im Erinnern. Das bedeutet, dass im Schweigen des Gedichts eine gewichtige Botschaft enthalten ist. Dieser Moment der Dichtung ist vergleichbar mit Lenz‘ Weltschmerz, der sich leise abspielt, aber schwer wiegt und – einmal entdeckt – schreit. Er kann nicht mehr überhört werden, weil er das Subjekt umgibt und beeinflusst.

### 3.4.3 Schreien und Schweigen in der Erinnerung

Erinnerung und Empfindungen können somit gerade auch im Stillen ausgedrückt werden. Nach diesem Verständnis schreit die Dichtung im Schweigen, weil die Zäsur auffälliger ist als das Sprechen. Das bestätigt eine Notiz Celans, die er während des Verfassens des *Meridians* festhielt: „Nicht das Motiv, sondern Pause und Intervall, sondern die stummen Atemhöfe, sondern die Kolen verbürgen im Gedicht die Wahrhaftigkeit solcher Begegnung.“<sup>192</sup> Gerade in den Zäsuren begegne der Leser den Toten, sodass er nicht nur im vordergründigen Schreien mit dem Leid konfrontiert wird. Allerdings erfordert dies ein intensives Zuhören des Lesers, damit ihn die Botschaft des Schweigens erreicht.

Zusammengefasst lässt sich über den erinnernden Modus der Dichtung sagen, dass Celan ihm eine sprechende Eigenschaft zuschreibt. Er erzählt durch sprachliche und inhaltliche Hinweise von der Vergangenheit, die der Dichter für die Zukunft aufbewahren möchte. Das Gedicht spricht also stellvertretend für die Verstummenen. Die Erinnerung kann dabei sowohl im Schreien als auch im Schweigen

<sup>189</sup> Vgl. Lemke, „Der für immer geheutigte Wundstein“, S. 116.

<sup>190</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 227.

<sup>191</sup> Lemke, „Der für immer geheutigte Wundstein“, S. 117.

<sup>192</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 128.

enthalten sein. So hängt dieser Modus mit dem der Atemwende zusammen, weil bereits die zurückgezogene Dichtung – ob aus Fremdeinwirkung oder eigener Entscheidung – schweigend von dem Erlittenen zeugen kann.

### 3.5 Dichtung als Begegnung

#### 3.5.1 Dialogische Dichtung

Das Menschliche zieht sich durch alle Modi hindurch, indem Celan die Kunst für ihre Unmenschlichkeit kritisiert, das Gegenwort gegen das Leid des Einzelnen anschreit, die Atemwende das Menschliche herausarbeitet und die Erinnerung die Geschichte von Menschen festhält. Das Gedicht steht nach seiner Vereinzelung nicht für sich allein, sondern richtet sich nach dem Menschlichen aus und bezieht ein Gegenüber ein. Mit diesen Charakterzügen grenzt sich Celan polemisch von der neun Jahre zuvor gehaltenen *Büchner-Preis-Rede* von Gottfried Benn ab, demzufolge Gedichte monologisch und ohne Hoffnung angelegt seien. Der *Meridian* stellt einen Dichtungsbegriff vor, der durch und durch dialogisch ist.<sup>193</sup>

Celans Dichtung sucht nach einem Gespräch, sodass seine Vorstellungen aus dem *Meridian* im *Büchner-Handbuch* als „Poetologie der Begegnung“<sup>194</sup> bezeichnet werden. Diese Formulierung basiert auf Celans Aussage, dass das Gedicht jemanden braucht, zu dem es sprechen kann: „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“<sup>195</sup> Das vereinzelt Gedicht sei, so Celan, einsam auf seinem Weg, weshalb es ein ‚Gegenüber‘ suche und anspreche. Celan veröffentlichte seine Texte teilweise ungern, rang sich aber dazu durch, damit eine Begegnung zwischen Gedicht und Leser zustande kommen könne.<sup>196</sup> Den Begriff und die Notwendigkeit des Gegenübers übernahm Celan von Mandelstam, der „die der Dichtung eigentümliche Dimension des Dialogs freizulegen“<sup>197</sup> versuchte. In einem Brief an Hans Bender schrieb Celan 1960, dass er nicht zwischen einem Gedicht und einem Händedruck differenziere, da beide eine Kontaktaufnahme ermöglichen. Die Hände gehörten zu einem „einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht.“<sup>198</sup> Ebenso birgt das Gedicht ein Stück seines Autors, das ein Gegenüber sucht und

<sup>193</sup> Vgl. Martine Broda, „‘An niemanden gerichtet‘. Paul Celan als Leser von Mandelstamms Gegenüber“. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, S. 209-221, hier S. 211.

<sup>194</sup> Goßens, „Paul Celan“, S. 348.

<sup>195</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 9.

<sup>196</sup> Vgl. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 74.

<sup>197</sup> Broda, „‘An niemanden gerichtet‘“, S. 209.

<sup>198</sup> Paul Celan (18.05.1960): Brief an Hans Bender, zitiert nach Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 239.

ansprechen will. Die Kontaktaufnahme mit einem Gegenüber hängt demnach mit der Identitätsfindung zusammen. Diese wiederum geht mit Sprechen und Schweigen einher, was in Abwechslung einem Dialog entspricht. Dadurch misst Celan dem Kommunikationsprinzip hohe Bedeutung für den Einzelnen zu.

Im *Meridian* repräsentiert Luciles Verhalten, den Einzelnen ins Blickfeld zu rücken, die Ausrichtung des Gedichts auf ein Gegenüber. Dabei richtet Lucile sich allerdings nicht an einen konkreten Adressaten, sondern sendet die absurde Aussage an alle, die offen für ihre Worte sind. Da Sender und Empfänger nicht die Rolle wechseln, entsteht kein Dialog. Diese Situation beschreibt das Verhältnis, das der Dichter zu den Rezipienten hat. Celan vergleicht den Vorgang in der *Bremer Rede* inspiriert von Mandelstam mit einer Flaschenpost.<sup>199</sup>

### 3.5.2 Die Flaschenpost

Mandelstam zeichnet den Weg einer Flaschenpost nach, die in seinem Beispiel von einem Seemann versendet wird. Er schreibe das Datum, seinen Namen und sein Schicksal auf, aber im Gegensatz zu einem üblichen Brief fehlten die Adresse und die konkrete Anrede, da unklar sei, ob und von wem die Flasche gefunden werde. Der Adressat sei derjenige, der sie entdeckt.<sup>200</sup> Der gleiche Prozess vollziehe sich nach Celan bei der Dichtung, weil der Text eine Nachricht vom Dichter enthalte. Im *Meridian* drückt er es folgendermaßen aus: „Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.“<sup>201</sup> Außerdem ist nicht vorgezeichnet, wann jemand das Gedicht liest. Celan schreibt seine Nachricht in dem „Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“<sup>202</sup> Die Formulierung des ‚Herzlands‘ spielt auf einen Rezipienten an, der die Flaschenpost findet und der enthaltenen Botschaft Beachtung schenkt – Celan schreibt seine Texte für erwartungsvolle Leser.<sup>203</sup> Er beschreibt, dass eine Lebensführung mit offenen Augen und offenem Herzen Begegnungen fördere. In exakt diesem Verständnis sei er in der Vorbereitung seiner Rede Bűchner, „einem hohen Namen der Seelenmonade Mensch“, begegnet.<sup>204</sup>

Indem Dichtung und Flaschenpost die Hoffnung teilen, dass jemand offen für ihre Nachricht sein und sich von ihr rühren lassen wird, sprechen sie ihrem Gegenüber dessen Existenz zu. Im Zuge der Atemwende spricht Celan davon, welche Auswirkung die Freisetzung des Ichs, die im Gedicht resultiert, auf andere hat: „Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem hier und solcherart freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch ein anderes frei?“<sup>205</sup> Das Gegenüber, auf das sich die Dichtung ausrichtet, konstituiert sich „im Raum dieses Ge-

<sup>199</sup> Vgl. Celan, *Bremer Rede*, S. 186.

<sup>200</sup> Vgl. Ossip Mandelstam, „Vom Gegenüber“. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hgg.), *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, S. 201-208, hier S. 203.

<sup>201</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 9.

<sup>202</sup> Ders., *Bremer Rede*, S. 186.

<sup>203</sup> Vgl. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 99.

<sup>204</sup> Goßens, „Paul Celan“, S. 349.

<sup>205</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 7.

sprächs“<sup>206</sup> und bringt seine dadurch gelösten Eigenarten und Identität mit ein.<sup>207</sup>

Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigente mitsprechen: dessen Zeit.<sup>208</sup>

Indem der Finder der Nachricht sein Eigenstes einbringe, entstehe ein persönliches Gespräch zwischen zwei Individuen, schreibt Teubner. Der Finder lese sie aus einem anderen Blickwinkel, weil er in einer anderen Zeit lebe als der Schreiber, und trage die Befremdung seiner Zeit zum Dialog bei.<sup>209</sup>

### 3.5.3 Unendlichsprechung

Die „einmalige, punktuelle Gegenwart“ des Gedichts erklärt sich in Hinzunahme eines Briefs, den Celan 1960 an Bender schrieb. Darin erklärt er, dass der Dichter im Moment der geglückten Dichtung sein Eigenstes in den Text lege. Doch sobald die Nachricht aufgeschrieben sei, transformiere sie sich aufgrund der starren und festgeschriebenen Textform zu Kunst und das Ich des Autors werde daraus entlassen. Es spreche nicht mehr, sondern verstumme unter dem Einfluss der Kunst.<sup>210</sup> Erst durch die Entstehung eines neuen Gesprächs, in dem das Gedicht auf ein sich dadurch freisetzendes Gegenüber trifft, kann sich die Botschaft der Flaschenpost erneut entfalten und das Angesprochene wieder lebendig werden. Aus dieser Begegnung könnte eine neue Botschaft entstehen, die zu Kunst wird und anschließend das Leben durch die Begegnung sucht. Celan beschreibt damit einen ewigen Kreislauf, was er in der folgenden Aussage eingeführt: „Die Dichtung [...] – diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!“<sup>211</sup> Das paradoxe Vorgehen der Dichtung, das Vergängliche unendlich zu sprechen, ist Celans Antwort auf das tödliche Verewigen der Kunst.<sup>212</sup> Dass sich die Dichtung durch ihre Sterblichkeit auszeichne, spricht Celan auch in der *Bremer Rede* an:

<sup>206</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 9.

<sup>207</sup> Dieser Aspekt bietet Anknüpfungspunkte zu einem Vergleich mit Homi K. Bhabhas Konzept des *dritten Raums*, bei dem er metaphorisch „das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen“ [Homi Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 5.] ansieht. Durch das Aufeinandertreffen zweier Parteien konstituiere sich ein dritter Raum, in dem sie sich austauschen können. Nach Celan entstehe ebenfalls ein Raum, wenn jemand die Flaschenpost findet und sich ehrlich für die enthaltene Botschaft interessiert. In seinen Notizen spricht er auch von einem „Zwischenraum: des Freischwebens“ [Celan, *Der Meridian*, S. 61.].

<sup>208</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 9.

<sup>209</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 38.

<sup>210</sup> Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 233.

<sup>211</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 11.

<sup>212</sup> Vgl. Böschstein, „Der Meridian“, S. 172.

Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen - durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.<sup>213</sup>

Diese Textstelle wird anhand der Flaschenpost-Metapher greifbar: Wenn der Dichter aufgrund seines ‚Akuts des Heutigen‘ einen Text über etwas Sterbliches verfasst und ihn per Flaschenpost auf den Weg schickt, weiß er um seine Sterblichkeit. Es ist ihm bewusst, dass ihn seine Botschaft in der Flaschenpost überleben wird. Trotzdem schickt er sie in der Hoffnung los, dadurch etwas verändern zu können. Wenn der Finder die Nachricht um eigene Erfahrungen aus seiner Zeit ergänzt, ist die Dichtung nie abgeschlossen und dadurch unsterblich, obwohl sie auf Sterblichkeit basiert. Durch dieses Vorgehen könne laut Mangers Verständnis eine Botschaft aus der Vergangenheit die Gegenwart bzw. die Zukunft beeinflussen und zeigen, dass es in der Zeit des Verbrechens widerständige Kräfte gab.<sup>214</sup> In diesem Sinne greift das Gedicht durch die Zeit hindurch, anstatt über ihr zu stehen, weil es die „tausend Finsternisse“ selbst durchlebt hat.

Indem das Gedicht sich freiwillig in die tote Zone der Kunst begibt, erfüllt es seinen Anspruch auf ‚Unendlichsprechung‘. Durch das Einlassen auf das Schweigen, eröffnet sich das Gedicht die Hoffnung darauf, ewig sprechen zu können. Im gemeinsamen Schweigen, bei dem man die Anwesenheit des Gegenübers spüren könne, erkennt Teubner bereits die Möglichkeit zur Gemeinschaft, weil es sich beim Schweigen in Celans Gedichten um „die Sprache der Vergessenen“ handle.<sup>215</sup> Otto verweist auf die Bedeutung des Schweigens als lautloser Schrei, der als die „genuin jüdische Reaktion auf großes Leid“<sup>216</sup> anzusehen sei. Mader ergänzt das Spektrum des dichterischen Sprechens, das eine Begegnung initiieren könne, um das schreiende Gegenwort.<sup>217</sup>

### 3.5.4 Verknüpfung der Flaschenpost mit den Modi

Die Stationen, welche die Flaschenpost bis zur Begegnung passieren muss, weisen Parallelen zu den Modi der Dichtung aus dem *Meridian* auf: Das Verfassen der Nachricht kommt einem Hilfeschrei gleich, der in der Hoffnung abgeschickt wird, auf offene Ohren zu treffen. Bei der Nachricht handelt es sich um das Gegenwort, das augenblicklich zur Kunst wird, sobald es in der Flasche verkorkt wurde. In dem starren Körper der Kunst muss die Botschaft ausharren, bis sie von einem ernsthaft interessierten Rezipienten befreit wird. Dem Verfasser ist bewusst, dass jede Hilfe für ihn zu spät kommen wird. Dennoch schickt er seine Botschaft in der absurden Hoffnung ab, dass sie etwas bewirken könnte. Sie

<sup>213</sup> Celan, *Bremer Rede*, S. 186.

<sup>214</sup> Vgl. Klaus Manger, „‘Von Schwelle zu Schwelle‘. Zeitenwende in der Lyrik Paul Celans“. In: *Die politische Meinung*. Nr. 362. Berlin 2000, S. 77-82, hier S. 81.

<sup>215</sup> Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 27.

<sup>216</sup> Lorenz, *Schweigen in der Dichtung*, S. 261.

<sup>217</sup> Vgl. Mader, *Metaphysische Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie*, S. 28f.

sucht sich ihren Weg, indem sie den lebenden Elementen ausgesetzt ist, und nicht über einen menschengemachten, automatisierten Postweg.

Während die Botschaft in der Flasche festsitzt, schweigt sie und bewegt sich am Rande ihrer selbst. Es besteht das Risiko, für immer unterzugehen und nie gehört zu werden. Dies ist das freiwillige Einlassen auf den Grat zwischen absolutem Gewinn und Verlust, der schweigend vonstattengeht. Im Vergleich zu den Modi fehlt in der Flaschenpost-Metapher der selbst vollzogene Richtungswechsel zum Menschlichen, weil die Botschaft hier von einem Finder abhängig ist. Davon abgesehen stimmt das Bild mit den Modi überein, wenn es um den Transport der Erinnerung und die entstehende Begegnung geht. In ihrer Entstehung oszilliert die Begegnung zwischen Schreien und Schweigen. Und als Dialog tritt sie letztlich selbst in einem ausgewogenen Abwechseln auf. Somit entsteht das dichterische Sprechen durch einen Wechsel und gipfelt in einem Wechsel von Schreien und Schweigen.

Die Einstellung, dass die eigene Botschaft Gehör finden müsse – um der Gesellschaft willen, nicht zur eigenen Rettung –, teilten viele Insassen von Konzentrationslagern, die ihre Erlebnisse in Tagebüchern festhielten und alles daransetzten, dass die Welt davon erfahren konnte. Manche Autoren vergruben ihre Bücher, damit sie nicht vernichtet werden und später als Zeugnis gegen den Nationalsozialismus wirken könnten.<sup>218</sup> Dieses Vorgehen ist ein Beispiel einer Umsetzung der Flaschenpost.

Wird Celans Idee weitergedacht, indem der Finder der Botschaft sie nicht nur mit eigenen auf Fremdheit bezogenen Erfahrungen anreichert, sondern diese neu entstandene Variation ebenfalls weiterträgt, bieten sich weitere Möglichkeiten des Gesprächs. Als aktuelles Beispiel ist die Künstlerin Marina Amaral zu nennen, die mithilfe technischer Neuerungen Begegnungen mit Menschen der Vergangenheit fördern möchte. Unter dem Titel *Faces of Auschwitz* veröffentlicht sie in ihrem Blog seit 2016 Porträtfotos von Insassen des Vernichtungslagers, die sie koloriert hat. Damit möchte sie die Schwarz-Weiß-Fotografien zum Leben erwecken und es dem heutigen Betrachter leichter machen, einen Zugang zu den abgebildeten Personen mit ihren Schicksalen zu finden. In ihrem Profil präsentiert sich Amaral als „digital colorist with an incredible gift for breathing life into the past.“<sup>219</sup> Mit diesem Selbstverständnis wählt sie Worte aus Celans Begriffsregister.

### 3.5.5 Der Meridian

Auf die Vorwürfe nach der Shoah, dass das Gedicht die Welt nicht verändern könnte, und die darauf folgende grundsätzliche Frage nach dessen Existenzlegitimation reagiert Celan mit einer Poetologie, die den Menschen in den Fokus stellt und fragt, was das Gedicht für den Einzelnen – Dichter wie Rezipienten –

<sup>218</sup> Vgl. Wiesel, „The Holocaust as literary inspiration“, S. 13.

<sup>219</sup> Marina Amaral, *Faces of Auschwitz* ([www.facesofauschwitz.com](http://www.facesofauschwitz.com); Abruf 22.10.2018).

leisten könne.<sup>220</sup> In seinen Notizen findet sich folgende Perspektive: „Gedichte ändern wohl nicht die Welt, aber das In-der-Welt-Sein.“<sup>221</sup> Mit dieser These, in der Celan Heideggers Begriff für das Dasein<sup>222</sup> nutzt, fasst er die Beschränkungen und Möglichkeiten der Dichtung zusammen. Auch wenn Gedichte auf den ersten Blick nicht politische Entscheidungen oder soziale Probleme lösen, helfen sie dem Einzelnen, sich zu positionieren und auf dieser Basis zu handeln. Aus dieser Perspektive beeinflussen Gedichte im Rückschluss letztlich doch das Weltgeschehen. Wenn die Dichtung zum Verstummen gezwungen würde, werde dem Ich der Raum genommen, in dem es sein Leben finde, wodurch es bedroht wäre.<sup>223</sup> Die Relevanz für das Individuum, seinen Platz in der Welt zu kennen, schätzt Celan hoch ein. Im *Meridian* beschreibt er, wie er auf der Landkarte nach seiner bukowinischen Heimat suche und sie aufgrund der Zerstörung nicht finden könne, was einen Verlust seiner Wurzeln nach sich ziehe. Stattdessen finde er einen verbindenden und „wie das Gedicht zur Begegnung“<sup>224</sup> führenden Meridian.

Unter einem Meridian wird ein der Orientierung dienender Längengrad verstanden, der sich aus den Orten zusammensetzt, bei denen die Sonne gleichzeitig ihren höchsten Punkt erreicht. Damit verbinden die Längengrade Orte auf der ganzen Welt miteinander, die sonst nicht miteinander zusammenhängen. Die Eigenschaft, verschiedene Fremden in einem Punkt zu vereinen, dient Celans Vorstellung eines eigenen Meridians, der ihn mit Gleichgesinnten verbindet, die sein Schicksal teilen, keiner Heimat mehr zugeordnet zu sein.<sup>225</sup> Demnach könne das Ich den Meridian entlangwandern, um den anderen aufzusuchen.<sup>226</sup>

Auch in der *Bremer Rede* stellt sich Celan als Exilant dar, der zwischen Bremen und der Bukowina Identität und Orientierung suche. Auf seinem persönlichen Meridian begegnet er anderen Autoren seiner Heimat, die sich ebenfalls dafür entschieden, weiterhin auf Deutsch zu schreiben, „um nicht der ‚selbstmörderischen Rhetorik des Stillschweigens‘ verpflichtet zu sein.“<sup>227</sup> Im *Meridian* zieht Celan Fazit:

Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr.<sup>228</sup>

<sup>220</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 12.

<sup>221</sup> Celan, *Mikrolithen*, S. 126, Nr. 226.

<sup>222</sup> Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*. Tübingen 1963, S. 52.

<sup>223</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 27.

<sup>224</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 12.

<sup>225</sup> Vgl. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 15f.

<sup>226</sup> Vgl. Broda, „‘An niemanden gerichtet‘“, S. 214.

<sup>227</sup> Shchyhlevska, *Deutschsprachige Autoren aus der Bukowina*, S. 64.

<sup>228</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 11.

Durch Gedichte findet Celan ein Gegenüber und einen Ruheort, an dem er sich orientieren kann. Das Ich findet aus seinem Schweigen heraus und wird in der Begegnung stimmhaft. Durch die in der Dichtung präsentierten Daseinsentwürfe finden Menschen Orientierung in der Welt, die ihrem jeweiligen Ich zum Sprechen verhilft. Die Metapher des Meridians bezieht Vielfalt mit ein, da sich über die ganze Welt viele Meridiane verteilen. Sowohl entlang eines Meridians als auch zwischen verschiedenen Meridianen – also in Richtung der Breitengrade – können vielfältige Dialoge entstehen.<sup>229</sup>

Dass im Dialog Kommunikationsschwierigkeiten durch ‚dunkle Ausdrucksweise‘ hervorgerufen werden können, spricht Celan in seiner Rede selbst an und nimmt mit einem Zitat von Blaise Pascal Bezug auf seine Kritiker: „Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession!“<sup>230</sup> Damit fordert Celan, nicht seinen intendierten Mangel an Klarheit vorgeworfen zu bekommen. Dadurch schaffe er der Interpretation und den Gegenständen seiner Texte Spielraum, die eine Begegnung eher ermöglichen als die Kunst, die ihren Gegenstand festhalte und dessen Bewegung limitiere, argumentiert Teubner.<sup>231</sup>

Zusammenfassend ist die Dichtung als Begegnung das Ziel, auf das die Modi des Gegenworts, der Atemwende und der Erinnerung hinarbeiten. Ihre dialogische Ausrichtung steht für das Wesen, das Celan sich für die Dichtung nach der Shoah vorstellt. Die Metapher der Flaschenpost spiegelt die Entstehung einer Begegnung und unterstreicht den Prozess-Charakter der Modi, die aufeinander aufbauen, aber sich auch wechselseitig durchdringen. Der Wechsel von Schweigen und Schreien bzw. Sprechen steht dabei sowohl für die Entwicklungsstadien als auch die gewünschte Form der Dichtung.

### 3.6 Ende des ersten Akts

Bei den Modi fällt die Verbindung von Dichtung und Identität auf, indem die Worte *Dichtung* und *Mensch* häufig miteinander verwechselbar sind. Beide werden von der assimilierenden Kunst bedroht und zum Schweigen gebracht, wenn sie sich nicht mit einem Gegenwort wehren. Dabei stellt die Dichtung das Gegenwort dar, während der Mensch es äußert. Bei der Freisetzung durch die Atemwende lässt sich kaum trennen, ob das Gedicht den Prozess durchläuft und dadurch dem Menschen zur Freiheit verhilft oder ob umgekehrt erst der befreite Mensch die Dichtung schaffen kann. Schließlich begegnen sich Gedicht und Mensch bzw. der Mensch durch das Gedicht sich selbst und anderen. Für Celan entsteht Identität durch das Schreiben, weshalb er sich bewusst im durch die Nationalsozialisten angereicherten Deutsch artikuliert. Sein zentraler Begriff des Atems, dessen Wege die Ausrichtung lesbar machen, bezieht sich sowohl auf den Sprecher als auch auf das Gesprochene. Letztlich trifft der Begriff der Mündigkeit

<sup>229</sup> Vgl. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 17.

<sup>230</sup> Celan, *Der Meridian*, S. 7.

<sup>231</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 38.

die Beziehung von Dichtung und Identität: Für sich selbst sprechen zu können, setzt eine Ich-Werdung voraus und bedarf zum Ausdruck dem Mittel der Sprache.

Die Lebensnotwendigkeit dieses Prozesses wird deutlich durch das in den Modi omnipräsente Gegensatzpaar von Leben und Tod. Die Kunst entzieht Leben, dem das Gegenwort ein Lebenszeichen entgegenstellt, während die Atemwende für die Lebenserhaltung sorgt und sich dabei in Lebensgefahr begibt, damit die Erinnerung am Leben gehalten wird. Die Dichtung als Begegnung repräsentiert den Kampf zwischen Leben und Tod, indem sie sich auf den Tod einlässt, um danach wieder zum Leben zu erwachen. Die Nähe von Leben und Tod bzw. Erkenntnisgewinn und Wahnsinn steht in der Tradition der im Exkurs angesprochenen Erkenntnissuchenden seit der Antike.

Das Gegensatzpaar von Schreien und Schweigen bildet den Kampf von Leben und Tod sprachlich ab, wobei das Schweigen dem Tod zugeordnet ist und das Schreien bzw. das Sprechen dem Leben. Die Atem-Metaphorik ergänzt das Bild, da der Atem sowohl zum Weiterleben als auch zum Sprechen gebraucht wird. Verschlägt es einem den Atem, ist das Leben bedroht und das Individuum kann sich nicht mehr ausdrücken. Sprachverlust und Sterben sind somit vergleichbar. Da Celan sich für das Leben und für das Sprechen entscheidet, stellt er einen Prozess vor, durch den beides erhalten werden kann.

Die Kunst bringt das Individuum bzw. das Gedicht zum Schweigen, wogegen das Gegenwort anspricht. Es tritt teils leise und teils laut auf, schreit aber inhaltlich. Es beendet das Schweigen, indem es dagegen anspricht, aber führt gleichzeitig zum Schweigen der Atemwende hin. In dem Augenblick, in dem der Atem bzw. äußere Einflüsse im Inneren gewendet werden, schweigt das Individuum zwangsläufig. Anschließend ist es bereit, eine menschenwürdige Realität ins Auge zu fassen, und kann sich wieder artikulieren. Freigesetzt erlebt das Ich im Sprechen sowie im Schweigen Gemeinschaft und kann für seine Beziehungen sowie Erinnerungen als Zeuge auftreten. Die Flaschenpost-Metapher verbildlicht den Prozess des *Meridians*, der einen Dialog anstrebt, in dem sich Sprechen und Schweigen abwechseln und das Verstummen verhindert wird. Wichtig ist an dieser Stelle die sprachliche Unterscheidung zwischen *Schreien* und *Sprechen*, da ersteres unreflektiert und kämpferisch genutzt wird, während zweiteres reflektiert und ausgewogen ist. Ebenso wichtig ist die Unterscheidung von *Schweigen* und *Verstummen*. Es sei daran erinnert, dass *Schweigen* eine zeitlich begrenzte Stille meint und *Verstummen* das endgültige Ende der Artikulation bezeichnet. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Dichtung nach der Shoah in Celans Sinne zwischen Schreien und Schweigen oszilliert.

Im Zusammenhang mit dem Schreibprozess im Spannungsfeld des Schweigens und Schreiens lässt Celan die formale Ebene von Dichtung im *Meridian* weitgehend unerwähnt. So ließe sich ergänzen, dass in dem von ihm zitierten Gegenwort von Lucile ein Ausrufezeichen den Satz beendet. Dieses weist auf die Lautstärke hin, die Lucile anschlägt, und unterstützt die Aussage, dass das Gegenwort schreiend vorgetragen wird. An anderen Stellen äußert Celan sich zur praktischen Umsetzung mit der Überzeugung, dass Lyrik nüchternere Worte und eine

faktischere Sprache finden müsse als zuvor. Es gehe weniger darum, Schönheit zu finden, als die Wahrheit.<sup>232</sup> Womöglich lassen sich die Desiderate der formalen und praktischen Ebene mittels der folgenden Gedichtanalyse füllen. Die Analyse soll zeigen, inwiefern Celan die theoretischen Modi der Dichtung praktisch umgesetzt hat.

---

<sup>232</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 225.

#### 4. Gedichtanalyse von *La Contrescarpe*

Um die Ergebnisse der Analyse von Celans Dichtungstheorie praktisch zu überprüfen und festzustellen, inwiefern er seine eigenen Vorstellungen umgesetzt hat, wurde exemplarisch das Gedicht *La Contrescarpe* aus dem Gedichtband *Die Niemandsrose* ausgewählt:

LA CONTRESCARPE

Brich dir die Atemmünze heraus  
aus der Luft um dich und den Baum:

so  
viel  
wird gefordert von dem,  
den die Hoffnung herauf- und herabkarrt  
den Herzbuckelweg – so  
viel

an der Kehre,  
wo er dem Brotpfeil begegnet,  
der den Wein seiner Nacht trank, den Wein  
der Elends-, der Königs-  
vigilie.

Kamen die Hände nicht mit, die wachten,  
kam nicht das tief  
in ihr Kelchaug gebettete Glück?  
Kam nicht, bewimpert,  
das menschlich tönende Märzrohr, das Licht gab,  
damals, weithin?

Scherte die Brieftaube aus, war ihr Ring  
zu entziffern? (All das  
Gewölk um sie her – es war lesbar.) Litt es  
der Schwarm? Und verstand,  
und flog wie sie fortblieb?

Dachschiefer Helling, – auf Tauben-  
kiel gelegt ist, was schwimmt. Durch die Schotten  
blutet die Botschaft, Verjährtes  
geht jung über Bord:

Über Krakau  
bist du gekommen, am Anhalter

Bahnhof  
 floß deinen Blicken ein Rauch zu,  
 der war schon von morgen. Unter  
 Paulownien  
 sahst du die Messer stehn, wieder,  
 scharf von Entfernung. Es wurde  
 getanzt. (Quatorze  
 juillets. Et plus de neuf autres.)  
 Überzwerch, Affenvers, Schrägmaul  
 mimten Gelebtes. Der Herr  
 trat, in ein Spruchband gehüllt,  
 zu der Schar. Er knipste  
 sich ein  
 Souvernirchen. Der Selbst-  
 auslöser, das warst  
 du.

O diese Ver-  
 freundung. Doch wieder,  
 da, wo du hinmußt, der eine  
 genaue  
 Kristall.<sup>233</sup>

Die folgende Analyse möchte unter dem Fokus auf das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen an das Gedicht herantreten und die herausgearbeiteten Ergebnisse des theoretischen ersten Teils dieser Arbeit überprüfen. Aus diesem Grund geht die Betrachtung nicht chronologisch bzw. linear am Gedicht entlang vor, sondern ordnet die zu analysierenden Textstellen den Modi in der Reihenfolge zu, wie sie von Celan im *Meridian* platziert wurden. Doch zunächst soll ein allgemeiner Überblick einen ersten Zugang zum Gedicht schaffen.

*La Contrescarpe* entstammt dem vierten Gedichtband *Die Niemandsrose*, an dem Celan zwischen 1959 und 1963 arbeitete und den er im Jahre 1963 veröffentlichte. Am intensivsten arbeitete Celan 1961 an dem Band.<sup>234</sup> Im gleichen Jahr hielt er seine *Büchner-Preis-Rede*, sodass Janz den Gedichtband als Verwirklichung der Dichtungstheorie einschätzt.<sup>235</sup> Die geplante Teilüberschrift des Bandes, ein Spiel mit den Worten „Immer noch“, sowie zahlreiche dichtungstheoretische Aussagen weisen inhaltlich auf den *Meridian* hin.<sup>236</sup> In einem Brief an Ingeborg Bachmann schreibt Celan über seinen gerade erscheinenden Gedichtband:

<sup>233</sup> Paul Celan, *Die Niemandsrose. Tübinger Ausgabe*. Frankfurt am Main 1996, S. 129ff.

<sup>234</sup> Vgl. Jürgen Lehmann, „Die Niemandsrose“. In: Markus May/Peter Goßens et al. (Hgg.), *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 80-89, hier S. 81.

<sup>235</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 129.

<sup>236</sup> Vgl. Jürgen Lehmann, „‘Gegenwort’ und ‚Daseinsentwurf‘. Paul Celans *Die Niemandsrose*. Eine Einführung“. In: Ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*. Heidelberg 2003, S. 11-35, hier S. 17.

Verschiedenes ist da mit einverwoben, ich bin mitunter, denn das war so gut wie vorgeschrieben, einen recht „kunstfernen“ Weg gegangen. Das Dokument einer Krise, wenn Du willst – aber was wäre Dichtung, wenn sie nicht auch das wäre, und zwar radikal?<sup>237</sup>

Sein „vorgeschriebenes“ Vorgehen, einen „‘kunstfernen‘ Weg“ zu wählen, lässt sich auf den *Meridian* zurückführen, dessen Poetologie er demnach in *Die Niemandsrose* in die Tat umsetzen wollte. Dass die Gedichte eine Krise dokumentierten, sagt zum einen etwas über Celans psychische Verfassung aus und zum anderen schreibt er ihnen dadurch Lebendigkeit zu, weil die Krisen zum Leben dazugehören und Gedichte eben auch dies abbilden. Aufgrund der vielfältigen Themen und Motive, die den Weg zu einer neuen Sprache suchten, ordnet Lehmann *Die Niemandsrose* als „Schwellentext, als ein Innehalten, als eine Form der Standortbestimmung“<sup>238</sup> ein. Damit wählt er Worte, die zum Konzept der Atemwende zählen. Lehmann hält die Sprachreflexion in *La Contrescarpe* generell nur unter Inbezugnahme von Celans Konzept von „Atmen und Verstummen“ für verständlich.<sup>239</sup> Die Einschätzung der *Niemandsrose* als Schwellentext deckt sich mit der Celans, welcher den Gedichtband im Gespräch mit Alfred Kelletat als Intermezzo zwischen den Bänden *Sprachgitter* (1959) und *Atemwende* (1967) bezeichnete.<sup>240</sup>

Das Prinzip von Celans Dichtungstheorie, die Gegenwart von der Vergangenheit her zu betrachten und sich für die Zukunft auszurichten, zieht sich durch den gesamten Gedichtband. Die Texte funktionieren als Daseinsentwürfe, die Lehmann als Befreiungsakte und Gegenworte wahrnimmt.<sup>241</sup> Beispielsweise handelt das Gedicht *Eine Gauer- und Ganovenweise* von Widerstand, was der Haltung des Gegenworts entspricht.<sup>242</sup> Dass Celan in der gesamten *Niemandsrose* mit Spannungsfeldern arbeitet, lässt sich allein an dem Titel des Gedichtbands erahnen, der die Gegensätze von Nichts und Fülle sowie männlich und weiblich miteinander verbindet.<sup>243</sup>

Celan war sich der Schwierigkeiten in und um *Die Niemandsrose* bewusst, was einige dokumentierte Briefe darlegen. Wie der *Meridian* sind die Gedichte in der Lebensphase entstanden, die von Kritik aufgrund der Goll-Affäre und der Angst vor dem Wiedererstarken des Antisemitismus geprägt war.<sup>244</sup> Halt suchte Celan in der russischen Sprache und Literatur und fand ihn in den Texten Mandelstams, dem er deshalb den Gedichtband widmete. Mandelstam steht neben der russi-

<sup>237</sup> Paul Celan (21.9.1963): Brief an Ingeborg Bachmann, zitiert nach Barbara Wiedemann, *Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Berlin 2018, S. 783.

<sup>238</sup> Lehmann, „Die Niemandsrose“, S. 80.

<sup>239</sup> Vgl. ders., „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘“, S. 18.

<sup>240</sup> Vgl. ders., „Die Niemandsrose“, S. 80.

<sup>241</sup> Vgl. ebd., S. 86f.

<sup>242</sup> In der letzten Strophe des Gedichts drückt Celan ein Aufbegehren folgendermaßen aus: „Aber, / aber er bäumt sich, der Baum. Er, / auch er / steht gegen / die Pest.“ Celan, *Die Niemandsrose*, S. 41.

<sup>243</sup> Vgl. Lehmann, „Die Niemandsrose“, S. 84.

<sup>244</sup> Vgl. Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 782.

schen Literatur auch für das osteuropäische Judentum – in Nelly Sachs' Texten fand Celan das westeuropäische Pendant, sodass religiöse Aspekte und das in der *Shoah* kulminierende Leid der Juden thematisch Einzug in den Gedichtband hielten.<sup>245</sup> Während der Entstehungsphase von *Die Niemandrose* befasste sich Celan ebenfalls mit deutschen, französischen und jüdischen Literaten, deren Texte er teilweise übersetzte. Die dadurch gesammelten Eindrücke von Themen, Stil und Traditionen beschäftigten Celan und beeinflussten seine Poetologie.<sup>246</sup> In den Gedichten lehnt er sich an Literaten an, deren Einsatz für die Juden er damit würdigen wollte.<sup>247</sup>

Die erste Fassung von *La Contrescarpe* datiert Celan auf den 29.9.1962. Während der Erarbeitung des Gedichts hinterließ er verhältnismäßig viele Notizen, die von den Entwicklungsstadien berichten.<sup>248</sup> Der Text zählt mit seinen acht Versgruppen zu den Langgedichten, die den vierten Teil von *Die Niemandrose* dominieren.<sup>249</sup> In dem von ihm herausgegebenen Kommentarband stellt Lehmann im Gesamtüberblick fest, dass Celan die Motive in den Langgedichten entweder breit ausführt oder extrem verkürzt darstellt.<sup>250</sup> Das lässt sich beispielhaft in *La Contrescarpe* finden: Während Celan das omniprésente Thema der Opposition in verschiedenen Bildern beschreibt, tippt er in der letzten Strophe mit der Nennung des Kristalls ein Bedeutungsspektrum an, dessen Sinn der Leser nur durch das Heranziehen anderer Gedichte und Informationen erfassen kann. Diese Spannung in der Erzählstrategie ist eine Spielart der Spannung zwischen Schreien und Schweigen: Die ausgebreiteten Bilder stellen einen langen Sprechvorgang dar und das schlichte Hinwerfen von Ein- oder Zweisilbern kommt einem Schweigen gleich, weil der Rezipient die Botschaft nicht ohne Weiteres verstehen kann.

*La Contrescarpe* zählt wie viele Gedichte Celans zur „Metapoesie“<sup>251</sup>, denn er bewegt sich in seinen Texten häufig auf einer Meta-Ebene, um sein Werk zu reflektieren wie ein Handwerker seine Arbeit.<sup>252</sup> Im Gedicht finden sich Begriffe und Konzepte wieder, die Celan in ähnlicher Form im *Meridian* vorgestellt hat. So erinnert der Neologismus „Atemmünze“ an die Atemwende – durch die ähnliche Wortkonstruktion und den Fakt, dass sich Münzen wenden lassen, wodurch eine andere Seite zum Vorschein kommt. Außerdem thematisiert Celan das Schreiben mithilfe verschiedener Bilder. Bereits mit dem Titel ruft er den Ort seines Schreibens auf, weil er sich auf dem *Place de la Contrescarpe* in Paris bezieht. Dort kam Celan auf seinen Spaziergängen vorbei und kehrte regelmäßig in das Café *La Chope* ein. Dabei habe er, so Jorg Therstappen, die ebenfalls im Gedicht auftauchenden Paulownien betrachtet, den Platz mit einem Dorf verglichen und ihn als

<sup>245</sup> Vgl. Lehmann, „Die Niemandrose“, S. 81.

<sup>246</sup> Vgl. Christine Ivanovic/Jürgen Lehmann, „Vorwort“. In: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*. Heidelberg 2003, S. 7-8, hier S. 7.

<sup>247</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 150.

<sup>248</sup> Vgl. Lehmann, „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘“, S. 18.

<sup>249</sup> Vgl. ders., „Die Niemandrose“, S. 82.

<sup>250</sup> Vgl. ebd., S. 83.

<sup>251</sup> Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 118.

<sup>252</sup> Bevilacqua, *Auf der Suche nach dem Atemkristall*, S. 49.

Refugium wahrgenommen.<sup>253</sup> In dieser Stadt mit dem nach einem Wall benannten Platz verfasste Celan abgesehen vom Frühwerk fast alle seine Gedichte, weil sie ihm den gewünschten Schutzraum für sein Kunstschaffen bot.<sup>254</sup>

Darüber hinaus lassen sich mehrere Bilder als für das Schreiben notwendige Werkzeuge interpretieren. „Tauben- / kiel“ ähnelt dem historischen Schreibwerkzeug des Federkiels und in dem in Wein getunkten Brotpfeil lässt sich das Eintunken der Schreibfeder in Tinte sehen.<sup>255</sup> Therstappen verbindet in seiner Interpretation verschiedene Bilder zu dem Schreibmotiv, sodass er im „Kelchaug“ eine schreibende Hand entdeckte: Umgreift die Hand einen Stift, bilden die Finger die Form eines Auges. Dreht man die Handfläche nach oben, lässt sich eine kelchartige Form erkennen. Das darin gebettete Glück versteht Therstappen darum als die für das Schreiben wertvolle Inspiration.<sup>256</sup> Nach dieser Auffassung sind im Gedicht das technische und das geistige Material genannt, die gemeinsam zum Schreiben befähigen.

Die für *Die Niemandrose* repräsentativen Spannungen finden sich in der Darstellung verschiedener Oppositionen: Das Du soll die Atemmünze herausbrechen, die Brieftaube trennt sich von ihrem Schwarm und der Titel, der auf militärische Architektur zur Verteidigung verweist<sup>257</sup>, spielt auf einen Konflikt an. Das inkludierte Leiden und die Last des Kampfes zeigen sich etwa auf dem Herzbuckelweg, in „der Elends-, der Königs- / vigilie“ und im zurückgelassenen Schwarm. Intertextuell nimmt Celan in *La Contrescarpe* beispielsweise Bezug auf Rilke und entwickelt dessen Kompositum „Herzweg“ weiter zu „Herzbuckelweg“.<sup>258</sup> Dadurch setzt er sein Prinzip der *Flaschenpost* um, Zeugnisse weiterzudenken und um Eigenes zu erweitern.

Auffällig verteilt Celan Satzglieder auf verschiedene Zeilen und füllt ganze Zeilen mit einzelnen Silben.<sup>259</sup> Durch die Zeilentrennung entsteht ein Spannungsfeld, das auf die Einheit bzw. die Differenz der getrennt geschriebenen Worte hinweist.<sup>260</sup> Gleichzeitig wird der Lesefluss verlangsamt<sup>261</sup>, was die Aufmerksamkeit auf die Worte „Königs- /vigilie“, „Tauben- / kiel“, „Selbst- / auslöser“ und „Ver- / freundung“ lenkt. Davon ist einzig „Selbstausröser“ im allgemeinen Sprachgebrauch bekannt, während die anderen drei Wortkonstruktionen zum Verständnis eben der Aufmerksamkeit bedürfen, die sie durch die Zeilentrennung einfordern. Die Spannung, die sich durch die ungewöhnliche Zusammensetzung von Wörtern und deren gleichzeitiger Trennung ergibt, unterstützt den Eindruck der Opposition. Indem Sätze über Zeilengrenzen und Strophen hinausgehen und manche Zeilen wiederum abrupt abbrechen, ergibt sich ein

<sup>253</sup> Vgl. Jorg Therstappen, „La Contrescarpe“. In: Albrecht Rieder/Jorg Therstappen (Hgg.), „Opferstatt meiner Hände“. *Die Paris-Gedichte Paul Celans*. Würzburg 2017, S. 83-94, hier S. 85.

<sup>254</sup> Vgl. ebd., S. 7f.

<sup>255</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 220.

<sup>256</sup> Vgl. Therstappen, „La Contrescarpe“, S. 88f.

<sup>257</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 332.

<sup>258</sup> Vgl. Lehmann, „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘“, S. 16.

<sup>259</sup> Vgl. ders., „Die Niemandrose“, S. 83.

<sup>260</sup> Vgl. ders., „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘“, S. 30.

<sup>261</sup> Vgl. Therstappen, „La Contrescarpe“, S. 87.

Abbild eines Gesprächs, das sowohl fließen als auch stocken kann. Damit stellt Celan die Spannung zwischen Schreien und Schweigen auf der phonologischen Ebene dar.

Weitere Satzzeichen tragen bei Celan semantische Bedeutung, da sie im thematischen Zusammenhang des Sprachverlusts stehen. Eine mit Punkten oder Denkstrichen gefüllte Zeile kann das Verstummen markieren und erhält dadurch semantischen Wert.<sup>262</sup> In *La Contrescarpe* verbindet ein Doppelpunkt die Versgruppen eins und zwei, ein weiterer kündigt die eingerückte siebte Strophe an. In den Zeilengruppen fünf und sieben sind Inhalte eingeklammert – dadurch erhalten sie eine ambivalente Wirkung, denn einerseits wirkt der Inhalt zurückgenommen, andererseits tritt er dadurch besonders hervor. Zusammengenommen haben die Satzzeichen eine interagierende Funktion, was die dialogische Form des Gedichts unterstützt. Das Lyrische Ich spricht ein Du an, wobei es sich gleichermaßen um eine Selbstanrede handeln kann.<sup>263</sup> Im Mittelteil häufen sich rhetorische Fragen, die in ihrer Quantität eine drängende Wirkung haben und durch das Ausbleiben von Antworten schreien. Indem Celan Fachbegriffe etwa aus der Nautik nutzt und sich mit dem französischen Titel der Polyglossie<sup>264</sup> zuwendet, erschließen sich die Bilder nicht jedem Leser. Damit sind sie eine Form des Schweigens für Uneingeweihte. Der Text bleibt entsprechend der Theorie im *Meridian* so lange Kunst, bis ein Leser ihn zum Leben erweckt.

Die räumlichen Bewegungen im Gedicht stellen Gegensätzlichkeiten dar: Der „Herzbuckelweg“ stellt Inneres und Äußeres sowie oben und unten dar, was durch den Blick in den Kelch wieder aufgegriffen wird. Weiterhin werden verschiedene Teile eines Schiffes benannt, von dem letztlich das Verjäherte über Bord geht. Die Taube war innen und grenzt sich selbst ab, während die Hände nicht mitkamen und deshalb womöglich außen vor bleiben. Dies sind nur einige Beispiele für oppositionelle Räume. Da sie sich gegenüberstehen, wird der Dialog-Charakter unterstrichen.

Ebenso findet sich im Gedicht dargestellte Bewegung, etwa in dem Reisebericht der siebten Versgruppe. Daneben steht der Pfeil für eine Richtung – ganz gleich, ob er als Tötungsinstrument gezielt abgeschossen wird oder als Wegweiser fungiert.<sup>265</sup> Der Kristall als das Ziel, welches das Ich durch den Imperativ des Gedichtanfangs dem Du zuweist, wird ausdrücklich in der letzten Versgruppe genannt. Diese Häufung von Orts- und Raummarkierungen kommt Celans Konzept der Richtung und Orientierungssuche entgegen, das seine poetologischen Texte prägt. Celan nutzt die Ortzuschreibungen im Gedicht, um etwa die Ausrichtung des Lyrischen Ichs deutlich zu machen. Darüber hinaus spinnt Celan mit den verschiedenen Orten ein Netz von Meridianen, sodass die Begegnung mit- einbezogen wird.

<sup>262</sup> Vgl. Lehmann, „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘“, S. 29.

<sup>263</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 215.

<sup>264</sup> Vgl. Lehmann, „Die Niemandrose“, S. 83.

<sup>265</sup> In der Schweiz haben Wegweiser rot eingefärbte Pfeilspitzen, weshalb der in Wein getunkte Brotpfeil auch so verstanden werden kann. Da Celan das Gedicht während eines Aufenthalts in der Schweiz begonnen hat, ist es denkbar, dass er dieses Verständnis mitgedacht haben könnte. Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 334.

Im Folgenden wird das Gedicht im Blick auf die Modi der Dichtung hin untersucht. Die Analyse ist in der gleichen Reihenfolge aufgebaut wie im ersten theoretischen Teil, weshalb sie mit der Dichtung als Kunst beginnt.

#### 4.1 Dichtung als Kunst

An mehreren Stellen im Gedicht werden Schräglagen beschrieben: Unter einer ‚Contrescarpe‘ versteht die Architektur eine steil gebaute Festungsanlage, die dem Feind ein Eindringen erschwert und gleichzeitig eine geschützte Zone bietet, von der aus sicher geschossen werden kann.<sup>266</sup> „Dachschiefer Helling“ ruft die zur Werft gehörige Schräge auf, über die das Schiff zu Wasser gelassen wird. Als Nomen gelesen führt „Dachschiefer“ zudem ein mit Schieferplatten gedecktes Dach vor Augen. Im „Schrägmaul“ kommt das Wort selbst vor und der „Herzbu-ckelweg“ scheint ein steiler Weg zu sein, der nur mit Anstrengung zu bewältigen ist. Im Allgemeinen lassen sich Schrägen schwerer begehen als ebene Wege, weshalb sie erkämpft werden müssen und Unbehagen vermitteln, weil der Gehende darauf leichter den Halt verliert. Diesen Eindruck erzeugt Celan durch seine Wortauswahl. So lässt er den Eindruck entstehen, dass die Lebensbedingungen des Lyrischen Ichs nicht im Lot sind. Diese Ausgangssituation entspricht der des *Meridians*, sodass es sich bei den Schrägen um Vertreter der Kunst handelt.

Das „Verfeindung“ abwandelnde Wort „Verfreundung“ impliziert, dass in einer Beziehung etwas schiefgelaufen ist. Dieser Neologismus weist Parallelen zu Celans privater Verwendung des Wortes ‚Freunde‘ auf. Beispielsweise berichtete er seiner Frau per Brief von seiner schlechten Laune aufgrund gelesener Presstexte. Demnach seien die „Sonntagsausgaben, die Feuilletonseiten voll mit ‚Freunden‘“<sup>267</sup>. Im Zusammenhang mit der Goll-Affäre setzte Celan die Anführungszeichen bewusst ein, um auf untreue und vermeintliche Freunde hinzuweisen, zu denen auch Goll selbst zählt.<sup>268</sup>

Einige Bilder ähneln denen im *Meridian*, mit denen Celan Kritik an der Kunst äußert. Marcel Krings liest aus der ersten Zeilengruppe heraus, dass der Sprecher von schlechter Luft umgeben und folglich „Teil des Vernichtenden“ sei. Lebendige Dichtung sei darum ständig der Bedrohung durch Künstlichkeit und Ich-Ferne ausgesetzt, die sie durch das notwendige Einatmen aufnehme, wodurch sie verändert werde.<sup>269</sup> Dass „Überzwerch, Affenvers, Schrägmaul“ Gelebtes mimen, meint das Erzeugen von Imitationen, die als tote Kunst etwas Lebendiges nachahmen. Diese Aussage deckt sich mit Celans Diskreditierung der Kunst, die er als leblos und kinderlos charakterisiert. Somit sind die drei Begriffe der Aufzählung

<sup>266</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 332.

<sup>267</sup> Paul Celan (30.9.1962): Brief an Gisèle Celan-Lestrange, zitiert nach Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 833f.

<sup>268</sup> Vgl. Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 836.

<sup>269</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 217.

eine andere Form des das Leben erstickenden Medusenhaupts. Die Verwendung der tierischen Begriffe „Affe-“ und „-maul“ weist auf das unmenschliche Verhalten hin, bei dem der Blick für die Wirklichkeit verloren wird.<sup>270</sup>

Die erste Strophe des Gedichts *Affenzeit*, das in die Entstehungszeit der *Niemandsrose* fällt, verdeutlicht den thematischen Bereich, in dem Celan das Wort ‚Affe‘ einsetzt:

AFFENZEIT. Und  
ein lebendiges Nein, menschen-  
äugig inmitten  
aller  
kunstvoll geknüpften  
Schlingen und Verse.<sup>271</sup>

Das „lebendige Nein“ steht den „kunstvoll geknüpften / Schlingen und Versen“ gegenüber. Diese sind eine andere Formulierung Celans für das Töten der Kunst, da sich das Ich in den Schlingen verfangen kann. Somit ist das wiederkehrende Kampf-Motiv des Lebens gegen den Tod bzw. die Kunst auszumachen. Der lebendige Widerstand wird als „menschen- / äugig“ bezeichnet, womit Celan einen Neologismus für die Fokussierung auf den Menschen entwickelt.

Neben dem Todeskampf ist die Lautstärke, mit der die Kunst bzw. die Fremdbestimmung auftritt, eine weitere Parallele zwischen *La Contrescarpe* und dem *Meridian*. Der in ein Spruchband gehüllte Herr wirkt laut und sucht die Aufmerksamkeit der Menge.<sup>272</sup> Die siebte Strophe lässt sich im Kontext des Nationalsozialismus lesen, da bei dem Herrn die Assoziation mit Rednern der NSDAP nahe liegt. So erinnert sie etwa an Joseph Goebbels sogenannte Sportpalastrede am 18.2.1943, bei der ein Transparent mit der Aufschrift „TOTALER KRIEG – KÜRZESTER KRIEG“ im Raum hing.<sup>273</sup> Die mitreißende Kraft von Goebbels’ Reden, die die Zuhörer davon überzeugen wollten, ihr Leben für ‚die deutsche Sache‘ zu opfern, ist ein reales Beispiel dafür, wie sich ein Individuum von Übermächten beeinflusst in deren Dienst stellen kann, wobei der ursprüngliche eigene Weg negiert wird.

Das „Souvenirchen“, das der Herr „knipst“, wirkt durch die Verwendung des Diminutivs banal, was durch die Wortwahl „knipsen“ unterstützt wird. Dieses Verb betont die Leichtigkeit, mit der Erinnerung per Knopfdruck hergestellt wird.

<sup>270</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 337.

<sup>271</sup> Paul Celan, „Affenzeit“. In: Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 431.

<sup>272</sup> Wiedemann merkt an, dass es sich dabei um eine „ironische Anspielung auf bildliche Darstellungen von Jesus bei den Jüngern“ handle. [Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 836.] Die Hinwendung und Abwendung zum bzw. vom Göttlichen spielt eine Rolle in *Die Niemandsrose*, deren ausführliche Analyse sich im Kontext dieser Arbeit jedoch zu weit von der Fragestellung entfernen würde. Daher sei an dieser Stelle auf andere Arbeiten, beispielsweise von Wiedemann, verwiesen.

<sup>273</sup> Vgl. Ernst Schwahn: *Berlin, Sportpalast, Rede Joseph Goebbels (18.2.1943)*. Das Bundesarchiv: Bild 183-J05235, (=https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=&yearsto=&query=sportpalastrede; Abruf 19.11.2020)

Das Bild wird in einem automatisierten Vorgang ‚geschossen‘ – diese Wortwahl würde im direkten Vergleich den mordenden Charakter der Kunst zeigen, der durch „Knipsen“ verschleiert wird.

Das Wechselspiel der Dichtung, die nach ihrer Erschaffung zu Kunst wird und wieder aus ihr heraustreten kann, überträgt Krings direkt auf *La Contrescarpe*, indem er den Text selbst als Kunst einstuft. Dies entnimmt er den bestimmten Artikeln, die in der ersten Strophe auf tradiertes Wissen anspielen.<sup>274</sup> Dahinter steckt die Annahme eines Wissenskanons, den die Kunst bereitstellt und von ihren Rezipienten zu kennen fordert. Er gibt wie die Kunst im *Meridian* eine bestimmte Richtung vor, der die Menschen zu folgen haben.

Im Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen Schreien und Schweigen lässt sich die Dichtung als Kunst wie im *Meridian* als formal laut, aber inhaltlich totenstill einordnen. Mit den Schrägen illustriert Celan die Missstände, die dem Lyrischen Ich an verschiedenen Stellen begegnen. Durch die damit verbundene Wortwahl und Metaphorik übt Celan Kritik an der Dichtung als Kunst. Mit *La Contrescarpe* ruft er zur Überwindung der Schrägen und dem Widerstand gegen die Kunst auf. Somit leitet die Beschreibung der Kunst ins nächste Kapitel zur Dichtung als Gegenwart über.

## 4.2 Dichtung als Gegenwart

### 4.2.1 Kampf um Leben und Tod

Das Gedicht macht bereits mit seinem Titel einen Missstand deutlich. Zerlegt man ihn in seine Bestandteile, erhält man die Worte *contre*, was auf Deutsch *gegen* bzw. als Nomen *Konterschlag* bedeutet,<sup>275</sup> und *escarpé* oder *escarpe*, deren deutsche Äquivalente *steil* bzw. *Steilhang* lauten.<sup>276</sup> Die Wörter rufen eine bedrohliche Situation auf, der sich das Ich stellt, denn *contre* deutet eine widerständige Haltung an. Zusammengesetzt ließe sich der Titel auf Deutsch auch *Gegenschräge* nennen, zu deren Bildung das Lyrische Ich aufruft.<sup>277</sup>

Krings weist auf die Lebensgefahr hin, die der Titel im Zusammenhang mit aktivem Widerstand suggeriert. Er bezieht die Aufforderung zum Widerstand auf das Gedicht, das dadurch das Risiko eingehe, den Kampf zu verlieren und dadurch zu verstummen. Wenn dies einträfe, könne es nicht mehr seiner Aufgabe nachkommen, sich gegen das Vernichtende auszusprechen.<sup>278</sup> Es handelt sich somit um das Duell zwischen mörderischer Kunst und aufbäumender Dichtung.

<sup>274</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 217.

<sup>275</sup> Vgl. Langenscheidt-Redaktion (Hg.), *Langenscheidt Handwörterbuch Französisch*. Berlin/ München 2010, S. 176.

<sup>276</sup> Vgl. ebd., S. 279.

<sup>277</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 332.

<sup>278</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 215.

Zugleich ist es ein bedingungsloser Kampf um Leben und Tod, ums (Wider-)Sprechen und Verstummen. Therstappen vergleicht die Kampfhandlung mit dem Schreibprozess des Dichters, der seine Gedichte dem Verstummen abringe<sup>279</sup> – damit wählt er die gleiche Formulierung wie Janz, die sich wiederum auf den *Meridian* bezieht. Im gleichen Zusammenhang steht Lemkes Hinweis auf die etymologische Herkunft des Wortes *schreiben*, das von *ritzen*, *eingraben* und *reißen* abgeleitet wird.<sup>280</sup> Es beschreibt somit einen anstrengenden Schreibakt, der als Prozess Zeit und Kraft in Anspruch nimmt.

Der „Herzbuckelweg“ verdeutlicht den Kampf des Gedichts bzw. des Dichters, der einen mühsamen Weg auf sich nimmt. Denn bei einem Herzbuckel handelt es sich um eine Vergrößerung des Organs, die dessen verminderte Leistung aufgrund eines Herzklappenfehlers ausgleichen soll. Im übertragenen Sinn umgeht der Dichter von Hoffnung getrieben den Bereich der Kunst, der das Lebensorgan beeinträchtigen würde. Der Weg ist so zwar weiter, soll aber das Leben erhalten. Da das Herz als Leben erhaltendes Organ thematisiert wird, zeigt sich, was auf dem Spiel steht.<sup>281</sup> In diesem Sinne steht das Schreiben in einem Spannungsfeld zwischen Erhoffen und Erleiden. Bedeutsam ist die Hoffnung, die als Antreiber fungiert und trotz der hohen Belastung und der Lebensbedrohung nicht nachlässt. Dieser nahezu aussichtslose Versuch entspricht der Absurdität von Celans Gegenwort.

In der ersten Zeilengruppe spricht das Lyrische Ich das Du, bei dem es sich wie gezeigt um einen Dichter handeln kann, direkt an. Es fordert ihn auf, die Atemmünze herauszubrechen, womit Celan erneut ein gewaltbehaftetes Verb wählt.<sup>282</sup> Aus deren Kompositum geht nicht hervor, ob es sich um eine Münze *aus* Atem oder eine Münze *zum* Atmen handelt. Nach Krings müsse bei ersterem das Du als individualisierter Sprecher die Münze aus sich herausbrechen und über seinen mit Leben erfüllten Atem abgeben. Dagegen stünde die Münze im zweiten Fall als Zahlungsmittel für weiteren Atem.<sup>283</sup> In beiden Varianten greift die Atem-Metapher erneut die Lebensnotwendigkeit auf, die Celan im *Meridian* deutlich gemacht hat. Jedoch besteht ein Unterschied in der Ausrichtung: Während die Münze *aus* Atem dem Individuum entnommen wird und dadurch Teil von ihm ist, beinhaltet die aus der Luft gebrochene Münze *zum* Atmen eine lebensnotwendige Ressource für das Individuum. Nach Krings entspricht die Atemmünze Celans Gegenwort, das bewusst generiert werden müsse und Opferbereitschaft des Sprechers fordere. Ob das Gegenwort aus dem Innern des Individuums stammt und dessen Meinung über die Atemrichtung verbalisiert oder ob das Gegenwort als Mittel zum Freikaufen des Individuums aus der Sklaverei der Kunst eingesetzt wird – beide Lesarten der Münze entsprechen Celans Aussagen im *Meridian*.

<sup>279</sup> Vgl. Therstappen, „La Contrescarpe“, S. 86.

<sup>280</sup> Vgl. Lemke, „Der für immer geheutigte Wundstein“, S. 119.

<sup>281</sup> Vgl. Therstappen, „La Contrescarpe“, S. 12.

<sup>282</sup> Vgl. ebd., S. 86.

<sup>283</sup> Vgl. Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 216.

Mit dem volkstümlichen Brauch im Hinterkopf, kein Messer als Geschenk anzunehmen, ohne im Gegenzug eine Münze zu überreichen, verbindet Jean-Marie Winkler die erste mit der siebten Zeilengruppe. Dadurch stehen sich Münze und Messer gegenüber. Sie repräsentierten das Duell zwischen Wort und Barbarei.<sup>284</sup> Dem Brauch zufolge macht die Münze das Messer unschädlich, sodass im übertragenen Sinne das Gedicht ebenbürtig zur Waffe und dementsprechend mächtig dargestellt wird. Dieser Vergleich erinnert an Celans Beschreibungen des Gegenworts im *Meridian*, in dem es eher unreflektiert auf die Kunst als direkten Gegner ‚geschossen‘ wird.

Eine weitere Tradition könnte Celan bei der Atemmünze bedacht haben: Demnach legt man eine angehauchte Münze in die Spardose, damit sie immer gefüllt bliebe. Dies versteht Krings als die Absicherung einer Verfügbarkeit von Worten.<sup>285</sup> In den rhetorischen Fragen, die die Versgruppen vier und fünf dominieren, erkennt er eine Widerspiegelung der Ungewissheit des Sprechens und des Erfolgs von dichterischen Worten. Das Gedicht wolle sich demzufolge seiner Möglichkeiten vergewissern und zahle dafür mit der „Atemmünze“.<sup>286</sup>

Neben dem Imperativ am Gedichtanfang spricht das Lyrische Ich das Du auch später an. Am Ende der siebten Versgruppe identifiziert das Du als „Selbst- / auslöser“. Damit weist es darauf hin, dass das Du selbst tätig werden und sein Schicksal in die Hand nehmen kann. So gesehen ist die Aussage ein weiterer Aufruf zur Aktivität.

#### 4.2.2 Für Menschlichkeit sprechen

Die für das Gegenwort zentrale Menschlichkeit wird von dem „menschlich tönende[n] Märzrohr“ repräsentiert. Das Tönen ist seine Form der Artikulation, zudem setzt es durch seine Lichtstrahlung ein Zeichen der Hoffnung. Denn als Jude konnte Celan von der symbolischen Bedeutung des Lichts wissen. Es steht für die Anwesenheit Gottes und wies dem Volk Israel als Wolken- und Feuersäule den Weg in der Wüste, nachdem es sich aus der Gefangenschaft in Ägypten befreit hatte.<sup>287</sup> Für *La Contrescarpe* bedeutet dies, dass das „Märzrohr“, das zudem von einem menschlichen Sprecher instruiert wurde, den Weg aus dem Leid und der Fremdherrschaft in eine Zukunft voller Leben und Freiheit leuchtet.

Der Bezug der Hoffnung auf die Zukunft des Judentums wird an der weiteren Verwendung des Wortes ‚Märzrohr‘ deutlich. So wird auch eine Pflanze der Rohrgewächse bezeichnet, die bereits im März blüht und deren Blätter mit Härchen umrandet sind, woher die ‚Bewimperung‘ im Gedicht stammen könnte. Aufgrund der dunklen Rispen nannte man die Pflanze auch „Judenbart“, was aus heutiger Sicht selbsterklärend problematisch erscheinen muss. Die Namensherkunft des Märzrohrs lässt sich zudem auf Glühwürmchen zurückführen, die eine

<sup>284</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 333.

<sup>285</sup> Vgl. Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 216.

<sup>286</sup> Ebd., S. 223.

<sup>287</sup> Vgl. SCM Verlag (Hg.), *Elberfelder Studienbibel*, 2. Mose 13,21.

starke Leuchtkraft aufbringen können. Diese werden als Orakeltiere angesehen und passen in dieser Bedeutung zu dem Glück im Kelchauge, mit dem das dichterische Sprechen gelingen mag.<sup>288</sup>

Ein weiterer intertextueller Bezug auf biblische Inhalte, der im Zeichen der Hoffnung und Zukunftssicherung steht, besteht in der Arche Noah. Mehrere nautische Begriffe rufen das Schiffmotiv<sup>289</sup> auf, das in Verbindung mit der Brieftaube, die durch ihr Wegbleiben eine Botschaft an den Schwarm übermittelt, an die Geschichte aus dem Alten Testament erinnert.<sup>290</sup> Der Taube kam die Verantwortung zu, stellvertretend für die Schiffsinsassen herauszufinden, ob die Naturkatastrophe der Sintflut beendet ist, damit sie das Schiff sicher verlassen könnten. Bei ihrem ersten Flug brachte die Taube einen Ölzweig, der Hoffnung auf die Erneuerung der Lebensgrundlagen machte. Von ihrem zweiten Flug kehrte sie nicht zurück und vermittelte dadurch, dass die Erde wieder bewohnbar ist.<sup>291</sup> Diese Passage lässt sich als das Selbstverständnis von Celan als Dichter nach Auschwitz interpretieren. Nach der Katastrophe wagt er den Blick auf die Welt und schickt Zeichen an die Überlebenden, wie mit der Lage umzugehen sei. Celan nutzt die Figur der Taube in weiteren Gedichten in ähnlicher Weise, beispielsweise in *Heimkehr* aus dem Band *Sprachgitter*. Darin übermittelt ein taubenfarbenedes Fahmentuch das Ende von Auschwitz und signalisiert dem zurückgezogenen Ich, dass es seine grabartige Schutzhöhle verlassen und zu den Lebenden zurückkehren könne.<sup>292</sup>

#### 4.2.3. Individuation

Die sich vom Schwarm absetzende Brieftaube stellt die Reanimation des Individuums und dessen Ausdruck des Eigenen dar, die als Grundlage des Gegenworts gelten. In der Fremde der Kunst ist die Taube die Einzige, die sich ihrer Bestimmung entsprechend die Fähigkeit bewahrt hat, den Heimweg zu finden. Sie verlässt die Gruppe, um ihrem eigenen Weg zu folgen und sich nicht mehr nach der Masse richten zu müssen. Ihr Ausschwärmen ist der vollzogene Schritt, von dem auch im *Meridian* die Rede ist, und entspricht damit Dichtung als Gegenwort, die nur durch die Vereinzelung des Schreibers möglich wird. Da Brieftauben mit verschlüsselten Botschaften in Militäreinsätzen zur Kommunikation genutzt wurden, ist auch in dieser Zeilengruppe der kämpferische Kontext gesetzt.<sup>293</sup>

Die Botschaft der Taube besteht in ihrem Wegbleiben und es ist fraglich, ob der Schwarm das Zeichen decodieren kann. Dies spielt auf den absurden Charak-

<sup>288</sup> Vgl. Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 224f.

<sup>289</sup> Die Häufung der Fachwörter aus der Nautik lässt sich auf Celans Übersetzungsarbeiten zurückführen, die er während der Entstehungszeit von *La Contrescarpe* leistete. Dabei beschäftigte er sich mit der Einrichtung von Schiffen. Vgl. Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 834.

<sup>290</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 335.

<sup>291</sup> Vgl. SCM Verlag (Hg.), *Elberfelder Studienbibel*, 1. Mose 8.

<sup>292</sup> Vgl. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 71.

<sup>293</sup> Vgl. Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 225f.

ter des Gegenworts an, aufgrund dessen der Empfänger den widerständigen Inhalt einer Aussage oder Handlung nicht so versteht, wie der Sender ihn gemeint hat. Im Vergleich dazu wird das sie umgebende Gewölke als lesbar ausgezeichnet. Celans Wahl des Tieres spricht für sich, denn die Tauben wären demnach taub für die Botschaft.<sup>294</sup> Es ist festzustellen, dass das Schweigen die Botschaft enthält und darum – vergleichbar mit Lenz' Gegenwort – in der Stille schreit.

Mit der rhetorischen Frage, ob der Schwarm durch das Ausschwärmen der Eien gelitten habe, wird eine implizierte Missgunst über den Alleingang ausgedrückt. Der Gehalt dieser Sequenz lässt sich um den Kontext der biblischen Geschichte erweitern, denn als Noah im Auftrag Gottes ein Schiff auf dem Festland baute, ohne dass dessen Notwendigkeit ersichtlich war, wurde er von der Gesellschaft verspottet. Es ist denkbar, dass Celan sich darin wiederfand, weil er auf die Gefahr eines wiedererwachenden Antisemitismus hinweist, obwohl noch nicht einmal die *Auschwitzprozesse* der vergangenen Katastrophe stattgefunden hatten.

Neben der sich lösenden Taube weist die Topografie des *Place de la Contrescarpe* auf Individualität hin. Die Paulownien tragen den Vornamen Celans in sich und deuten an, dass der Autor sein Eigenstes in den Text gegeben hat. Dass die Bäume im Zentrum des Pariser Platzes stehen, spricht zusätzlich für die Fokussierung auf den Einzelnen. Im Übrigen ist Celans Vorname das, was ihm von seiner Herkunft geblieben ist, weil er seinen Nachnamen änderte, der nun aus einem Anagramm seines ursprünglichen Nachnamens Ancel besteht.<sup>295</sup> Zudem transportieren die Paulownien eine Bedeutung für Celans Selbstwahrnehmung, denn sie zählen zur Ordnung der Lippenblütler.<sup>296</sup> Dieser Begriff verbindet die Worte Lippen und Blühen, die zusammengenommen als fruchtbares Sprechen interpretiert werden können.

#### 4.2.4. Beispiel Gegenwort

Die vorletzte Strophe von *La Contrescarpe* sticht formal heraus, weil sie eingerückt und länger als die anderen Versgruppen ist. Inhaltlich wendet sie sich gegen die Vorfälle der Vergangenheit sowie die Missstände ihrer Gegenwart. Mit einem Reisebericht, der am Ende der Versgruppe mit einem Punkt abgeschlossen ist, erinnert das Lyrische Ich an Deportationen und rauchende Schornsteine der Krematorien im Nationalsozialismus. Die erwähnten Vorzeichen, die dem Blick der Bevölkerung nicht hätte entgehen dürfen („floß deinen Blicken ein Rauch zu“), äußern Kritik an der blinden Kollektivität der Gesellschaft. Mit diesen Eigenschaften entspricht die Strophe einem Gegenwort, das seine Kraft gegen ein Wi-

<sup>294</sup> Vgl. ebd., S. 228.

<sup>295</sup> Vgl. Hees, „Celan“, S. 192.

<sup>296</sup> Vgl. Gustav Hegi, *Illustrierte Flora von Mitteleuropa*. Band 4. Teil 1. Berlin/Hamburg 1975, S. 18.

dererstarren des Antisemitismus richtet.<sup>297</sup> Formal macht die Strophe den gleichen Schritt aus der Masse heraus, den sie auch inhaltlich beabsichtigt.

Die Eigenschaften des Gegenworts werden in *La Contrescarpe* von verschiedenen Metaphern verkörpert, als Aufgabe des Dichters vermittelt und zugleich als lebensgefährlich eingeschätzt. Im Vergleich zum *Meridian* wird die Frage, ob das Gegenwort wahrgenommen wird und ob es lesbar ist, stärker betont. Da das Gedicht nach der Veröffentlichung des *Meridians* entstanden ist, könnte dies eine als nötig empfundene Nachjustierung Celans sein, die auf den Rückmeldungen seiner Zeitgenossen basiert.

### 4.3. Dichtung als Atemwende

#### 4.3.1. Die Wende

Der Ort, an dem viel von demjenigen gefordert wird, der gegen den Berg ankämpft, ist in *La Contrescarpe* präzise genannt: „an der Kehre“ des „Herzbuckelweg[s]“ muss er den Wegzoll zahlen – der Gedichtstext lässt die Vorstellung zu, dass das Subjekt die Atemmünze abgeben muss, um passieren zu dürfen. Dabei kommen zwei Bilder mit ähnlichen Eigenschaften zusammen: Bei der „Kehre“ handelt es sich um eine Wegbiegung, die zwei Wege, einen absteigenden und einen aufsteigenden, miteinander verbindet. Auch die Münze bietet zwei Seiten an, die im Objekt untrennbar miteinander verbunden sind. Dadurch erinnern beide Bilder an Celans Atemwende, die die beiden ‚Atem-Wege‘ des Ein- und Ausatmens miteinander verbindet. Der Atemhauch ist bei lautem Lesen der zweiten Versgruppe in der Alliteration auf „h“ hörbar.<sup>298</sup>

Die Wegbiegung als Metapher verdeutlicht das Ausrichten des Ichs im Atemvorgang, indem das Subjekt durch die Kehre wieder in die Richtung blickt, aus der es kam. Allerdings geht es nicht den gleichen Weg zurück, sondern befindet sich auf der nächsten Ebene, die es zu einem anderen Ziel führt. Gewissermaßen handelt es sich beim „Herzbuckelweg“ um den Weg der Kunst, den die Dichtung für ein Stück mitgeht. Die Wegbiegung ermöglicht es ihr, wieder in eine andere Richtung zu blicken.

Der Aufruf des Gedichts, etwas Festes aus der Luft zu brechen, stellt einen Akt der Unmöglichkeit dar und repräsentiert die paradoxe Situation der Dichter, über das Unsagbare zu sprechen. Gleichzeitig verweist die Transformation von fest zu gasförmig auf den Genozid an den Juden, deren Körper in Krematorien einem vergleichbaren Prozess ausgesetzt waren. Demnach fordert das Lyrische Ich ebenso dazu auf, auf das Nicht-(mehr)-Sichtbare zu schauen und es sichtbar zu machen. Dazu muss das Ich die Nähe des Vernichtenden suchen, es einatmen

<sup>297</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 233.

<sup>298</sup> Vgl. ebd., S. 218.

und seine Sprache sprechen, auch wenn dies das Risiko eines Sprachverlusts in sich birgt.<sup>299</sup>

#### 4.3.2. Schmalere Grat

Die Nähe von Leben und Tod sowie von Gewinn und Verlust ist in *La Contrescarpe* an vielen Stellen integriert. Der Baum, der auch durch die Paulownien dargestellt wird, steht dem Wörterbuch der Brüder Grimm (1854) zufolge einerseits für den Tod, weil aus ihm Totenstätten gebaut werden. Andererseits repräsentiert er das Leben, weil er Wachstum symbolisiert<sup>300</sup> und mit seinen Früchten sowie durch in der Photosynthese erzeugtem Sauerstoff das menschliche Leben erhält. Auch der Brotpfeil trägt Leben und Tod in sich, indem das Brot den Menschen ernährt und der Pfeil auf der Jagd Leben beendet.<sup>301</sup> Es ist bezeichnend, dass der Brotpfeil dem Ich an der Kehre begegnet, denn dort entscheidet sich, ob es sich gegen die Kunst und für die Dichtung entscheidet. Den Wegzoll der Atemmünze aufzubringen, kostet es Anstrengungen, die durch die Wiederholung der Wörter „so viel“ in der zweiten Versgruppe betont wird. Die Metapher des Weges erinnert an eine Bibelstelle im Neuen Testament:

Geht hinein durch die enge Pforte! Denn weit ist die Pforte und breit der Weg, der zum Verderben führt, und viele sind, die auf ihm hineingehen. Denn eng ist die Pforte und schmal der Weg, der zum Leben führt, und wenige sind, die ihn finden!<sup>302</sup>

Diese Aussage aus der Bergpredigt verdeutlicht metaphorisch den Weg, den die Dichtung geht. Es wäre einfacher, sich von der Kunst treiben zu lassen, sich nicht gegen den Strom zu stellen und somit auf dem breiten Weg zu bleiben. Doch das Lyrische Ich in *La Contrescarpe* und Celan im *Meridian* fordern von der Dichtung, den schmalen Weg zu wählen, der ein persönliches Opfer des Individuums erfordert.

Weitere Andeutungen auf die Bibel, die den schmalen Grat zwischen Leben und Tod darstellen, finden sich in der dritten Versgruppe. In einer frühen Fassung war die Spitze des Brotpfeils in Wein getränkt,<sup>303</sup> was an das christliche Abendmahl erinnert. Das den Körper Jesu symbolisierende Brot und der für sein Blut stehende Wein sollen Gläubige in Erinnerung an seinen Tod und in der Hoffnung auf das dadurch erkaufte ewige Leben einnehmen. Die Nachtwache der „Königs-/vigilie“ lässt sich als die Nacht verstehen, die Jesus mit seinen Jüngern im Garten Gethsemane verbrachte, während er seine Verhaftung erwartete. Die Erwähnung des Kelchauges in Versgruppe vier greift in dieser Lesart Jesu Bitte an

<sup>299</sup> Vgl. Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 217.

<sup>300</sup> Vgl. Jacob u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Band 1. Berlin 1939, S. 243ff.

<sup>301</sup> Vgl. Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 220.

<sup>302</sup> SCM Verlag (Hg.), *Elberfelder Studienbibel*, Matthäus 7,13f.

<sup>303</sup> Celan, *Die Niemandrose*, S. 128.

Gott auf, den Kelch des Leidens an ihm vorübergehen zu lassen. Die Hände, die nicht mitkamen, stehen dann für die Jünger, denen es nicht gelang, mit ihm wach zu bleiben.<sup>304</sup>

Da Celan Wein häufig als Bild nutzte, könnten die Verse rund um die Nachtwache statt durch Einfluss der Bibel auch durch seine Beschäftigung mit Friedrich Hölderlin entstanden sein. Bei jenem steht die Nacht für den Wahn und die Auflösung geistiger Kräfte.<sup>305</sup> Der Wahn als Extrem, dem die Dichtung im versuchten Prozess des Austarierens verfallen kann, steht für den Tod bzw. die Kunst. Der Wein als Zugang zum Rauschzustand, der historisch gesehen sowohl Inspiration schenken als auch den Verstand nehmen kann, ergänzt den Brotpfeil, bei dem noch nicht entschieden ist, ob er Leben schenkt oder nimmt. Im Wahn zu sprechen entspricht einem schweigenden Schrei, da der Sprecher sich eines Zugangs bedient, der für Außenstehende nicht nachvollziehbar ist. Der Rausch als Inspirationsquelle ist demnach vorsichtig zu genießen.<sup>306</sup> Verstärkt wird der Eindruck eines Balanceakts durch den Neologismus „Verfreundung“, der Ähnlichkeiten zu dem englischen Begriff *frenemy* aufweist und dementsprechend eine falsche Freundschaft kennzeichnet. Die Dichtung lässt sich auf ein derartiges Zweckbündnis mit der Kunst ein – in der Hoffnung, als Sieger daraus hervorzugehen.

*La Contrescarpe* stellt einen Weg dar, den das Du von der „Atemmünze“ zum „Kristall“ zurücklegen soll, die beide das wahre poetische Sprechen symbolisieren. Wenn der Dichter fokussiert bleibt und sich nicht der Kunst hingibt, können die Mühen des Umwegs und des Wachens in der Vigilie von Erfolg gekrönt werden, indem ein wahres Gedicht entsteht. *La Contrescarpe* stellt damit einen Ringchluss her, der stets von Neuem beginnt, weil das Ziel immer „der eine / genaue / Kristall“ bleibt.

Der Imperativ in der ersten Gedichtzeile kann als Selbstaufwurf funktionieren, aufgrund dessen das Ich sich auf den Weg zu sich selbst macht. So steht es zwischen Ichverlust und Ichwerdung und ist dadurch permanent bedroht, seine sprachliche Identität zu verlieren.<sup>307</sup> An dieser Stelle laufen Identitätsfindungs- und Schreibprozess parallel, was sich ebenso im *Meridian* und in Celans Beschäftigung mit Mandelstam findet. Schweigen und Sprechen – auch im Sinne der Individualisierung – liegen wieder nah beieinander, sodass das Ich aufpassen muss, nicht dem Schweigen zu verfallen.

<sup>304</sup> Vgl.: SCM Verlag (Hg.), *Elberfelder Studienbibel*, Matthäus 26, 26-40.

<sup>305</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 334.

<sup>306</sup> Das Spannungsfeld, das sich an dieser Stelle öffnet, bietet Potenzial für ausführlichere Betrachtungen, die an anderer Stelle erfolgen müssen. So könnte der Frage nachgegangen werden, inwiefern die lange Tradition des Spiels zwischen Rausch und Vernunft durch das *Ereignis Auschwitz* verändert wurde.

<sup>307</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 332.

## 4.3.3. Auf dem Weg der Kunst

Das Einlassen des Individuums auf die Spielarten der Kunst wird durch den „Selbstausröser“ verbildlicht. Bei einem Fotoapparat handelt es sich um einen Automaten, weshalb er in Celans Denken dem Bereich der Kunst zugeordnet ist. Das Du nutzt dessen Funktionen, wandelt sie aber zu seinen Zwecken ab. Technisch gesehen ermöglicht der Selbstausröser am Fotoapparat eine Selbstaufnahme, denn das Du kann nach der Auslöschung der Zeitschaltuhr, aber vor der Aufnahme des Fotos den Raum durchqueren, der es von der anvisierten Bildfläche trennt. Indem das Du die Mittel der Kunst für die Darstellung seiner Individualität nutzt, vollzieht es in der Fremde seine Atemwende und löst sich von der Kunst. Der Begriff des Selbstausröser gibt zudem an, dass sich das Du selbst auslöst – in anderen Worten zahlt es das Lösegeld für seine Freilassung. Es ist die Atemmünze, die als Währung angenommen wird.<sup>308</sup>

Dass einzelne Worte ganze Zeilen füllen und Satzelemente voneinander getrennt stehen, lässt sich als formale Umsetzung der Loslösung ansehen. Im Prozess der Sprachfindung werden stellvertretend einzelne Wörter separiert und stellen die Individuation dar. Durch diesen Stil, der absichtlich gebrochen wirkt und einzelne Wörter auch formal heraushebt, wirkt die Atemwende im Gedicht und stellt ein neues poetisches Sprechen dar.<sup>309</sup>

Alles in allem stellt *La Contrescarpe* die Schwierigkeit des Vollzugs einer Atemwende dar, die das Ich zum dichterischen Sprechen führt. Wenn das Ich die Anstrengungen des Austarierens erträgt und den Kelch des Leidens nicht an sich vorüberziehen lässt, sondern tief in diesen hineinblickt, kann es ein wahres Dichtervort formulieren. Dabei muss es in Kauf nehmen, phasenweise den Wegen der Kunst zu folgen und nach ihren Gesetzen zu leben. Der Weg zwischen Ichverlust und Ichwerdung ist schmal. Das Ich muss im Angesicht seines Todes den Schritt machen und den Selbstausröser drücken. Dieses Dichtungsverständnis fordert vom Dichter, selbst aktiv zu werden und leidens- sowie risikobereit zu sein. Die Unentschiedenheit, ob das Gedicht sprechen oder verstummen wird, ist in *La Contrescarpe* allgegenwärtig, aber das Lyrische Ich ermutigt sich und seine Zuhörer, die Spannung aufrechtzuerhalten, um sprechend aus dem Kampf hervorzugehen.

<sup>308</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 236.

<sup>309</sup> Vgl. Lehmann, „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘, S. 29.

#### 4.4. Dichtung als Erinnerung

##### 4.4.1. Blutende Botschaft

Der bereits dargestellte Zusammenhang von Kelch, Wein und Nacht steht im Zeichen der Erinnerung. Christen erinnern sich mit dem Abendmahl an die Taten Jesu, aber auch ohne die Einbeziehung der Passion Christi, der keine Erlöserfigur für das Judentum darstellt, ergibt sich aus dem von ihm zelebrierten jüdischen *Pessach* eine Bedeutung. Denn das Volk Israel gedenkt damit dem Auszug aus Ägypten, bei dem es sich aus der Fremdherrschaft befreite.

In *La Contrescarpe* taucht an weiteren Stellen Blut auf: Implizit gehört es zum „Herzbuckelweg“, der durch den medizinischen Begriff den Umweg darstellt, den das Blut gehen muss. Gewaltsam wird es durch das Organ gepumpt, um das Leben zu erhalten. Auch Wein und Kelch rufen wie oben gezeigt Assoziationen zu Blut auf. Explizit wird es in der sechsten Versgruppe genannt: „Durch die Schotten“ des Schiffs, das auf der schiefen Ebene gebaut wurde und nun schwimmt, „blutet die Botschaft“. Die Schotten, die bei einem Leck das Wasser davon abhalten sollen, das gesamte Schiff zu fluten, können die eindringende Botschaft nicht aufhalten. Dass sie blutet, ist auf der einen Seite als Zeichen einer womöglich tödlich endenden Verletzung, auf der anderen Seite als das pulsierende Leben zu verstehen, das sich seinen Weg bahnt. Hier zeigt sich ein weiteres Bild für die Gleichzeitigkeit von Leben und Tod, die sich durch das gesamte Gedicht zieht.

Blut als Sinnbild der Lebensquelle bebildert den Wunsch von Gegenwart und Atemwende, für mehr Leben zu sorgen, damit Worte nicht mehr ‚blutleer‘ und künstlich erscheinen. Um das zu erreichen, drängt Celan im *Meridian* auf das Vermitteln der eigenen Erinnerungen. Auch diese Interpretationsmöglichkeit bietet der Einsatz des Blutes, weil es als Ausdruck für Herkunft und Abstammung verwendet wird.<sup>310</sup> Im Übrigen wählt Celan mit dem Blut eine Metapher, die vermehrt in der Sprache der Nationalsozialisten vorkommt. Beispielweise unterschieden die sogenannten Nürnberger Rassegesetze zwischen ‚arischem‘ und ‚jüdischem Blut‘ und drängten auf den „Schutz des deutschen Blutes“.<sup>311</sup>

Der Hinweis auf die Vergangenheit wird in *La Contrescarpe* durch „Verjährtes“ direkt angesprochen und ist nur mit einem Komma von der blutenden Botschaft getrennt. Während die Schotten die Botschaft nicht aufhalten können, geht das Verjährte „jung über Bord“. Da Schiffe sinken, wenn die Schotten die Wassermassen nicht abhalten können, liegt eine Gefahrensituation vor, in der gehandelt werden muss. Es ist denkbar, dass das Verjährte über Bord geht, weil das Schiff Ballast verlieren muss, um nicht zu sinken. Bei dieser Formulierung handelt es sich um einen inneren Widerspruch, denn *Verjährtes* bedeutet in der Rechtsprechung, dass etwas durch Ablauf einer Frist hinfällig geworden ist. Es hat keine

<sup>310</sup> Die Redewendung „Blut ist dicker als Wasser“ ist ein Beispiel für die sprachliche Verwendung von *Blut* in Bezug auf Herkunft.

<sup>311</sup> Horst Dieter Schlosser, *Sprache unterm Hakenkreuz. Eine andere Geschichte des Nationalsozialismus*. Köln/Wien 2013, S. 228.

Auswirkungen mehr auf die Gegenwart und kann nicht geahndet werden.<sup>312</sup> Es liegt nahe, dass die von Leben und Tod zeugende Botschaft das dichterische Sprechen meint. Die Schotten versuchen, die Botschaft von dem Schiff abzuhalten, damit es seine Wirkung nicht entfalten könne, die in diesem Falle das Schiff sinken ließe. Dies erinnert an die Wachen, die Lucile festnehmen, bevor sie ihrem Unmut weiter Ausdruck verleihen und eine Widerstandsbewegung auslösen kann. Somit lässt sich diese Strophe als Celans Kritik an der Erinnerungskultur lesen, die das wahre Erinnern mit Konsequenzen für die Gegenwart verhindert. Nach der Shoah ließen die Menschen das Unaussprechliche lieber unangetastet und verzerrten das Erlebte zum „Schrägmaul“, damit das Schiff der Gesellschaft nicht gänzlich unterginge.

An dieser Stelle sei erneut das „Souvenirchen“ erwähnt, das der Herr als gemachte Erinnerung aus Paris mitnimmt. Die Diminutivform deutet auf eine banalisierte Erinnerung hin, die Celan negativ bewertet. Darüber hinaus ahmt die Verdinglichung die Realität nach und wirkt nicht ernsthaft.<sup>313</sup> Dies bezeichnet und verwirft Celan im später erschienenen Gedicht *Weggebeizt* als „Anerlebtes“ und „Meingenicht“.<sup>314</sup>

#### 4.4.2. Daten *eingedenk*

Der Doppelpunkt hinter der Aussage „Verjährtes / geht jung über Bord“ verweist auf die folgende Strophe, welche die zu früh vergessenen Erinnerungen näher ausführt. Darin wird das Verjährte konkret auf die Verbrechen des Nationalsozialismus bezogen. Die Forschung hat einige Parallelen zwischen den Daten der siebten Strophe und Celans Biografie ziehen können, was einer persönlichen Umsetzung seiner Aufforderung im *Meridian*, an seine eigenen Daten zu erinnern, entspricht.<sup>315</sup> Die Etappen der beschriebenen Route entsprechen Celans erster Reise nach Paris im Jahr 1938: Über Krakau kam er nach Berlin, wo zu dem Zeitpunkt noch der Anhalter Bahnhof stand. Dort traf Celan am Vorabend der sogenannten Reichspogromnacht ein, die vom Rauch „von morgen“ prophezeit wird. Darüber hinaus stellt der Rauch ein Vorzeichen für die Krematorien der Vernichtungslager dar. Die Formulierung „Über Krakau“ verweist auf das Konzentrationslager Auschwitz, das sich nördlich von, also *über* Krakau befand. Somit spricht die Zeile neben Celans Reiseroute auch die Deportationen an.<sup>316</sup>

In dem Gedicht finden sich weitere eingebundene Daten, die den Aufruf des Lyrischen Ichs zum Widerstand untermauern. In der siebten Strophe nennt Celan den 14. Juli in einem feierlichen Kontext, bei dem getanzt wird. An diesem Datum erinnern sich die Franzosen an den Sturm auf die Bastille 1789, das Initialer-

<sup>312</sup> Vgl. Dudenredaktion (Hg.), *Duden Band 10. Das Bedeutungswörterbuch*. Mannheim 2002, S. 982.

<sup>313</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 338.

<sup>314</sup> Vgl. Paul Celan, „Weggebeizt“. In: Rolf Bücher (Hg.), *Paul Celan. Atemwende. Historisch-kritische Ausgabe*. Band 7. Teil 1. Frankfurt am Main 1990, S. 31.

<sup>315</sup> Vgl. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

<sup>316</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 232.

eignis der Französischen Revolution. Das „Märzrohr“ in der vierten Strophe lässt sich als Hinweis auf den Vormärz und die daraus hervorgehende Revolution verstehen. So gesehen deutet Celan zwei historischen Widerstandsbewegungen an, die sich gegen Fremdherrschaft auflehnten und politische Veränderung erwirkten. Da Literatur eine große Rolle in den Revolutionsphasen spielte,<sup>317</sup> mag Celan sich in dieser Tradition gesehen haben, die Leser zu ermutigen, die Stimme gegen Missstände zu erheben. So korrespondiert Celans Flaschenpost mit der Textgattung der Flugblätter, die mit politischer Botschaft gedruckt und gestreut wurden.<sup>318</sup> Beide richten ihre Botschaft an alle Adressaten, die offen für sie sind. In den 1960er Jahren wurden die Themen und Texte aus dem Vormärz wieder aufgegriffen<sup>319</sup> und könnten so in Celans Blickfeld gerückt sein. Da auch Büchners Schaffen in die Zeit des Vormärz fällt,<sup>320</sup> lagen Themen und Stil der Epoche für Celan nahe.

Daneben lassen sich in *La Contrescarpe* Adornos Gedanken zur *Dialektik der Aufklärung* herauslesen, die er 1951 in seinem Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“ veröffentlichte. Die Assoziation des Rauchs am Anhalter Bahnhof mit dem Rauch über den Vernichtungslagern erinnert an Johanns Ausführungen zur totalitären Rationalität der Aufklärung: „[D]ie Erstellung von Zugfahrplänen von Warschau nach Paris für den Fernverkehr ist strukturell nicht zu unterscheiden von der Erstellung der Zugfahrpläne von Paris nach Auschwitz.“<sup>321</sup> Demzufolge wurde die Vernunft bis zur Durchführung eines Genozids missbraucht. Diese Ambivalenz der vernunftgeprägten Aufklärung wird in *La Contrescarpe* durch die zweiseitige Atemmünze widergespiegelt.

In der siebten Versgruppe meint Krings in Celans Wortwahl Begriffe zu finden, die durch die Zeit des Nationalsozialismus geprägt sind: „Schar“ sei der Rangbezeichnung des „Scharführers“ entnommen und „Herr“ sei Bestandteil des Begriffs „Herrenmensch“.<sup>322</sup> Wenn Krings Recht behält, erfüllt Celan mit diesem Abschnitt die Aufforderung des *Meridians*, ‚aktualisierte Sprache‘ zu nutzen.

#### 4.4.3. Für Menschen zeugen

Im Abschnitt mit der Brieftaube steht die Erinnerung in Zusammenhang mit der Herkunft, weil es ihrer Identität entspricht, sich an den Weg zur Heimat zu erinnern. Ihr Ring soll Auskunft darüber geben, doch dessen Lesbarkeit ist fraglich. Diese Konstellation der vergessenen, wiedererinnerten und nicht mehr vorhandenen Heimat findet sich gleichermaßen in Celans Biografie. Wie die Taube, die sich für den zurückgelassenen Schwarm verantwortlich fühlt, denkt er mit

<sup>317</sup> Vgl. Fritz Böttger, *Vormärz. 1830-1848. Erläuterungen zur deutschen Literatur*. Berlin 1977, S. 5.

<sup>318</sup> Vgl. Florian Vaßen, „Einleitung“. In: Ders. (Hg.), *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Vormärz*. Stuttgart 1984, S. 11-36, hier S. 20.

<sup>319</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>320</sup> Vgl. Böttger, *Vormärz*, S. 44.

<sup>321</sup> Johann, *Das Diktum Adornos*, S. 76.

<sup>322</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 232.

schlechtem Gewissen an seine Eltern, Freunde und Bekannte, die er zurückgelassen hatte.<sup>323</sup> Nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs war die Bukowina nicht mehr die Heimat, die er gekannt hatte.

Indem die Brieftaube an den Schwarm zurückdenkt, bezeugt sie dessen Existenz und erlittenes Leid. Sie spricht stellvertretend für alle, die keine Stimme mehr haben. Dieses Bezeugen der Erlebnisse sieht Therstappen als die Botschaft an, die durch die Schotten blutet. Er stellt das Einstehen für andere als „Hoffnung und Ethos des Dichters“<sup>324</sup> dar. Dies gleicht der Bedeutung des Kristalls, der als letztes Wort das Gedicht abschließt. Er spielt auch in anderen Gedichten eine wichtige Rolle und ist beispielsweise in dem Gedicht *Weggebeizt* ebenfalls das Ziel, auf das sich das Lyrische Ich ausrichtet. In jenem wird der Kristall synonym zu „dein unumstößliches / Zeugnis“<sup>325</sup> verwendet und meint in Verbindung mit der Lyrik das erinnernde Sprechen. In einer früheren Fassung von *La Contrescarpe* trennte Celan die Buchstaben des Wortes Kristall durch Leerzeichen voneinander, wodurch es breiter wirkte und die Blicke anzog. Dies spricht dafür, dass Celan großen Wert auf das Bezeugen – für das Vergangene und den einzelnen Menschen – legt. Es bleibt fraglich, warum er sich letztlich gegen die Betonung durch das formale Mittel entschied. Im Hinblick auf die Modi der Dichtung lässt sich argumentieren, dass Celan keinen Modus speziell herausheben wollte. Zudem ist es möglich, dass er nicht wie die Kunst Aufmerksamkeit erhaschen wollte.

#### 4.4.4. Vergangenheit und Gegenwart

Die Bedeutung des Vergangenen für die Gegenwart zeigt sich an mehreren Stellen in *La Contrescarpe*: Die abwechselnde Nutzung von Präsens und Präteritums zeigt an, dass die Gegenwart mit der Vergangenheit verbunden ist, indem sie deren Konsequenzen trägt.<sup>326</sup> Die Brieftaube denkt darüber nach, ob ihr Handeln in der Vergangenheit Konsequenzen auf die Entscheidungen des Schwarms ausübt. Die Botschaft, die von den Schotten nicht gehalten werden kann, lässt in sprachlicher Aktualisierung die Vergangenheit in die Gegenwart des Schiffs sprechen.<sup>327</sup> Der „Rauch von morgen“ wird zwar im Präteritum eingebunden, weist mit der futuristischen Zeitangabe aber auch voraus und steht dadurch als aktuelle Warnung im Raum. In diesem Sinne greift das Gedicht durch die Vergangenheit in die Gegenwart.

Auf Deutsch zu schreiben, beinhaltet gleichzeitig Leben und Tod, weil die Sprache einerseits die der Mörder und andererseits ein Lebenszeichen ist, dass sie die Zeit der Mörder überstanden hat. Darin findet sich das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen: Ließe das Ich die Sprache verstummen, weil es sich um

<sup>323</sup> Vgl. Therstappen, „La Contrescarpe“, S. 90.

<sup>324</sup> Ebd., S. 92.

<sup>325</sup> Celan, „Weggebeizt“, S. 31.

<sup>326</sup> Vgl. Krings, „Arche Noah auf dem Blutmeer“, S. 223.

<sup>327</sup> Vgl. ebd., S. 229.

die Sprache der Mörder handelt, würde es damit auch einen Teil seiner Identität umbringen, weil es sich nicht mehr in seiner Muttersprache ausdrücken könnte. Nichtsdestotrotz muss das Sprechen einen Weg finden, die nationalsozialistische Beeinflussung abzuschütteln.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Celan in *La Contrescarpe* seinen eigenen Anspruch erfüllt, Erinnerung einzuflechten. Dazu nennt er einerseits konkrete Daten und lässt andererseits mit Andeutungen Interpretationsspielraum offen, an welche konkreten Ereignisse er beim Schreiben dachte. Celan nutzt aktualisierte Sprache und verknüpft das Vergangene mit Gegenwart und Zukunft. Sein Anliegen, das Leiden der Shoah nicht konkret anzusprechen, bleibt gewahrt. Die Verknüpfung von Dichten und Erinnern verdeutlicht seine Vorstellung der Aufgaben des Dichters, die er selbst auch erfüllt. Zwar möge der Text gegenüber verschlossenen Lesern schweigen, aber Celan findet Worte für das Unsagbare. Damit spricht er letztlich über das Erlebte, anstatt zu verstummen.

#### 4.5. Dichtung als Begegnung

##### 4.5.1. Dialog

Celans Forderung des *Meridians* entsprechend, Dichtung solle dialogisch aufgebaut sein, richtet sich das Lyrische Ich in der ersten Strophe an ein Du. Diese Anrede verliert es im Verlauf der Strophen, greift sie jedoch ab der siebten Strophe wieder auf. Einerseits setzt Celan so seine eigene Forderung im Gedicht um, da sich der Leser als das Du angesprochen fühlen kann. Andererseits spiegelt der Wechsel von direkter Ansprache und offenen Aussagen den Verlauf wider, den die Dichtung durchlebt: Teils findet sie ein Gegenüber, an das sie sich wenden kann, teils spricht sie ohne Zuhörer ins Leere und ist einsam.

Dass der Titel bewusst auf Französisch formuliert ist, wirkt einem barrierefreien Dialog entgegen und verdeutlicht, wie schnell Verständigung scheitern kann. Es ist eine erste Hürde, die der Leser beim Lesen des Textes nehmen muss, weil er aufgrund der Fremdsprache davon ausgehen könnte, dass der Rest in der gleichen Sprache verfasst und somit möglicherweise für ihn unverständlich sein könnte. Auf der anderen Seite gibt Celan durch die Wahl des französischen Titels ein Stück seiner Selbst hinein. Er kündigt damit sein Sprechen als Dichter aus dem Exil an.

Die Verbindung von Schreiben und Schiffen, die Mandelstam durch den Seemann als Autoren der Flaschenpost knüpft, findet sich in *La Contrescarpe*, indem das Schiff auf Schreibwerkzeug („Tauben- / kiel“) gelegt ist. Das Gedicht stellt gewissermaßen den Schreibprozess der Flaschenpost dar, der in der siebten Strophe auch optisch seinen Höhepunkt findet, denn der eingerückte Absatz lässt sich als Text einer Flaschenpost lesen. In einer früheren Fassung hatte Celan statt

„du“ das Personalpronomen „ich“ verwendet.<sup>328</sup> Die ursprünglich gedachte Fassung unterstreicht den Eindruck eines Reiseberichts, den das Lyrische Ich abgibt und in einer Flaschenpost konserviert. Die letztlich gewählte persönliche Anrede setzt jedoch ein Gegenüber voraus und enthält einen Sprecher, der von seinen Erlebnissen berichtet. Das Anliegen des Sprechers ist die unverstellte Wahrung der Erinnerung, weil ihm die gemimte Erinnerung missfällt.

Im Vergleich zu der künstlichen Erinnerung des „Souvenirchens“ strebt die Flaschenpost ein höheres Ziel an: Sie soll nicht der eigenen Erinnerung auf die Sprünge helfen, sondern sie wird bewusst weggegeben, damit andere sich in der Zukunft an seine Zeit erinnern. Um in der Metapher der Flaschenpost zu sprechen: Celan zieht keinen konkreten Gewinn aus seiner Flaschenpost, weil die Begegnung in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort stattfinden wird. Er handelt in der Hoffnung auf Zukünftiges und seine Perspektive richtet sich auf etwas Größeres als ihn selbst.

In der vierten Strophe zeigt sich anhand des Märzrohrs, dass hinter diesem ein Sprecher steht, der dem Sprachrohr seine menschliche Nachricht einflößt.<sup>329</sup> Er übergibt sein Eigenstes, das von dem Medium weitergetragen wird. Im Sinne eines Lautsprechers hat der Absender vergleichbar mit der Flaschenpost keinen Einfluss auf den Empfänger und muss hoffen, dass seine Botschaft ankommt. Dies findet sich auch in der Nachricht der Brieftaube, die zwar ihre Route kennt, aber abgefangen werden oder sich verirren kann.

#### 4.5.2. Raum der Begegnung

Das im Gedicht auftretende Schiff bietet mehrere Möglichkeiten der Begegnung. Zum einen suggerieren die Schotten, dass das Schiff aus mehreren Räumen besteht,<sup>330</sup> in denen Begegnungen möglich sind und die eine Vielzahl im Sinne der Meridiane darstellen. Zum anderen trägt die Andeutung der Arche Noah die Bedeutung eines Rettungsbootes bei, weil diese nach dem Alten Testament während der Sintflut das Überleben von Menschheit und Tierwelt sicherte.<sup>331</sup> Diese Bedeutung eines Rückzugsorts lässt sich zudem auf die Stadt Paris übertragen, die durch das Bild des Schiffs im Blutmeer auftritt: In ihrem Stadtwappen ist ein Schiff zu sehen ist, das der Inschrift „fluctuat nec mergitur“ zufolge schwimmt, aber nicht untergeht.<sup>332</sup> Celan bezeichnet Paris auch in anderen Schriften als Schiff, sodass es gut möglich ist, dass er dieses Selbstbildnis der Stadt beim Dichten verinnerlicht hatte. In Paris fand er nach seiner Flucht ein neues Zuhause, konnte Begegnung erleben und erzeugen. Es ist hierbei bezeichnend, dass es sich bei dem Schiff als Raum der Begegnung um keinen fest lokalisierbaren Ort handelt. Das entspricht Celans Vorstellung, dass Begegnung und Dichtung nicht fest-

<sup>328</sup> Vgl. Celan, *Die Niemandsrose*, S. 130.

<sup>329</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 224.

<sup>330</sup> Vgl. Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 835.

<sup>331</sup> Vgl. SCM Verlag (Hg.), *Elberfelder Studienbibel*, 1. Mose 7-8.

<sup>332</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 229.

zuhalten sind, sondern immer wieder neu entstehen und ewig auf der Suche nach einem Gegenüber sind.<sup>333</sup> So wird der Begegnungsraum zwischen Dichtung und Rezipienten ohne Bindung an einen speziellen Ort im Aufeinandertreffen stets neu konstituiert – oder anders ausgedrückt: Der Raum entsteht erst in der Begegnung von Ich und Du.

Das sprachliche Spiel, das Celan mit „(Quatorze / juillet. Et plus de neuf autres.)“ einbindet, ist in Bezug auf die Flaschenpost in zweifacher Hinsicht zu lesen. Zum einen nennt Celan das Datum des 14. Julis, an dem er im Jahre 1948 nach Paris übersiedelte, zum anderen meint er die „vierzehn vierzehnte[n] Julis“, die zwischen seinem Umzug und der Entstehung von *La Contrescarpe* liegen. Die „neun weiteren“ lassen sich auf die Anzahl der Nationalfeiertage beziehen, die Celan zwischen 1938 und 1948 nicht in Frankreich miterlebte.<sup>334</sup> Der Feiertag, der im Zeichen des erfolgreichen Widerstands und der Menschenrechte steht, ermöglicht die Begegnung gedenkender Menschen.

#### 4.5.3. Zyklus

*La Contrescarpe* endet mit dem „Kristall“ und führt somit einen Rückbezug auf den Anfang durch, da Kristall und Atemmünze zusammengehören. Der Zyklus, von dem Celan im *Meridian* spricht, ist auch im Gedicht durch diesen Ringschluss umgesetzt. Das spiegelt auch der „Herzbuckelweg“, bei dem sich das Ich unter bewusstem Krafteinsatz in die entgegengesetzte Richtung dreht. Konsequenz zu Ende gedacht bedeutet der Weg aber auch, dass das Ich sofort wieder den Weg der Kunst betritt – bis zur nächsten Kehre. *La Contrescarpe* bildet mit der siebten Strophe einen Begegnungsmoment ab, endet aber nicht damit, sondern zeigt durch die ursprüngliche Formatierung ohne Einrückung die Ich-Distanzierung, die inhaltlich wieder auf den Anfang verweist, und das Streben nach einer erneuten Begegnung. Die Interjektion des klagenden ‚O‘ als Auftakt der letzten Strophe drückt das Bedauern über die beendete Begegnung und den erneut aufzunehmenden Kampf aus.

Der zyklische Eindruck wird durch die kreisförmigen Worte und Bilder verstärkt:<sup>335</sup> Die Münze, der Ring der Brieftaube, der Blick in den Kelch und das ‚O‘ der letzten Strophe bilden Kreise ab, die weder Anfang noch Ende haben. Selbst innerhalb des Schiffes findet ein Zyklus statt, indem die Botschaft unten hineinblutet und oben von Bord geht, um unten wieder hineinzuströmen. Dass sich Zeit und Erinnerung nicht festhalten lassen, drückt Celan durch die sprunghafte Verwendung von Präsens und Präteritum aus.<sup>336</sup> Weitere sprachliche Hinweise auf den Zyklus sind die Wiederholung von „so viel“ in der zweiten Versgruppe und von „wieder“ in den letzten beiden Strophen. Durch die Quantität dieser Formu-

<sup>333</sup> Vgl. Krings, „‘Arche Noah auf dem Blutmeer‘“, S. 231.

<sup>334</sup> Vgl. Wiedemann, *Neue kommentierte Gesamtausgabe*, S. 835f.

<sup>335</sup> Vgl. Lehmann, „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘“, S. 31.

<sup>336</sup> Vgl. Winkler, „La Contrescarpe“, S. 332.

lierungen bleiben sie im Ohr des Lesers hängen und hinterlassen in ihrer Kombination den Eindruck einer ständig wiederkehrenden Belastung.

Durch das gesamte Gedicht zieht sich das Motiv der Bewegung, etwa durch den Bauprozess des Schiffes („Helling“, Kiellegung) und dessen Fahrt auf See. Das Motiv der Wanderschaft repräsentiert im Sinne der Erinnerung die Judenverfolgung und die Suche des Dichters nach Heimat im Exil.<sup>337</sup> Die Bewegung betrifft auch die Sprache und Dichtung, welche nicht abschließbar sind und ständig weiterentwickelt werden – durch die Abwechslung von Schweigen und Sprechen.

#### 4.5.4. Unendlichsprechung

Das gleichzeitig auftretende Gegensatzpaar von Leben und Tod ist die sprachliche Umsetzung der „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst“ aus dem *Meridian*. Dabei schreibt der Dichter über Sterbliches und weiß um seine Sterblichkeit, hofft aber auf eine Palingenese des Textes. So verstanden verkörpert der Moment des Schreibens gleichsam Schöpfung und Sterben.

Da der Text der Flaschenpost vom Leser um dessen Erfahrungen angereichert wird, stellt sich die Frage, was ein heutiger Rezipient zu *La Contrescarpe* hinzufügen könnte.<sup>338</sup> Bei Celans Warnung vor aufkeimendem Antisemitismus und faschistischen Regimen hat ein heutiger Leser möglicherweise die Ausrichtung mancher AfD-Funktionäre vor Augen und Aussagen derer Partei- und Fraktionsprecher im Ohr. So relativierte Alexander Gauland die NS-Zeit als „Vogelschiss in über 1000 Jahren erfolgreicher deutscher Geschichte“<sup>339</sup> und Björn Höcke forderte in einer Ansprache eine Veränderung der Erinnerungskultur, indem er das Holocaust-Mahnmal in Berlin ein „Denkmal der Schande“ nannte und ihm eine negative Auswirkung auf die Identität des deutschen Volkes zuschrieb.<sup>340</sup>

Als weiteres Beispiel, das der heutige Leser mit *La Contrescarpe* assoziieren könnte, dient die Auflösung des deutschen Musikpreises ECHO. Nachdem die Rapper Kollegah und Farid Bang 2018 mit dem Preis ausgezeichnet worden waren, gaben andere Preisträger ihre Trophäe zurück und wiesen auf die antisemitischen Texte<sup>341</sup> der Rapper hin. Damit wollten sie ein Zeichen gegen Antisemitismus und die Auswahl des Komitees setzen, woraufhin der Musikpreis gänzlich abgeschafft wurde. Nach seinem Besuch in der Gedenkstätte Auschwitz distanzierte sich Kollegah von den Textzeilen und drückte den Respekt aus, den er an

<sup>337</sup> Vgl. Lehmann, „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘“, S. 31.

<sup>338</sup> Die folgenden Überlegungen greifen aus der bestehenden Themenvielfalt exemplarisch den Umgang mit Erinnerungskultur heraus.

<sup>339</sup> Vgl. o.V., „Gauland bezeichnet NS-Zeit als ‚Vogelschiss in der Geschichte‘“. In: Die Welt (Hg.). (=www.welt.de/politik/deutschland/article176912600/AfD-Chef-Gauland-bezeichnet-NS-Zeit-als-Vogelschiss-in-der-Geschichte.html; Abruf 13.09.2018).

<sup>340</sup> Vgl. Matthias Kamann, „Was Höcke mit der ‚Denkmal der Schande‘-Rede bezweckt“. In: Die Welt (Hg.). (=www.welt.de/politik/deutschland/article161286915/Was-Hoecke-mit-der-Denkmal-der-Schande-Rede-bezweckt.html; Abruf 13.09.2018).

<sup>341</sup> Zu den antisemitischen Passagen zählen beispielsweise die folgenden: „Mein Körper definierter als von Auschwitzinsassen“ sowie „Mache mal wieder `nen Holocaust“

gesichts der Massenvernichtung gewonnen habe.<sup>342</sup> Es ist fraglich, ob er eine wahrhaftige Läuterung erlebt oder nur aufgrund des wachsenden gesellschaftlichen Drucks mehr Sensibilität lobte. Fest steht aber, dass die Vorfälle medial begleitet wurden und der Umgang mit Erinnerungskultur dadurch thematisiert wurde.

An dieser Stelle schließt sich die Thematisierung des Umgangs mit Gedenkstätten an, die Exkursionsziel von Schulklassen und Teil des Tourismus geworden sind. Die geknipsten „Souvenirchen“ vor dem mit dem Schriftzug „Arbeit macht frei“ überschriebenen Eingangstor von Auschwitz landen in sozialen Netzwerken unter dem Motto „Ich war da“. Der Künstler Shahak Shapira machte durch Fotomontagen auf das Verhalten von Touristen am Denkmal für die ermordeten Juden Europas in Berlin aufmerksam. Er tauschte den Hintergrund der Fotos durch Originalaufnahmen aus den Vernichtungslagern aus, sodass es aussieht, als posierten die abgebildeten Personen vor Opfern der Shoah. Die Bilder veröffentlichte er am 27.1.2017, dem *Internationalen Tag des Gedenkens an die Opfer des Holocaust*, auf der Homepage *Yolocaust.de*, um für das Verhalten in Gedenkstätten und den Umgang mit Erinnerung zu sensibilisieren.<sup>343</sup>

Diese Beispiele für Aktualisierungen von *La Contrescarpe* zeigen, dass eine Begegnung nach Celans Intention der Flaschenpost gelingen kann. Indem der heutige Leser das Gedicht um seine eigenen Erfahrungen mit der Fremdheit erweitert, lebt der Text auf und zieht einen Meridian in die Vergangenheit. So findet Celans Werk heute noch ein Gegenüber und erschafft Begegnung, womit der Prozess der Modi durchlaufen wurde.

Insgesamt setzt *La Contrescarpe* die Theorie zur Begegnung auf verschiedenen Ebenen um und trifft beispielsweise mit der Anrede Vorkehrungen für eine Gesprächsaufnahme. Letztlich muss der Text, der als Ganzes eine Flaschenpost Celans darstellt, aber auf ein Gegenüber hoffen, das ihn zum Leben erweckt. So gesehen ist der Versuch, durch das Einrücken der siebten Strophe Leben einzuhauchen, ein Mittel der Kunst und letztlich nur gemimte Bewegung. Doch das Gedicht findet heute noch Leser, die es mit persönlicher Bedeutung anreichern und ihm dadurch Leben einhauchen.

---

<sup>342</sup> Vgl. Birte Bredow, „Ich werde so etwas nie wieder benutzen“. In: Spiegel Online (Hg.) (=www.spiegel.de/panorama/leute/kollegah-distanziert-sich-von-auschwitz-und-holocaustzeilen-a-1231585.html; Abruf 4.10.2018).

<sup>343</sup> Vgl. Shahak Shapira, *Yolocaust* (www.yolocaust.de; Abruf 4.10.2018).

## 5. Paul Celans Poetologie in fünf Modi

Die vorliegende Arbeit sollte erörtern, inwiefern sich Celans Dichtung nach der Shoah zwischen Schreien und Schweigen bewegt. Dieses Kapitel fasst die zentralen Erkenntnisse noch einmal zusammen, um so die Ergebnisse zu bündeln und verschiedene Argumentationsstränge unmittelbar miteinander zu verknüpfen. Dazu wird in drei Schritten vorgegangen: Zunächst wird Celans Poetologie im Allgemeinen präsentiert, anschließend wird sie auf *La Contrescarpe* bezogen und zuletzt wird der Schwerpunkt dieser Arbeit, das Spannungsfeld zwischen Schreien und Schweigen, noch einmal gesondert herausgehoben.

### 5.1. Poetologie im Allgemeinen

Auf der vordergründigen Ebene verdeutlicht Celan, dass die Dichtung nach Auschwitz vom Verstummen bedroht sei und sich am Rande ihrer selbst bewege. Er positioniert sich eindeutig als Kämpfer gegen das Verstummen und diskutiert nicht, *ob* Dichtung weiterhin sprechen sollte, sondern *wie* sie in geeigneter Form weiterhin sprechen könnte. Die Analyse des *Meridians* und der *Bremer Rede* brachte fünf Modi der Dichtung hervor, die Celans poetologische Aussagen strukturieren:

1. Es wird deutlich, dass Celan Dichtung in ein oppositionelles Verhältnis zur *Kunst* setzt, wengleich diese eine ihrer Erscheinungsformen ist und aus der Beziehung zu ihr entsteht. Damit grenzt Celan seine Vorstellung von Dichtung nach Auschwitz von der Kunst ab, wie sie vor dem Zivilisationsbruch durch das Regime der Nationalsozialisten existiert hat. Celan lehnt die Dichtung im Modus der Kunst ab, weil ihr stilisierender Charakter das Leben von Dichtung und Individuum bedrohe. Dagegen sollte Dichtung aus seiner Sicht voller Leben und ein Zeichen des individuellen Ausdrucks des Einzelnen sein. Um dieses Ziel zu erreichen, arbeiten die folgenden Modi zusammen.
2. Die Dichtung als *Gegenwort* reißt sich von der Fremdherrschaft los und macht einen mutigen Schritt aus der Masse heraus. Dadurch steht sie für das Menschliche ein, macht sich dadurch aber auch angreifbar. Von der Kunst unterscheidet sich das Gegenwort durch seine Ausrichtung, die Celan anhand der Atemwege beschreibt.
3. Um sein Eigenstes herauszuarbeiten und sich zur Welt positionieren zu können, zieht sich die Dichtung in einer *Atemwende* zurück. Es ist an dieser Stelle zu bemerken, dass die Dichtung keine Atemwende darstellt, sondern sie vollzieht.

4. Wurde das Individuum derart vorbereitet, kann es seine *Erinnerungen* frei verarbeiten und authentisch für das Leben von Menschen zeugen. Die Erinnerungen werden subtil durch prägende Daten und aktualisiert Sprache in das Gedicht eingearbeitet und tragen Bedeutung für die Gegenwart.
5. Ohne ein Gegenüber ist die Dichtung einsam, weshalb sie nach einer *Begegnung* sucht. Darin kann sie sich entfalten und hilft dem Gegenüber, sich zu konstituieren.

Die Modi erwiesen sich als wertvoll, weil sie die komplex angelegte *Büchner-Preis-Rede* thematisch ordnen und leichter zugänglich machen. Sie bilden Celans Vorstellung einer Dichtung nach Auschwitz mit ihren Facetten und Funktionen ab. Indem nah an Celans Argumentationsstruktur gearbeitet wurde, ließen sich die Verknüpfungen zwischen den Modi erkennen. Demnach bauen sie aufeinander auf und stellen einen Prozess dar, den die Dichtung durchläuft. Sie beginnt jeweils als tote Kunst und arbeitet sich zur lebendigen Begegnung vor. Da es sich um einen Zyklus handelt, fällt die Dichtung anschließend wieder in die Starre der Kunst und fängt von vorne an.

So lehnt Celan den Modus der Kunst ab, weiß aber um dessen Teilhabe am Prozess der entstehenden Dichtung. In ihrem Fokus auf den Einzelnen und in ihrer Individuation arbeiten Gegenwart und Atemwende zusammen, um eine geläuterte Erscheinungsform der Dichtung zu schaffen. Demnach arbeiten sie nach *innen* und bereiten das Individuum für die folgenden Modi vor. Anschließend kann die Dichtung als Erinnerung und Begegnung nach *außen* wirken und auf andere zugehen. Es wurde gezeigt, dass Celan die Verbindung aller Modi anhand von Mandelstams Flaschenpost illustriert. Aufgrund dieser detaillierten Darstellung wird Celans Vision greifbar und es ist vorstellbar, dass sich anhand dieses konkreten Anforderungskatalogs Gedichte verfassen lassen, die Celans Kriterien erfüllen.

Es drängt sich der Eindruck auf, dass Celan einen Fokus auf die Atemwende setzt. Im *Meridian* breitet er das Motiv des Atems an verschiedenen Stellen aus: Zum einen spricht er damit die Relevanz seines Anliegens an, weil die Atemluft kontaminiert und somit das Leben bedroht seien. Zum anderen stellt die bewusste Wende des Atems, bei der das Individuum die ‚eingeatmete‘ Luft um sein Eigenes erweitert wieder abgibt, die Hauptaufgabe des Dichters und Menschen dar. Dieser Modus ist offenbar schwer umsetzbar und stellt nach Celans Angaben auch für ihn eine Herausforderung dar. Dennoch ist die Atemwende der entscheidende Punkt des Prozesses, weil das Gegenwart ohne es zu nah an der Kunst bleibt und das Individuum ohne den Rückzug keine Konzentration auf sein Eigenstes findet und orientierungslos den Gefahren der Welt ausgesetzt ist. Da sich das Konzept auch auf das Individuum bezieht und Celan eine enge Verbindung zwischen Dichten und Existieren sieht, ist es denkbar, dass er den Prozess nicht nur für die Dichtung aufstellte. So könnte die Loslösung aus der Fremdherrschaft und Starre hin zu einem aktiven Leben als allgemeine Anleitung für das Leben nach Auschwitz gelten.

5.2. Poetologie in Bezugnahme auf *La Contrescarpe*

Anhand des Gedichts *La Contrescarpe*, das Celan nach dem *Meridian* und der *Bremer Festrede* veröffentlicht hat, wurden die theoretischen Aussagen über Dichtung nach Auschwitz exemplarisch überprüft. Da *La Contrescarpe* metapoetisch angelegt ist, behandelt der Text Celans Dichtungsverständnis und weist einige Gemeinsamkeiten zu seinen poetologischen Aussagen auf. Darum finden sich die Modi der Dichtung wieder, die anstelle einer linearen Betrachtung der Strophen die Analyse unter Fokus auf inhaltliche Schwerpunkte strukturierten. Es fällt auf, dass das Gedicht trotz abweichender Prämisse und von einigen in Bezugnahmen von Motiven begründeten Sprüngen abgesehen grob von vorne nach hinten bearbeitet wurde. Diese Beobachtung bestätigt, dass Celan eine gewisse Abfolge der Modi vorsieht. Dass das Ende des Gedichts mit einem Ringschluss auf den Anfang verweist, zeigt den prozessualen Charakter, den Celan der Dichtung zuschreibt.

1. Ausgangspunkt ist in *La Contrescarpe* die Ablehnung der toten *Kunst*, die wie im *Meridian* als blutleer dargestellt wird. Das Gedicht ruft mehrfach dazu auf, sich nicht von den Schräglagen entmutigen zu lassen, sondern den „Herzbuckelweg“ zu besteigen und die Anstrengungen – ob im poetischen Prozess oder der alltäglichen Lebenswelt – in Kauf zu nehmen.
2. Die beschriebenen Eigenschaften des Widerstands erinnern an das *Gegenwort*, das in *La Contrescarpe* unter der Nennung des Risikos als Aufgabe des Dichters präsentiert wird. Die Frage nach der Lesbarkeit der Botschaft bekommt mehr Platz eingeräumt und wirkt wie Celans persönliches Nachhaken, ob die Gesellschaft die Botschaft seines *Meridians* wahrgenommen und verstanden habe.
3. Wie schwer der Widerstand gegen die Kunst zu vollziehen ist und welches Leid das Schreiben mit sich bringt, geht in die Darstellung der *Atemwende* über. Der Kampf zwischen Leben und Tod geht mit der Entscheidung einher, ob der Dichter das Leid auf sich nimmt und die Aufgabe durchsteht. Die Verwobenheit von *Gegenwort* und *Atemwende* wird in *La Contrescarpe* bis zur Untrennbarkeit zugespitzt, indem ihre Vorgehensweisen miteinander verknüpft werden: Die Atemmünze, welche die *Atemwende* symbolisiert, soll aus der Luft gebrochen werden, was dem Schritt des *Gegenworts* entspricht. Daraus lässt schließen, dass Celan die beiden Modi nicht voneinander trennt, wie es sich noch auf der Basis des *Meridians* annehmen ließ. Allerdings drückte sich Celan bereits in seiner Rede nicht eindeutig aus, was ebenfalls als Indiz für die Zusammengehörigkeit beider Modi gesehen werden kann.
4. Der Modus der *Erinnerung* zieht sich durch den gesamten Text. Celan baut sowohl Andeutungen auf seine Biografie als auch auf die Geschichte

ein, die ihn in Deutschland und Frankreich umgibt. Dabei vermeidet er die konkrete Ansprache der Geschehnisse unter dem nationalsozialistischen Regime, sondern deutet diese nur an und lässt die aktualisierte Sprache für sich sprechen.

5. Neben der Suche nach dem durch den Kristall symbolisierten dichterischen Sprechen steht die Sehnsucht des Lyrischen Ichs nach einer *Begegnung*. Mithilfe der persönlichen Anrede will es ein Gespräch aufnehmen und stellt gewissermaßen Celans Flaschenpost dar, in der er sich an zukünftige Leser wendet, die sich von seiner Erinnerung und seinen Schlüssen, die er aus der Begegnung mit der Fremde gezogen hat, berühren und bewegen lassen. Wie sich zeigte, kann *La Contrescarpe* bei einem heutigen Leser Assoziationen zu seinen Erfahrungen mit der Befremdung der Kunst wecken.

Das Desiderat im *Meridian* bezüglich der formalen Vorgehensweise von Gedichten füllt sich durch das Betrachten von *La Contrescarpe*. Celan nimmt sich die Freiheit, in Schriftbild und auf Lautebene ein Gespräch in verschiedenen Facetten darzustellen, und entzieht sich dazu traditionellen Reimschemata. Sätze, die Strophengrenzen überschreiten, und Wortkonstruktionen, die am Versende getrennt werden, stellen die Spannung dar, die Leben und Tod umgibt. Die siebte Strophe lässt sich durch ihre Einrückung als Flaschenpost innerhalb der Flaschenpost *La Contrescarpe* interpretieren. Durch ihren ‚Sprung‘ wirkt sie auf der einen Seite lebendig, aber auf der anderen Seite stilisiert sie das Leben und beansprucht in diesem Sinne Mittel der Kunst. Diese Interpretation zeigt das Problem, vor dem Celan hinsichtlich seiner Kritik an der Kunst steht und das die Formalia der Dichtung betrifft. So wird mittels des Gedichts klar, was Celan bereits im *Meridian* formuliert: Dichtung wird nach ihrer Schöpfung zu Kunst, bis sie auf ein offenes Gegenüber trifft. Beim Dichten müssen keine formalen Kriterien eingehalten werden, sondern der freie Ausdruck des Individuums ist maßgeblich. So fand Celan etwa durch Fachbegriffe aus der Nautik Wege, neue Bilder zu schaffen. Deren Decodierung erfordert Fachkenntnis, die einem Zugangsschlüssel zur Begegnung gleichkommt.

Alles in allem erwiesen sich die Modi als hilfreiches Analyseinstrument für die Gedichtanalyse. Es ließ sich erkennen, dass Celan beim Schreiben von *La Contrescarpe* die verschiedenen Ebenen miteinander verwoben hat. Deren Konglomerat stellt die poetische Fassung des *Meridians* dar. Indem *La Contrescarpe* alle Modi beinhaltet, kommt das Gedicht Celans Ansprüchen von Dichtung nach der Shoah nach.

### 5.3. Das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen

Das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen war durch den zeitgenössischen Kontext und Celans häufige Verarbeitung der damit verbundenen Topoi gegeben. Bei genauer Betrachtung des *Meridians* wurde erkennbar, dass Celan zu jedem Modus der Dichtung Aussagen trifft, denen eine Zuordnung im Spannungsfeld entnommen werden kann. Diese Positionierung sagt etwas über die Eigenschaften der Modi und ihr Verhältnis untereinander aus:

1. Als *Kunst* ist die Dichtung dem Schweigen zugeordnet, weil sie das Individuelle zum Verstummen zwingt, während sie laute Erscheinungsformen wählt. Celan bewertet dieses extreme Schweigen negativ und ruft zum Widerstand dagegen auf.
2. Die Dichtung als *Gegenwort* wehrt sich mit schreienden Aussagen, deren Absurdität einerseits nicht zu überhören ist, andererseits aber den wahren Inhalt nahezu schweigen lässt. Das Individuum wählt seine Erscheinungsform selbst, weshalb es sowohl laut als auch leise auftreten kann. Durch seine kämpferische Haltung steht das Gegenwort jedoch auf der Seite des Schreiens. In ihren Extremformen, die zwischen Schreien und Schweigen oszillieren, ähneln sich Gegenwort und Kunst, obwohl sich ihre Ideologien feindlich gegenüberstehen.
3. Angesichts der Nähe des Gegenworts zur Kunst, soll sich die Dichtung in einer *Atemwende* von dem herrischen Einfluss der Fremde befreien. In diesem Zwischenstatus fällt die Dichtung durch ihr Schweigen auf, denn sie zieht sich zurück, um ihre Ausrichtung zur Welt auszuloten. Das Schweigen der Kunst wird somit durch das Schweigen der Atemwende bekämpft.
4. Hat das Individuum seine Balance und sein Innerstes gefunden, kann es sich ausgeglichen artikulieren. So stellt die Dichtung als *Erinnerung* ein Sprechen dar. Zudem ist es ein Fürsprechen für diejenigen, die nicht mehr von ihren Erfahrungen berichten können.
5. Gebündelt wird das Ziel der Dichtung in der *Begegnung*, die Celan auch als Gespräch bezeichnet. Dabei wechselt das Individuum zwischen Sprechen und zuhörendem Schweigen ab.

Die Modi setzen sich zu unterschiedlichen Anteilen aus Schreien, Schweigen und Sprechen zusammen. Die jeweilige Richtung des Atems sagt etwas über den Modus aus und wie Celan ihn einordnet: Die Kunst lässt die Dichtung nicht atmen, das Gegenwort schreit drauflos, die Atemwende ist mit der Arbeit am Inneren beschäftigt und die Erinnerung ist in der Vergangenheit verhaftet. Ohne ein Gegenüber, das die Dichtung ansprechen kann, entsteht keine Begegnung, wie

Celan sie sich wünscht. Diese entsteht nur in besonderen Momenten, wenn das sprechende Ich auf ein hörendes Du trifft, das sich auf die Nachricht aus der Vergangenheit einlässt und in seine Gegenwart hineinsprechen lässt. Nichtsdestotrotz sind alle genannten Modi Bestandteil des Zyklus' und dadurch Stationen auf dem Weg zum Gegenüber. Während ihrer Entwicklung oszilliert die Dichtung zwischen den Extremzuständen, um sich auszutarieren. So erreicht sie den ausgeglichenen Modus der Begegnung, der sich wiederum aus dem Wechsel von Sprechen und Schweigen zusammensetzt.

Indem das Gegenwort auf seinen Tonfall hin untersucht wurde, zeigte es seinen impulsiven Charakter und Ähnlichkeiten zur Kunst. Dass es in seiner Freiheit so unbeherrscht zum Ausdruck kommt, wurde scheinbar bislang nicht festgestellt oder beachtet, denn in der Sekundärliteratur zum *Meridian* wird das Gegenwort als Celans ideale Lösung für das Kunstproblem dargestellt. Diese Ansicht ist aufgrund der vorliegenden Analyse zu kurz gedacht, was sich dadurch bestätigt, dass auch Celan nicht beim Aufschrei stehen bleibt, sondern sich ausgewogenen Sprechformen zuwendet. Somit bringt diese Erkenntnis einen frischen Impuls in die Celan-Forschung.

Wenngleich in *La Contrescarpe* nicht explizit die Rede von Schweigen oder Schreien ist, schwingt das gegensätzliche Begriffspaar mit. Denn Celan behandelt in dem Text das Dichten und stellt es in ein Verhältnis zur Opposition von Leben und Tod. Somit fragt *La Contrescarpe*, ob die Dichtung leben und sprechen oder sterben und verstummen wird. Dies betrifft sowohl den künstlerischen Schöpfungsprozess als auch die Lebenssituation, in der die Erinnerung Bedrohungen identifiziert.

Insgesamt lässt sich über die Darstellung der Modi in *La Contrescarpe* sagen, dass ihre Erscheinungsformen denen im *Meridian* entsprechen. Einen Unterschied stellt das Gegenwort dar, dessen Nähe zur Kunst nicht thematisiert wird und das darum nicht negativ konnotiert ist. Allerdings bleibt Celan auch in *La Contrescarpe* nicht beim Gegenwort stehen, sondern entwickelt die Dichtung hin zu einem Gespräch. Somit wird das Gegenwort auch im Gedicht nur als ein Schritt auf dem Weg zu der gewünschten Form der Dichtung präsentiert und nicht etwa als Patentlösung. Um die Charakterzüge der Dichtung darzustellen, nutzt Celan in *La Contrescarpe* keine plakativen Mittel wie Ausrufezeichen oder Denkstriche zur Darstellung von Schreien oder Verstummen. Stattdessen lässt er weitaus subtiler den Inhalt und die Sprache für sich arbeiten.

Den *Meridian* und *La Contrescarpe* in Hinblick auf das Spannungsfeld zwischen Schreien und Schweigen zu betrachten, führte die Analyse zur Sprachfähigkeit des Individuums, zum poetischen Sprechen und dessen Reflexion. Es wird deutlich, dass Celan viel darüber reflektierte und seine Existenz als Dichter davon abhängig machte. Im Vergleich beider Texte wird klar, dass Celan nach der Shoah keinesfalls verstummen wollte, aber Schreien letztlich keine Lösung ist. Er suchte daher das ausgeglichene Sprechen und die Lebendigkeit einer Begegnung, die sich zwar nicht festhalten, aber immer wieder finden lassen.

## 6. Ausblick und offene Fragen

Da das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen neue Erkenntnisse brachte, erscheint es lohnend, es in der Celan-Forschung weiter zu verfolgen. Als Variation der vorliegenden Analyse wäre es interessant, die Ergebnisse an einem Gedicht zu überprüfen, das nicht zur Metapoesie zählt, sondern eine andere Thematik als das Schreiben selbst fokussiert. Daran ließe sich sehen, wie Celan seine eigenen Regeln bezüglich des Dichtens umsetzt und welches Thema ihn noch derart beschäftigt, dass er dafür einen *Akut* setzt und es in einer Flaschenpost verewigt. Ebenso bleibt anhand anderer Gedichte Celans zu überprüfen, ob er jeweils alle Modi beachtet oder ob sie auch einzeln in Erscheinung treten.

Celan trifft im *Meridian* Aussagen über alle Dichtung nach der Shoah und spricht nicht nur für seine Texte. Darum wäre es spannend zu untersuchen, inwiefern sich andere Lyriker davon beeinflussen ließen und ob sich die Modi in ihren Werken wiederfinden lassen. Darüber hinaus wäre es interessant, das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen auf andere Forschungsdisziplinen zu übertragen und zu fragen, ob diese in der Nachkriegszeit ähnliche Entwicklungen durchlebten. Es ist beispielsweise vorstellbar, dass die Neue Musik musikalische Ausdrucksformen für das Schreien und Schweigen gefunden hat.

Celans Wortwahl in seinen poetologischen Texten und im Gedicht *La Contrescarpe* weist darauf hin, dass *Raum* eine Bedeutung für seine Vorstellungen hat. In der *Büchner-Preis-Rede* und der *Bremer Rede* spricht er von Richtungssuche und dem Meridian, die dem Individuum bei seiner Positionierung in der Welt helfen sollen. In *La Contrescarpe* stellt Celan einige Bewegungen dar und nutzt räumliche Begriffe, um den Status der Dichtung darzustellen. Darüber hinaus bietet die Flaschenpost-Metapher Vergleichsmöglichkeiten zum Konzept des Dritten Raums von Homi Bhabha. Denn er spricht wie Celan von einem Raum, der sich in dem Aufeinandertreffen von zwei Individuen konstituiert.<sup>344</sup> Hier bieten sich vor allem Ansätze für interdisziplinäre Forschung, die unter Fokussierung der Raumthematik Celans Dichtungsverständnis in einem neuen Licht betrachten kann.

Der Exkurs zu anderen Konzepten der Entstehung von Dichtung zeigte Ähnlichkeiten zu Celans Überlegungen auf und bietet Potential für einen ausführlicheren Vergleich. Zum einen bietet die auf Melancholie basierende Dichtung einige Anknüpfungspunkte, weil sie immer wieder Thema in Celans Gedichten ist<sup>345</sup> und er sich selbst aufgrund psychischer Probleme in Behandlung befand.<sup>346</sup> Zum anderen hatte sich Celan durch Texte von Friedrich Wilhelm Josef Schelling mit dem Konzept der Eingebung, die der Dichter umsetzen muss, beschäftigt.<sup>347</sup> Basierend auf einer Beschäftigung mit Celans Gedanken zu den historischen Dichtungsverständnissen stellt sich die Frage, inwiefern sie nach der Zäsur der

<sup>344</sup> Vgl. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, S. 5.

<sup>345</sup> Melancholie findet sich thematisch beispielsweise in den Gedichten *Die Schwermutschnellen hindurch*, *Schwarzmaut* und *Fadensonnen*.

<sup>346</sup> Vgl. Horn, *Die Garne der Fischer der Irrsee*, S. 145.

<sup>347</sup> Vgl. Teubner, *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*, S. 41ff.

Shoah fortzuführen sind oder ob Celan sie verworfen hat. In seiner Beschreibung der Atemwende lässt sich ein Balanceakt zwischen Erkenntnisgewinn und -verlust erkennen, der den historischen Konzepten ähnelt. Womöglich ließe sich dies als Celans Variante bezeichnen, was zu überprüfen ist.

Die Bedingungen für Dichtung nach der Shoah, die Celan im *Meridian* aufgestellt hat, sind inzwischen fast 60 Jahre alt. Welche Relevanz haben sie heute noch für Dichter, kann die Thematik des Zivilisationsbruchs verjähren und müssten die Regeln neu geschrieben werden? Angesichts der aktuellen globalen Hinwendung zum Populismus und der damit verbundenen Renaissance rechten Gedankenguts stellt sich wie zu Celans Zeiten die Frage, was Dichtung ausrichten kann und wie es um die Erinnerungskultur bestellt ist.

Außerdem wäre es erkenntnisreich, das System der Flaschenpost in der heutigen Zeit zu untersuchen und einerseits zu fragen, inwiefern Celans Flaschenpost-Gedichte Menschen erreichen, und andererseits zu untersuchen, ob Menschen heute noch in Celans Sinne ihre eigene Flaschenpost ‚verschicken‘. Ansatzpunkte hierfür bieten die oben genannten künstlerischen Arbeiten von Marina Amaral und Shahak Shapira, die sich mit Erinnerungskultur beschäftigen und mittels ästhetischer Erfahrungen Begegnungen erzeugen wollen.

Abschließend lässt sich sagen, dass das Spannungsfeld von Schreien und Schweigen bei Celan über die Motivation, Themenwahl und stilistischen Mittel von Gedichten nach der Shoah hinausgeht. Es bildet stattdessen den gesamten Entstehungsprozess von Gedichten ab und macht dessen Stadien sichtbar. Darum erwies sich der Einbezug des Spannungsfelds als fruchtbar für die Analyse, die trotz der zahlreichen bereits publizierten Forschungsarbeiten zur Thematik in der Lage war, neue Aspekte ans Licht zu bringen. Die Arbeit hofft, damit neue Impulse für den Diskurs zur Celan-Rezeption zu geben – oder anders ausgedrückt – auch in der Forschung neue und weitere Begegnungen im Sinne Celans auszulösen.

### Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main 1966.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1970.
- Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: Petra Kiedaisch (Hg.). *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 1995, S. 27-49.
- Arendt, Hannah. „Organisierte Schuld“. In: Ders. *Sechs Essays*. Heidelberg 1948, S. 33-47.
- Baeumer, Max L. *Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur*. Darmstadt 2006.
- Bevilacqua, Giuseppe. *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*. München/Wien 2004.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Böschenstein, Bernhard/Schmull, Heino (1999): „Editorisches Vorwort“. In: Ders. (Hgg.). *Der Meridian. Tübinger Ausgabe. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Frankfurt am Main 1999, S. 7-15.
- Böschenstein, Bernhard. „Der Meridian“. In: Markus May/Peter Goßens et al. (Hgg.). *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 167-175.
- Böttger, Fritz. *Vormärz. 1830-1848. Erläuterungen zur deutschen Literatur*. Berlin 1977.
- Bollack, Jean. „Paul Celan über die Sprache. Das Gedicht Sprachgitter und seine Interpretationen“. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hgg.). *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, S. 272-308.
- Brecht, Bertolt. „An die Nachgeborenen“. In: Werner Hecht/Jan Knopf et al. (Hgg.). *Bertolt Brecht. Werke. Band 12*. Frankfurt am Main 1988, S. 85-86.
- Broda, Martine. „‘An niemanden gerichtet‘. Paul Celan als Leser von Mandelstams Gegenüber“. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hgg.). *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, S. 209-221.
- Bücher, Rolf (Hg.). *Paul Celan. Atemwende. Historisch-kritische Ausgabe. Band 7. Teil 1*. Frankfurt am Main 1990.
- Büchner, Georg. „Danton's Tod“. In: Poschmann, Henri (Hg.). *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 11-90.
- Büchner, Georg. „Lenz“. In: Poschmann, Henri (Hg.). *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 223-250.
- Büchner, Georg. „Leonce und Lena“. In: Poschmann, Henri (Hg.). *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 91-129.
- Büchner, Georg. „Woyzeck“. In: Poschmann, Henri (Hg.). *Georg Büchner. Sämtliche Werke. Band 1. Dichtungen*. Frankfurt am Main 1992, S. 145-173.
- Celan, Paul. „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen“. In: Britta Allemann/Stefan Reichert (Hgg.). *Paul Celan. Gesammelte Werke. Band 3*. Frankfurt am Main 1992, S. 185-186.
- Celan, Paul. *Die Niemandsrose. Tübinger Ausgabe. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Herausgegeben von Jürgen Wertheimer. Frankfurt am Main 1996.

- Celan, Paul. *Der Meridian. Tübinger Ausgabe. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Herausgegeben von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull. Frankfurt am Main 1999.
- Celan, Paul. *Paul Celan. Werke. Historisch-kritische Ausgabe. 2./3. Band. Teil 1*. Herausgegeben von Andreas Lohr. Frankfurt am Main 2003.
- Celan, Paul. *Mikrolithen sind's, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt am Main 2005.
- Danner, Helmut. *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. München 2006.
- Diner, Dan. *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Frankfurt am Main 1988.
- Dudenredaktion (Hg.). *Duden Band 10. Das Bedeutungswörterbuch*. Mannheim 2002.
- Dudenredaktion (Hg.). *Duden Band 7. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim 2007.
- Gellhaus, Axel. *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München 1995.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch. Band 1*. Berlin: 1939.
- Goßens, Peter. „Paul Celan“. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hgg.). *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2009, 348-351.
- Hees, Anke. „Celan“. In: Konrad Feilchenfeldt (Hg.). *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Band 5*. Zürich/München 2003, S. 194-230.
- Hegi, Gustav. *Illustrierte Flora von Mitteleuropa. Band 4. Teil 1*. Berlin/Hamburg 1975.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen 1963.
- Herrmann, Britta. „Automaten und Marionetten“. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hgg.). *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2009, S. 255-260.
- Horn, Peter. *Die Garne der Fischer der Irrsee: Zur Lyrik von Paul Celan*. Oberhausen 2011.
- Ivanovic, Christine/Lehmann, Jürgen. „Vorwort“. In: Jürgen Lehmann (Hg.). *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*. Heidelberg 2003, S. 7-8.
- Janz, Marlies. *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt am Main 1976.
- Johann, Wolfgang. *Das Diktum Adornos. Adaptionen und Poetiken. Rekonstruktionen einer Debatte*. Würzburg 2018.
- Kiedaisch, Petra. „Einleitung“. In: Ders. (Hg.). *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 1995, S. 9-25.
- Klemperer, Victor. *LTI – Notizbuch eines Philologen*. Leipzig 1996.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Saxl, Fritz. *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1990.
- Koller, Hans-Christoph. *Grundbegriffe, Theorien und Methoden der Erziehungswissenschaft. Eine Einführung*. Stuttgart 2017.

- Korte, Hermann. „‘Es ist in aller Trauer der tiefste Hang zur Sprachlosigkeit‘. Der Holocaust in der Lyrik nach 1945“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.). *Text + Kritik. Nr. 144. Literatur und Holocaust*. München 1999, S. 25-47.
- Kramer, Sven. „Lyrik und Gesellschaft“. In: Richard Klein/Johann Kreuzer et al. (Hg.). *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2011, S. 200-209.
- Krings, Marcel. „Arche Noah auf dem Blutmeer. Paul Celans Paris-Gedicht La Contrescarpe“. In: Marcel Krings/Roman Luckscheiter (Hgg.). *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Würzburg 2007, S. 213-238.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. „Katastrophe“. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hgg.). *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, S. 31-60.
- Lamping, Dieter. „Nachwort“. In: Ders. (Hg.). *Dein aschenes Haar Sulamith. Dichtung über den Holocaust*. München 1993, S. 271-289.
- Langenscheidt-Redaktion (Hg.). *Langenscheidt Handwörterbuch Französisch*. Berlin/München 2010.
- Lehmann, Jürgen. „Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandel’štam und Celan“. In: Gerhard Buhr/Roland Reuß (Hg.). *Paul Celan „Atemwende“. Materialien*. Würzburg 1991, S. 187-199.
- Lehmann, Jürgen. „‘Gegenwort‘ und ‚Daseinsentwurf‘. Paul Celans Die Niemandsrose. Eine Einführung“. In: Ders. (Hg.). *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*. Heidelberg 2003, S. 11-35.
- Lehmann, Jürgen. „Die Dichtung Ossip Mandelstamms“. In: Markus May/Peter Goßens et al. (Hg.). *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 164-167.
- Lehmann, Jürgen. „Die Niemandsrose“. In: Markus May/Peter Goßens et al. (Hg.). *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 80-89.
- Lemke, Anja. „‘Der für immer geheutigte Wundstein‘. Poetik der Erinnerung bei Paul Celan“. In: Hans-Michael Speier (Hg.). *Celan-Jahrbuch 8 (2001/2)*. Heidelberg 2003, S. 115-130.
- Lorenz, Otto. *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin, Rilke, Celan: Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen*. Göttingen 1989.
- Mandelstamm, Ossip. „Vom Gegenüber“. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hgg.). *Paul Celan*. Frankfurt am Main 1988, S. 201-208.
- Manger, Klaus. „‘Von Schwelle zu Schwelle‘. Zeitenwende in der Lyrik Paul Celans“. In: *Die politische Meinung*. Nr. 362. Berlin 2000, S. 77-82.
- Neumeyer, Harald. „Melancholie und Wahnsinn“. In: Roland Borgards/Harald Neumeyer (Hgg.). *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar 2009, S. 242-248.
- Newton, Isaac. *Mathematische Prinzipien der Naturlehre*. Herausgegeben von J. Ph. Wolfers. Darmstadt 1963.
- Nietzsche, Friedrich. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“. In: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hgg.). *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin 1972, S. 5-152.

- Pflaumbaum, Christoph. *Melancholisches Schreiben nach Auschwitz. Studien zu Wolfgang Hildesheimer, Jean Améry und W. G. Sebald*. Würzburg 2014.
- Pfotenhauer, Helmut. „Dionysos. Heine, Hölderlin, Nietzsche“. In: Bernhard Böschstein/Gerhard Kurz (Hgg.). *Hölderlin Jahrbuch. Band 26*. Tübingen 1991, S. 38-59.
- Plato. *Phaidros oder Vom Schönen*. München 1989.
- Pöggeler, Otto. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München 1986.
- Schlosser, Horst Dieter. *Sprache unterm Hakenkreuz. Eine andere Geschichte des Nationalsozialismus*. Köln/Wien 2013.
- Schramm, Moritz. „Barbarische Lyrik. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos Diktum und zur Poetik Paul Celans“. In: Klaus Bohnen/Birthe Hoffmann et al. (Hgg.). *Text & Kontext. Nr. 30*. Kopenhagen 2008, S. 7-38.
- SCM Verlag (Hg.). *Elberfelder Studienbibel*. Witten 2015.
- Shchylevska, Natalia. *Deutschsprachige Autoren aus der Bukowina. Die kulturelle Herkunft als bleibendes Motiv in der Identitätssuche deutschsprachiger Autoren aus der Bukowina*. Frankfurt am Main 2009.
- Steiner, Jacob. „Sprache und Schweigen in der Lyrik Paul Celans“. In: Joseph P. Strelka (Hg.). *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 20*. Bern 1987, S. 126-142.
- Szondi, Peter. *Celan-Studien*. Frankfurt am Main 2016.
- Teubner, Kim. „Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen“. *Zu Paul Celan und Theodor W. Adorno*. Würzburg 2014.
- Therstappen, Jorg. „La Contrescarpe“. In: Albrecht Rieder/Jorg Therstappen (Hgg.). „Opferstatt meiner Hände“. *Die Paris-Gedichte Paul Celans*. Würzburg: 2017, S. 83-94.
- Vaßen, Florian. „Einleitung“. In: Ders. (Hg.). *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Vormärz*. Stuttgart 1984, S. 11-36.
- Wiedemann, Barbara (Hg.). *Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Berlin 2018.
- Wiesel, Elie. „The Holocaust as literary inspiration“. In: Elie Wiesel/Lucy Dawidowicz et al. (Hgg.). *Dimensions of the Holocaust*. Evanston/Illinois 1977, S. 5-19.
- Winkler, Jean-Marie. „La Contrescarpe“. In: Jürgen Lehmann (Hg.). *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*. Heidelberg 2003, S. 331-339.

## Internetquellen

- Amaral, Marina. *Faces of Auschwitz*. [www.facesofauschwitz.com](http://www.facesofauschwitz.com); Abruf 22.10.2018.
- Bredow, Birte. „Ich werde so etwas nie wieder benutzen“. In: Spiegel Online (Hg.). (= [www.spiegel.de/panorama/leute/kollegah-distanziert-sich-von-auschwitz-und-holocaust-zeilen-a-1231585.html](http://www.spiegel.de/panorama/leute/kollegah-distanziert-sich-von-auschwitz-und-holocaust-zeilen-a-1231585.html)); Abruf 4.10.2018).
- Kamann, Matthias. „Was Höcke mit der ‚Denkmal der Schande‘-Rede bezweckt“. In: Die Welt (Hg.). (= [www.welt.de/politik/deutschland/article161286915/Was-Hoecke-mit-der-Denkmal-der-Schande-Rede-bezweckt.html](http://www.welt.de/politik/deutschland/article161286915/Was-Hoecke-mit-der-Denkmal-der-Schande-Rede-bezweckt.html)); Abruf 13.09.2018).
- Mader, Astrid. *Über die metaphysischen Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie. Eine Interpretation von Jacques Derridas „Schibboleth pour Paul Celan“*. In: Heidelberger Dokumentenserver (= <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/6908>).
- o.V. „Gauland bezeichnet NS-Zeit als ‚Vogelschiss in der Geschichte‘. In: Die Welt (Hg.). (= [www.welt.de/politik/deutschland/article176912600/AfD-Chef-Gauland-bezeichnet-NS-Zeit-als-Vogelschiss-in-der-Geschichte.html](http://www.welt.de/politik/deutschland/article176912600/AfD-Chef-Gauland-bezeichnet-NS-Zeit-als-Vogelschiss-in-der-Geschichte.html)); Abruf 13.09.2018).
- Schwahn, Ernst. „Berlin, Sportpalast, Rede Joseph Goebbels“ (18.2.1943). In: Das Bundesarchiv: Bild 183-J05235, (= <https://www.bild.bundesarchiv.de/dba/de/search/?yearfrom=&yearto=&query=sportpalastrede>); Abruf 19.11.2020).
- Shapira, Shahak. *Yoloocaust*. [www.yoloocaust.de](http://www.yoloocaust.de); Abruf 4.10.2018.
- Yang, Yiqi. *Durch einen Gestuswandel gestaltgewordene Sprache. Celan-Studie mit einer Fokussierung auf den Atemwende-Gedichtband*. In: RWTH Aachen University (= <https://publications.rwth-aachen.de/record/686363/files/686363.pdf>).



## **VZKF Student Research Papers**

Das VZKF fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Im „Nachwuchsportal“ des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* auf der Webseite [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com) besteht die Möglichkeit eines hochschul- und fachstudiengangüberschreitenden Austauschs für Studierende und Graduierte mit semiotischen Studien- und Forschungsinteressen.

Mit der Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* werden Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In vielen Studiengängen entstehen qualitativ hochwertige Hausarbeiten, denen ebenso wie den meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten keine öffentliche Beachtung zuteil wird, obwohl sich darunter engagierte Schriften finden, die mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder auch solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen.

Die in den *VZKF Student Research Papers* veröffentlichten Arbeiten verdienen nach Auffassung der Redaktion mehr Aufmerksamkeit als ihnen im Rahmen studentischer Prüfungsleistungen normalerweise zukommt und sie können in der Bearbeitung ihrer Themenstellung, in Argumentationsstruktur und Interpretationsleistung als Beispiel und Orientierung für Studierende gelten, die eine schriftliche Prüfungsleistung zu erbringen haben. Aber auch Forschungsbeiträge von Graduierten und Promotionsstudierenden werden in den *SRP* publiziert.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte – der personelle Aufwand für ein professionelles Lektorat wäre zu hoch. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeiten fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bieten.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autor\*innen selbst verantwortlich.

