Daseinstrübung und Sprachfindung in Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* – Emine Sevgi Özdamars Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* in analoger Kongruenz?

Von der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd
zur Erlangung des Grades einer

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

angenommene Dissertation von

Sarah Kaufmann

aus

Detmold

2017

Erstgutachter: Prof. Dr. Franz Josef Wetz

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dr. h.c.mult. Hans-Christoph Graf von Nayhauss

Fach: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Abgabetermin der Dissertation: 22.05.2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung **5**

2. >>[W]irklichkeitswund und Wirklichkeit suchend<< **10**

2.1 Paul Celan und Emine Sevgi Özdamar im Kontext von >>Wirklichkeiten<< 11

2.2 Ein Modell zur Wirklichkeitssuche: Die *Drei-Welten-Theorie* (Karl Raimund Popper) 19

2.3 Ein Modell zur Sprachfindung: *Das Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung* (Sarah Kaufmann) 24

3. Krise als Chance des Anfangens **34**

3.1 Der Bruch von ‘außen‘ (Homi K. Bhabha) 35

3.1.1 Ausnahmezustand und Neubeginn: Die Notwendigkeit der Zäsur 35

3.2 Der Riss von ‘innen‘ (Bernhard Waldenfels) 48

3.2.1 Die Phänomenologie des Fremden und das Dilemma der Nachträglichkeit 49

3.3 Im ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<< 59

3.3.1 Der Zustand produktiver Melancholie 60

4. Werkuntersuchung: Paul Celan *(Die Niemandsrose)* **75**

4.1 Hinführung 75

4.2 >>Schwerer werden<< (Zyklus I und II) 79

4.2.1 ‘Die Nachfolge‘ (Zyklus I) 82

4.2.2 ‘Der Besitz von Großem‘ (Zyklus II) 108

4.3 >>Leichter sein<< (Zyklus III und IV) 140

4.3.1 ‘Das Auftreten‘ (Zyklus III) 141

4.3.2 ‘Die Stockung‘ (Zyklus IV: „Was geschah?“) 177

5. Emine Sevgi Özdamar (*Sonne auf halbem Weg*): in analoger Kongruenz? ... **194**

5.1 Das Motiv des Steins 196

6. Zusammenfassung und Ausblick **201**

7. Literaturverzeichnis **205**

8.Abbildungsverzeichnis **218**

9. Tabellenverzeichnis **219**

Eidesstattliche Erklärung **220**

Danksagung **221**

1. Einleitung

Der Titel dieser Arbeit lautet: „Daseinstrübung und Sprachfindung in Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* – Emine Sevgi Özdamars Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* in analoger Kongruenz?“

Keinem anderen Lyrikband Celans hat sich, so Axel Gellhaus, eine >>Poetik der Begegnung<<[1] so deutlich eingeschrieben wie dem der *Niemandsrose*. Celan eröffnet hierdurch, darauf wird nachfolgende Arbeit hinführen, einen geistigen Dialog mit einem möglichen ansprechbaren Du: eine Öffnung, die als >>weltoffen<< und >>zeitoffen<< eingeordnet werden kann, und die hierdurch geradezu dazu auffordert, mögliche Ansprechpartner innerhalb der zeitgenössischen Literatur aufzuspüren.[2] Die Fragestellung dieser Arbeit ist an die Pflicht gebunden, den Zusammenhang zwischen dem Phänomen der „Daseinstrübung und Sprachfindung“ zunächst ausgehend von biografischen Daten beider Dichterpersönlichkeiten herzuleiten, dann theoretisch-veranschaulichend begreiflich zu machen, um damit eine fundierte Grundlage zu eröffnen, von der aus sowohl die Sprachfindung Paul Celans wie auch die Emine Sevgi Özdamars nachvollzogen werden kann. Die selbständige Erarbeitung eines wissenschaftliche Gültigkeit beanspruchenden und methodisch anwendbaren Hilfsmittels hat sich in dieser Weise als notwendig

[1] Vgl. hierzu Axel Gellhaus et al.: >>Fremde Nähe<<. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Strauhof Zürich, in: Marbacher Kataloge, hrsg. von Ott, Ulrich; Pfäfflin, Friedrich, Marbach am Neckar ³1998, S. 15.

[2] Auch Emine Sevgi Özdamar entwirft in ihrer Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg*, da hier von einem ‘poetischen Grund‘ der Protagonistin gesprochen werden kann, eine >>Poetik der Begegnung<<. Ortrud Gutjahr deutet den Fortlauf der Narration in Özdamar Trilogie im Sinne einer Entwicklung einer >>Biographie künstlerischer Auseinandersetzung<<: „Özdamars Erzählerin entwickelt im Fortgang der Narration ihre >>Biographie künstlerischer Auseinandersetzung<<. Durch den Verweis auf Werke der Weltliteratur und global zirkulierende Filme wie auch die Erinnerung an Begegnungen mit bedeutenden Theaterschaffenden, Schriftstellern, Malern und Intellektuellen inszeniert sie sich memoirenhaft als Kennerin wie Mitglied von Künstlerszenen in Istanbul und Berlin. Mit einer Vielzahl von Zitaten aus Romanen, Gedichten, Liedern, Theaterstücken und theoretischen Texten, die den Fluss ihres Erzählens unterbrechen wie vorantreiben, gibt sie darüber hinaus Quellen ihrer Inspiration an. Sprachlich stellt sich die Erzählerin jedoch über ein Deutsch aus, das jenseits lektorierender Zensur durch grammatikalische und idiomatische Verwerfungen gekennzeichnet ist. Ihr Erzählen ist durch Stakkatosätze, Ellipsen, Aneinanderreihungen und Wiederholungen geprägt und integriert türkische Ausdrücke, Redewendungen, Witze, Sprichwörter, die teilweise direkt übersetzt und damit in verfremdeter Form ins Deutsche übertragen werden.“ Ortrud Gutjahr, Inszenierung eines Rollen-Ich, Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren, S. 8-18, in: Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur VII/16, begründet von Heinz Ludwig Arnold, München 2016, S. 10.

erwiesen und wird im Kontext dieser Arbeit als ein >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< (Sarah Kaufmann) eingeführt.

Der Aufbau dieser Arbeit kann eingeteilt werden in einen

- herleitenden Teil (Kapitel 2)
- theoretischen Teil (Kapitel 3)
- auf dem Schwerpunkt von Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* fokussierten analytischen Teil (Kapitel 4)
- einen die Fragestellung nach einer möglichen Analogie zwischen Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* und Emine Sevgi Özdamars Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* aufgreifenden Teil (Kapitel 5)
- einen zusammenfassenden und mögliche weitere Forschungsfragen formulierenden Teil (Kapitel 6)

Unter dem Titel >>Wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend<<[3] (GW III, 186) zusammengefasst, wird im herleitenden Teil dieser Arbeit zunächst der Fokus darauf gelegt, einige Lebensstationen Celans und Özdamars in das Bewusstsein des Lesers zu rücken, um hieran aufzuzeigen, dass politische Erschütterungen bei beiden eine grundlegende, Lebenswirklichkeiten in Frage stellende Erfahrung ist, die innerhalb der eigenen Sprachfindung dazu führt, krisenbehaftetes Dasein als eine Aufgabe eines ‘von-dort-aus-Anfangens‘ zu begreifen.

Ein philosophisches Modell zum Bereich der Wirklichkeitssuche hat Karl Raimund Popper durch seine *Drei-Welten-Theorie* begründet: Diese Theorie wird in die Überlegungen dieser Arbeit einbezogen, weil darin durch Popper einer stets im Werden befindlichen Wirklichkeitsauffassung Ausdruck verliehen wird, was dem Verständnis einer Sprachfindung bei Celan und Özdamar entspricht. Für Popper zeigt sich Wirklichkeit in einer Wechselwirkung von physischer Materie (Welt 1), psychischer Substanz (Welt 2) und einer hieraus resultierenden Welt der geistigen Materie (Welt 3), wie es beispielsweise wissenschaftliche Arbeiten oder Kunstwerke sind. Die

[3] Vgl. dazu Paul Celan: „Es sind die Bemühungen dessen, der (…) mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend (Hervorhebung S.K.).“ Wenn nicht anders vermerkt, beziehen sich nachfolgende im Fließtext dieser Arbeit aufgeführte Zitate Celans auf diese Ausgabe: Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt/M. 1983. Zitate werden nachfolgend unter der Sigle GW (I-V) mit nachfolgender Angabe der Seitenzahl und ggfs. der genauen Angabe der jeweiligen Verse zur systematischen Orientierung im Fließtext aufgeführt.

Verwobenheit dieser Welten kulminiert bei Popper in die Aussage: „Das wirkliche Leben ist nicht induktiv, sondern ist immer Versuch und Irrtum, unternommen mit der größten Aktivität, die wir besitzen.“[4]

Das durch die Verfasserin innerhalb dieser Arbeit entwickelte >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< ist seinem Aufbau nach an der triadischen Einteilung Poppers orientiert, und bezieht in dieser Weise ebenfalls den Standpunkt einer Wechselwirkung zwischen drei Welten. Indem diese in spezifizierter Weise auf eine Sprachfindung Bezug nehmen müssen, wie sie für Celan und Özdamar Gültigkeit besitzt, stellt sich die ‘äußere‘ Welt innerhalb des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< immer auch hinsichtlich ihrer Auslegbarkeit auf einen Bruch von ‘außen‘ dar, gleichwie die ‘innere‘ Welt immer auch einen Riss von ‘innen‘ mit bedenkt. Hervorgehend aus dem kritisch-aktiven Wechselverhältnis dieser beiden Welten, kann die Ebene der Literatur innerhalb dieses Modells als Ausdruck einer ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprache eingeordnet werden. Entscheidend für diese Freisetzung ist aber nicht nur das kritisch-aktive Changieren zwischen der ‘äußeren‘ und der ‘inneren‘ Welt alleine, sondern auch, dass sich hierin der Zustand des >>getrübten Daseins<< in Form eines fulgurativen Moments spiegelt, und somit das Phänomen der Melancholie, wie sie auch konstruktiv ausgerichtet sein kann, einbezieht.

Das Folgekapitel hat die >>Krise als Chance des Anfangens<< zur Überschrift. Fokussiert wird hierin zunächst der kulturtheoretische Standpunkt Homi K. Bhabhas. Seine postkoloniale Vorstellung bezieht den Bruch von ‘außen‘ als zentralen Ausgangspunkt ein – bei ihm steht die Erfahrung des Bruchs im Kontext des revisionären Verhaltens eines ehemals kolonialisierten Individuums. Die Möglichkeit, Revision einzulegen, bedeutet für Bhabha, dass hierdurch vormals hierarchisch festgelegte Machtverhältnisse neu beschrieben werden können; in dieser Weise deutet Bhabha eine Grenze im Sinne ihrer Option zur Öffnung.

Gegenübergestellt wird dieser Ansicht Bhabhas der philosophische Ansatz von Bernhard Waldenfels. Wenn Waldenfels formuliert, dass „[a]m Anfang [] die

[4] Karl Raimund Popper: Alle Menschen sind Philosophen, herausgegeben von Heidi Bohnet und Klaus Stadler, München 2001, S. 41.

Mischung, nicht die Reinheit [steht]“ [5] und „[d]ie Annahme einer genuinen Reinheit der Rasse oder der Kultur einem Reinheitswahn [entspringt]“[6], bringt er deutlich zum Ausdruck, dass sein Standpunkt über die Wahrnehmung einer daseinsgetrübten Fremde die Asymmetrie des eigenen Daseins zum Ausgangspunkt nimmt. Für ihn ist die >>antwortende Unruhe<< das Movens allen reflektierenden Voranschreitens. Er schlägt demnach vor, Fremde als das zu deuten, worauf wir zu antworten haben.

In Abgrenzung zu einer pejorativen Ausrichtung der Melancholie, die in Stagnation, Starre, Krankheit und schließlich in Tod münden kann, wird in Kapitel 3.3 dem kleinen, fulgurativen Moment der konstruktiven Melancholie Aufmerksamkeit verliehen. Nachvollzogen werden kann hier, wie deren Rezeption über die Jahrtausende erfolgt ist. In den Kapiteln 4 und 5, in Celans in *Die Niemandsrose* und Özdamars *Sonne auf halbem Weg*, wird diese Art der Rezeption nachvollzogen und gezeigt, in welcher Weise sowohl Celan, als auch Özdamar den Zustand des >>getrübten Daseins<< thematisch mit in ihre literarischen Exzerpte einfließen lassen: denn beide beziehen sich auf den Zustand des getrübten Daseins, um im ‘nunc stans‘ dieses Daseins eine Verbindung der Begegnung eingehen zu können, die als >>weltoffen<< bzw. >>zeitoffen<< die Schnittpunkte der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft in Eins setzt.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit ist durch die Werkanalyse zu Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* in Kapitel 4 bezeichnet. Im Mittelpunkt der Überlegungen zu Celans *Niemandsrose* steht die Frage, in welcher Weise Celan darin das Thema der „Daseinstrübung und Sprachfindung“ verortet hat, und gebunden ist diese Frage daran, innerhalb der Analyse aufzuzeigen, dass sich dieses Korrelat analytisch über das >Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< nachvollziehen lässt. Neben der Hinwendung der Verfasserin zu dem eigenen in dieser Arbeit entwickelten Prinzip der Erweiterung, hat es sich für die Werkanalyse als sehr anregend herausgestellt, in einen offenen Dialog zu treten mit dem von Jürgen Lehmann unter Mitarbeit von Christine

[5] Bernhard Waldenfels: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I, [2]1999 Frankfurt/M., S. 157.
[6] Ebd.

Ivanović herausgebrachten *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*[7]. Außerdem wurden zu einem vertiefenden Verständnis der *Niemandsrose*-Gedichte Bücher aus dem im Literaturarchiv Marbach verfügbaren Bibliotheksbestand Celans selbst eingesehen. Hierbei handelt es sich um folgende Bücher: *I Ging*[8], Ludwig Binswangers Buch *Melancholie und Manie*[9] sowie Max Schelers Buch *Die Stellung des Menschen im Kosmos*[10].[11] Die Hinzunahme dieser drei ausgewählten Bücher ermöglicht eine Sichtweise auf die *Niemandsrose*, wie sie bisher innerhalb der umfangreichen Celan-Forschung noch nicht erfolgt ist. Ein exponierter Stellenwert kommt dem Buch *I Ging* zu, weil die mittelbare Einarbeitung dieses Buches die Symbolik chinesischer Zeichenhaftigkeit in die Metaebene der *Niemandsrose* einbezieht, die bisher durch die Forschung unentdeckt geblieben ist. Hierdurch wird die Frage angestoßen, ob unter diesem Blickwinkel das immer noch als schwer zugänglich eingeschätzte Spätwerk Celans eine andere Möglichkeit des Zugangs erhält.

Das sich hieran anschließende Kapitel 5 wird, der Titel dieser Arbeit kündigt dies bereits an, der Frage nachgehen, ob Emine Sevgi Özdamar durch ihre Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg*[12] in analoger Kongruenz zu Celan angesehen werden kann. Dass diese Frage nicht willkürlich, sondern nur spezifizierend gestellt werden kann, liegt auf der Hand. Sie wird hier nur im Hinblick auf den Bereich einer möglichen Analogieführung gestellt werden können, die sich in der vorangegangenen Werkanalyse zu Celan durch den Zustand des >>getrübten Daseins<< selbst hat nachvollziehen lassen. Im deutlichen Unterschied zu der detailliert-vorgehenden Analyseweise des vorangegangenen Kapitels, wird in Punkt 5 eine Gegenüberstellung

---

[7] Jürgen Lehmann, unter Mitarbeit von Christine Ivanović [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003.

[8] Celan besaß diese Ausgabe: I GING: Das Buch der Wandlungen, aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Düsseldorf-Köln 1956.

[9] Celan besaß diese Ausgabe: Ludwig Binswanger: Melancholie und Manie, Pfullingen 1960.

[10] Celan besaß diese Ausgabe: Max Scheler: Die Stellung des Menschen im Kosmos, München 1949.

[11] Wird aus diesen zitiert, werden auch hier die Angaben im Fließtext selbst erfolgen, um sie deutlich von anderen Zitaten der Sekundärliteratur abzuheben: IG/MBPC; M/MBPC; SMK/MBPC.

[12] Emine Sevgi Özdamar: Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie, Köln 2006. Zitate werden nachfolgend unter der Sigle ShW mit nachfolgender Angabe der Seitenzahl im Fließtext aufgeführt.

ausgewählter Verse Celans mit ebenfalls ausgewählten Passagen aus Özdamars Romantrilogie erfolgen, um diese in die Form eines offenen Dialogs münden zu lassen.
Kapitel 6 fasst alle in dieser Arbeit gewonnenen Ergebnisse zusammen und stellt mögliche in der Zukunft ggfs. zu spezifizierende Fragen in Form eines Ausblicks zur Diskussion.

2. >>[W]irklichkeitswund und Wirklichkeit suchend<<

Politische Mechanismen der Macht und der Angst können derart wirken, dass sie ein Individuum manipulieren, unterdrücken oder gar vernichten. Sie können aber auch genau gegenteiliges Schicksal bewirken und auf Freiheit verweisen. Dann gilt jedoch gleichzeitig: „Wer die Freiheit wählt, der wählt Unbehaustheit, Kälte und Kampf.“[13] Obgleich Paul Celan und Emine Sevgi Özdamar unterschiedlichen Herkunftsorten entstammen und überwiegend voneinander differierende historische Zeitströmungen erleben, erfahren beide Erschütterungen, die von der Außenwelt an sie herantreten. Gleichwie sie damit die Erfahrung eines Bruchs von ‘außen‘ machen, stellt diese Erfahrung bei beiden keinen Endpunkt dar, sondern markiert ein ‘von-dort-aus-Anfangen‘. Wirklichkeit manifestiert sich demnach für beide als ein im Werden befindliches Phänomen, welches es immer wieder neu zu ergründen gilt. Die Bedeutung, die damit verbunden dem Bereich der geistigen Welt zukommt, ist – gerade mit Blick auf das Erlebte – enorm. Karl Raimund Poppers *Drei-Welten-Theorie* hat das Diktum einer stets im Werden befindlichen Wirklichkeitsauffassung als Grundannahme in sich aufgenommen und eignet sich daher, um sie in Analogie zu dem Bereich der Sprachfindung bei Celan und Özdamar zu setzen: Wirklichkeit ist nicht gegeben, sondern ist zu suchen und zu gewinnen (GW III, 168), so Celan, und auch Özdamar findet, dass Wirklichkeit etwas ist, das auf den eignen Quadratmetern geschaffen werden müsse (Vgl. dazu ShW, S. 1034). Sprachfindung ist damit bei beiden ein auf Lebensrealitäten bezogenes Phänomen, welches sich jedoch ohne die Tiefen der geistigen Welt, die ohnehin naturgegeben mit einem Riss von ‘innen‘ verwoben sind, nicht denken lässt. Diese wie jene Erfahrung bedeutet

[13] Gellhaus et al.: >>Fremde Nähe<<, a.a.O., S. 203.

das Empfinden von daseinsgetrübter Fremde, welche die Möglichkeit des Innehaltens evoziert. Dies kann bewirken, etwas loszulösen, das sich dann im Bereich der Sprachfindung als Literatur Raum zu schaffen sucht: Vielleicht ist der Grund, gehört werden zu wollen, der, einmal nicht gehört worden zu sein.

2.1 Paul Celan und Emine Sevgi Özdamar im Kontext von >>Wirklichkeiten<<

Die Wahrnehmung von Wirklichkeit ist für Celan und Özdamar, wie wir im Folgenden nachvollziehen werden, gleichzeitig apodiktisch und – durch die Option individueller Handlungsfähigkeit – wandelbar in einem. Bereits Meister Eckhart hatte auf den Zusammenhang zwischen dem Begriff von 'Wirklichkeit' und dem der 'Wirksamkeit' aufmerksam gemacht, wie ein Eintrag im Philosophischen Wörterbuch zeigt:

> Der Ausdruck W. [d.i. Wirklichkeit] wurde von Meister Eckhart geprägt als Übersetzung des lat. actualitas („Wirksamkeit"). Im Deutschen enthält der Begriff W. also die wichtige Komponente des Wirkens, während W. im Altgriech. u. Römischen mit Wahrheit, im Franz. und Engl. mit Realität identisch ist. (…) W. steht im philos. Sprachgebrauch sowohl im Gegensatz zum bloß Scheinbaren als auch zum bloß Möglichen. Denkt man dabei mehr an den Gegensatz zum Scheinbaren, so benutzt man W. auch für den Ausdruck Realität, denkt man mehr an den Gegensatz zum Möglichen, so redet man anstelle von W. auch von Dasein.[14]

Wirklichkeitswahrnehmung manifestiert sich demnach ganz grundsätzlich nie nur hinsichtlich einer starren Einordnung von Realität, sondern tritt als ein Grenzphänomen par excellence immer als ein Konglomerat von Realität und Dasein in Erscheinung. Gedichte zu schreiben hat für Celan, wie er selber bekundet, den Stellenwert von >>Daseinsentwürfen<< (GW III, 186), „um zu sprechen, um mich [d.i. Celan] zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen" (Ebd.). Auch Özdamar will, so die Jury über ihre Vergabe des Fontane-Preises 2009 an Özdamar, „erzählend wissen, wie es war und ist"[15]. Damit ist literarisches Sprechen sowohl bei Celan wie bei Özdamar kein überhoben-konstituiertes Kunstprodukt, das sich „auf die >>glühende<<, >>brausende<< und >>leuchtende<< Schöpfung bezieh[t]" (GW III, 187), sondern sie rekurriert auf „Ausschnitte aus dem wahren Leben"[16], die „keine

[14] Ebd.
[15] Kunstpreis Berlin 2009 Literatur >>Fontane-Preis<<: Begründung der Jury: Schnurrbärte im Schnee, S. 5f., Berlin 2009, S. 6.
[16] Tayfun Belgin: Ara Güler, Ein Humanist in Istanbul, S. 5-22, in: Güler, Ara: Ich höre Istanbul, 1950-2010, Istanbul 2010, S. 6.

Übertreibungen […], sondern Annäherungen an die unendlich vielen Szenen der Realität“[17] sind. Schauen wir daher in einem ersten Schritt, mit welchen Realitäten Paul Celan und Emine Sevgi Özdamar konfrontiert sind und unter welchem >>Neigungswinkel<< (GW III, 197) beider Anliegen der Wirklichkeitssuche steht.

Celan verhielt sich mit Angaben zu seinem Leben sehr diskret[18], seinen geografischen Herkunftsort beschreibend fand er einmal diese Worte:

> Die Landschaft, aus der ich [d.i. Celan] – auf welchen Umwegen! aber gibt es das denn: Umwege? –, die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein. Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf Deutsch wiedererzählt hat. Es war, wenn ich diese topographische Skizze noch ergänzen darf, das mir, von sehr weit her, jetzt vor Augen tritt, – es war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten. (GW III, 185).

Die geografische Landschaft, die Celan hier andeutet, ist die der Bukowina. Dort wird er mit dem bürgerlichen Namen Paul Antschel[19] 1920 in Czernowitz, der Hauptstadt der Bukowina in Nordrumänien, der heutigen Ukraine, als Sohn eines deutsch-jüdischen Elternhauses geboren. Häufig wechselnde Regierungen führten zu voneinander differierenden nationalen Vereinnahmungen von Czernowitz: Deutsch, Jiddisch, Ukrainisch und Rumänisch waren die Sprachen, welche die Vielgestaltigkeit des dortigen Lebens, auch des Literaturlebens, prägten.[20] Während der Vater Leo Antschel-Teitler dem jungen Paul den orthodoxen Zionismus näherbrachte, war es Anliegen der Mutter, Frederike (genannt Fritzi) Antschel (geb. Schrager), ihre Erziehung an deutsch-österreichischen Bildungsidealen auszurichten: In der Familie Antschel wurde reines Hochdeutsch gesprochen, welches sich vom Czernowitzer Deutsch unterschied.[21] In deutscher Sprache zu sprechen, war

---

[17] Ebd.

[18] Vgl. dazu Markus May, Peter Goßens; Jürgen Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2012, S. 7.

[19] Der Name Celan, den er ab dem Jahre 1947 führen wird, stellt ein Anagramm aus dem Familiennamen Anschel bzw. Ancel dar.

[20] Vgl. Iulia-Karin Patrut: Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller, in: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid: Literatur – Kultur – Geschlecht, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe Bd. 40, Köln Weimar Wien 2006, S. 19.

[21] Vgl. dazu May, Goßens und Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch, a.a.O., S. 8. Wofgang Emmerich verweist in seiner Biografie zu Celan darauf, dass seit der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert von zwei deutschen Kulturen in der Bukowina sprechen muss. „einer ländlichen, rückwärtsgewandten, heimattümelnder Kultur (und Literatur) der Volksdeutschen und der zunehmend urbanen, an Wien orientierten, mehr intellektuellen Kultur der Czernowitzer deutsch-sprechenden Juden.“ Wolfgang Emmerich: Paul Celan, ^{5}2006 Reinbek bei Hamburg, S. 24.

demnach für Celan von Anfang an damit verbunden, sie „erreden“ lernen zu müssen, ihr mit einer gewissen Sensibilität zu begegnen.[22] Seine Schulausbildung erhielt der heranwachsende Paul zunächst an einem rumänischen Staatsgymnasium, dann an einem liberalen ukrainischen Gymnasium, an das er wechselte, weil der wachsende Antisemitismus einen Wechsel der Schule notwendig gemacht hatte. Deutsch-hebräische Unterrichtsformen waren ihm dadurch zuteil geworden, obgleich Paul ab dem Jahr 1933 den Hebräisch-Unterricht abbricht und sich von dem Gedankengut des Vaters entfernt.[23] Neben seinem großen Interesse für Botanik und Französisch[24] war es das Fach Deutsch, welches den Heranwachsenden in besonderer Weise interessierte. In diesem konnte er

> eine weitgespannte literarische Bildung erwerben, in der die Klassiker Lessing, Goethe und Schiller dominierten. Kleist, Hölderlin, Heine und die Romantiker, im letzten Schuljahr Nietzsche, kamen hinzu. Doch schon bald war Rainer Maria Rilke der unumstrittene Lieblingsdichter des jungen Paul Antschel, und das sollte noch zwei Jahrzehnte so bleiben.[25]

Zudem nahm Celan während seiner Schulzeit an Treffen einer kommunistischen Jugendgruppe teil, bei denen man sich den Klassikern der sozialistischen Literatur zuwandte.[26] Im Anschluss an die Matura im Jahre 1938 geht er für ein Jahr nach Tours, um dort auf Wunsch der Eltern mit dem Medizinstudium zu beginnen. Dieses muss er aufgrund des beginnenden Zweiten Weltkrieges unterbrechen. Zurück in Czernowitz, schreibt er sich dort für das Studienfach Romanistik mit Schwerpunkt Französisch ein. Bis hierhin kann festgehalten werden, dass Czernowitz „bis an die Jahre 1940/41 heran eine hochkultivierte, wahrhaft europäische Stadt [war] [!], in der die deutsch-jüdische Symbiose – wenn irgendwo überhaupt – für ein knappes Jahrhundert gelungen war“[27]. Mit Einzug der Roten Armee im Juni 1940 beginnt der Verfall der Stadt. Emmerich spricht von einer Auslöschung der dortigen Kultur in den vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts, welche in zwei Etappen vollzogen wurde: Einmal durch die in dem Zeitraum erfolgende Deportation und Ermordung von ca. sieben Achtel der annähernd 100000 Juden der nördlichen

[22] Ein Schulkamerad Celans berichtet, dass man gutes Deutsch nicht einfach sprechen konnte, sondern es sich „erreden“ musste. Vgl. dazu John Felstiner: Paul Celan: eine Biographie, München 2000, S. 29.
[23] Vgl. dazu May, Goßens und Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch, a.a.O., S. 9.
[24] Ebd.
[25] Emmerich: Celan, a.a.O., S. 32 f.
[26] Vgl. dazu May, Goßens und Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch, a.a.O., S. 9.
[27] Emmerich: Celan, a.a.O., S. 27.

Bukowina und einmal durch die willkürliche Teilung der seit 1918 rumänischen Provinz Ende des Zweiten Weltkrieges.[28] Auch Celans Eltern, 1942 in ein Lager namens „Cariera de Piatră“ (zu Deutsch: ‘Steinbruch‘) nach Transnistrien deportiert, werden Opfer der Verbrechen der Nationalsozialisten.[29] Celan selbst wird in den Jahren 1942/43 in verschiedenen rumänischen Arbeitslagern (u.a. in Tăbăreşti[30]) festgehalten und verrichtet Zwangsarbeit im südmoldauischen Straßenbau. Nach dem Ende der Schreckensherrschaft des nationalsozialistischen Regimes und damit dem Ende des Zweiten Weltkrieges flieht Celan 1945 aus der kommunistischen Diktatur seiner Heimat nach Bukarest, 1947 über Ungarn nach Wien, das er aber schon 1948 in Richtung Paris wieder verlässt. 1952 heiratet Celan die Grafikerin Gisèle Lestrange. Der erste aus dieser Ehe hervorgehende Sohn, François, stirbt wenige Tage nach seiner Geburt im Jahre 1953, der zweite Sohn Eric kommt 1955 zur Welt. Neben seiner Tätigkeit als Lyriker kam Celan Zeit seines Lebens Übersetzungstätigkeiten nach: Er übersetzte aus dem Französischen, Russischen, Englischen, Amerikanischen, Italienischen, Rumänischen, Portugiesischen, Hebräischen. [31] Ab 1959 hatte er an der École Normale Supérieure in Paris eine Dozentur für Übersetzung inne. Celan lebt und arbeitet bis zu seinem Freitod im Jahre 1970[32] in Paris. Sein Werk hat bereits zu Lebzeiten große Anerkennung erfahren[33] und wurde u. a. mit dem Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen und dem Georg-Büchner-Preis der Stadt Darmstadt ausgezeichnet.

Während Celans Kindheit die deutsche Sprache und Dichter wie beispielsweise Kleist kannte, bekennt Emine Sevgi Özdamar in ihrer Kleist-Preis-Rede, dass

[28] Ebd., S. 22.

[29] Celans Vater Leo Antschel-Teitler stirbt an Typhus, seine Mutter Friederike wird durch einen Kopfschuss ermordet. 1942 erfährt Celan vom Tod seines Vaters, 1943 vom Tod seiner Mutter.

[30] Vgl. dazu Felstiner: Paul Celan, a.a.O., S. 41.

[31] Vgl. dazu: Gellhaus et al.: >>Fremde Nähe<<, a.a.O., S. 12.

[32] Seit Anfang der 1960-er Jahre unterzieht sich Celan aufgrund psychischer Erkrankungen mehreren Klinikaufenthalten. Er stürzt sich vermutlich um den 20.04.1970 vom Pont Mirabeau in die Seine und ertrinkt dort.

[33] Neben der Anerkennung, die Celan zu Lebzeiten erfahren durfte, hat er auch die Kehrseite erfahren müssen: die sogenannte Goll-Affäre legt darüber Zeugnis ab. Seit 1960 werden verstärkt öffentliche Anschuldigungen der Witwe Claire Goll laut, in welchen sie Celan vorwirft, Gedichte ihres verstorbenen Mannes Yvan plagiiert zu haben. Dass diese Vorwürfe auf Manipulationen durch Claire Goll basierten, ist durch die Forschung inzwischen eindeutig nachgewiesen worden.

ihre „deutschen Wörter [] keine Kindheit [haben]“[34] sowie ihre „Kindheit [] keinen Kleist [hatte]“[35]. Sevgi Özdamar[36], am 10. August 1946 in Malatya in der Türkei geboren, wird die deutsche Sprache erst mit 19 Jahren erlernen. Auf die Frage, welcher Gesellschaft sie sich zugehörig fühlt, antwortet sie: „Ich bin zwar in der Türkei geboren, aber ich würde das nie hervorheben. Ich reagiere allergisch auf Nationalisten. Im Zug fühle ich mich am meisten zuhause – zwischen den Ländern.“[37] Die Erfahrung des Unterwegs-Seins macht Özdamar nicht erst, als sie die Türkei für einen Arbeitsaufenthalt in den 1960er-Jahren in Richtung Deutschland verlässt. Ihr Heranwachsen in der Türkei ist maßgeblich durch häufige Umzüge geprägt, was dem Umstand geschuldet ist, dass Özdamars Familie dem Vater, der im Maurer- und Bauunternehmungswesen für den Familienunterhalt zu sorgen hat, auftragsbedingt immer wieder hinterherzieht. Bursa und Istanbul sind die Städte, in denen die Heranwachsende vor allem aufwächst.[38] Einen Schulabschluss macht Özdamar nicht, jedoch erhält sie bereits mit 12 Jahren ihre erste Rolle in Molières „Bürger als Edelmann“ am Staatstheater in Bursa. Dies lässt in ihr sehr früh den Wunsch reifen, am Theater tätig sein zu wollen. Auf die Frage, welche Bildung sie in ihrer Kindheit genossen habe, antwortet Özdamar: „Wenn man das gebildet nennen kann: Meine Großmutter, eine Analphabetin, hat mir am Bett immer Geschichten erzählt. Märchen haben bei uns eine ganz große Rolle gespielt. Selbst mein Vater und meine Mutter hörten da zu.“[39] Mitte der 1960er-Jahre geht Özdamar für einen Arbeitsaufenthalt bei Siemens im damaligen Westberlin erstmalig nach Deutschland und bleibt dort für zwei Jahre. Nach ihrer Rückkehr in die Türkei erhält sie von 1967 bis 1970 eine Ausbildung an der Schauspielschule Istanbul, erste professionelle Theaterengagements an türkischen Theatern folgen. Die Studentenbewegung

---

[34] Emine Sevgi Özdamar: Kleist-Preis-Rede, S. 13-18, in: Kleist-Jahrbuch 2005, im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger und Ingo Breuer (verantwortlich für Kleist-Preis, Abhandlungen), Sabine Doering und Klaus Müller-Salget (verantwortlich für Rezensionen), Stuttgart 2005, S. 13.
[35] Ebd.
[36] Den Namen Emine, der so viel wie „die Vertrauenswürdige“ bedeutet, erhält Özdamar von dem türkischen Lyriker Ece Ayhan. Vgl. dazu Norbert Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft, München 2008, S. 515.
[37] Emine Sevgi Özdamar, zit. nach Cornelia Geißler: „Die Immigration beginnt erst jetzt. Kleis-Preisträgerin Emine Sevgi Özdamar unterwegs zwischen den Kulturen“, in: *Die Welt* (20.11.2004).
[38] Vgl. dazu Mecklenburg: Mädchen aus der Fremde, a.a.O., S. 506.
[39] Emine Sevgi Özdamar im Interview: „Jeder Satz ist ein Seiltanz“, in: *Buchjournal* (2/2001).

des Jahres 1968 nimmt Özdamar nicht nur in Bezug auf politische Aktionen innerhalb Deutschlands wahr, sie erlebt diese auch in ihrem eigenen Herkunftsland. Sie wird selber politisch aktiv, indem sie der neomarxistischen Arbeiterpartei TİP beitritt.[40] Im Zeitraum von 1971 bis 73 bildet sich in der Türkei eine „überparteiliche" Regierung, das Militär erhält die Befehlsgewalt:

> Die Grundrechte wurden faktisch aufgehoben. Massenverhaftungen von Kommunisten, Sozialisten, Gewerkschaftern und Demokraten, das Verbot fortschrittlicher Organisationen und Publikationen zeigten sehr schnell den reaktionären Charakter dieser Militärregierung.[41]

Özdamar selbst erinnert sich an den Militärputsch Anfang der 1970er-Jahre in dieser Weise:

> 1971 putschten die Militärs in der Türkei. Gendarmen und Polizisten kamen in die Häuser und verhafteten nicht nur Menschen, sondern auch die Wörter. Alle Bücher wurden vorsichtshalber zu den Polizeirevieren gebracht. Damals bedeutete in der Türkei Wort gleich Mord. Man konnte wegen Wörtern gefoltert, erschossen werden. In solchen Zeiten können Wörter krank werden.[42]

Die politischen Unruhen[43] in der Türkei führen Mitte der 1970er-Jahre zur Schließung des Theaters, an dem Özdamar zu dieser Zeit spielt. 1975 geht sie erneut nach Berlin – dieses Mal ist sie insbesondere von Bertolt Brecht inspiriert:

> Während des Militärputsches in den 70er Jahren hat mir die Brecht'sche Sprache sehr geholfen. Sie hat mir eine Utopie versprochen. Und Brechts Erfahrung mit dem Faschismus wurde plötzlich auch meine Erfahrung in der Türkei. Da sind Leute eines Nachts einfach verschwunden, du durftest niemals in die Nähe der Wohnungstür sitzen, weil dich eine Kugel hätte treffen können. Ich hatte das Gefühl, dass das Meer schwarz geworden ist.[44]

Ab 1976 wird Özdamar bei dem Brecht-Schüler und Regisseur Benno Besson sowie bei Matthias Langhoff Mitarbeiterin an der Volksbühne Ost-Berlin; in den Jahren 1978 und '79 arbeitet Özdamar zusammen mit Besson in Paris und Avignon an der Inszenierung zu Brechts „Kaukasischem Kreidekreis". In den Jahren 1979 bis 1984 ist Özdamar am Bochumer Schauspielhaus unter dem Intendanten Claus Peyman als Schauspielerin engagiert. Seit 1982 arbeitet sie als freie Schriftstellerin; ihr erstes Theaterstück „Karagöz in Alemania" entsteht als Auftragsarbeit für das Schauspielhaus Bochum.[45] Die heute wieder in Berlin lebende Emine Sevgi Özdamar arbeitet als Theaterregisseurin,

---

[40] Vgl. dazu Mecklenburg: Mädchen aus der Fremde, a.a.O., S. 506.
[41] Barbara Hofmann; Cihan Balkan: Militär und Demokratie in der Türkei, Berlin 1985, S. 60.
[42] Özdamar: Kleist-Preis-Rede S. 13-18, in: Kleist-Jahrbuch 2005, a.a.O., S.16.
[43] Die instabile innenpolitische Situation ab Mitte der 1970er-Jahre wird 1980 durch einen unblutigen Militärputsch durch das Militär unter Generalstabchef Kenan Evren beendet.
[44] Emine Sevgi Özdamar in einem Interview mit Anabel Wahba: „Ost-Berlin roch wie Istanbul", in: Der Tagesspiegel vom 17.04.2005.
[45] Die Uraufführung des Stückes mit Özdamar als Regisseurin findet 1986 im Frankfurter Schauspielhaus statt.

Schauspielerin und Schriftstellerin und ist mit zahlreichen Preisen, darunter der Ingeborg-Bachmann-Preis und der Heinrich-von-Kleist-Preis ausgezeichnet worden.

Wie ein Blick auf die Vita beider Autorenpersönlichkeiten zeigt, sind die Lebenswege von Celan und Özdamar basal erschüttert durch politisch bedingte und persönlich erlebte Erfahrungen der Bedrohung und der Vernichtung; ihr 'gehört-werden-wollen' ist existentiell. So bekundet Celan:

> Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache [d.i. die deutsche Sprache]. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch das furchtbare Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, >>angereichert<< von all dem. (GW III, 185f.).

Von der Anreicherung des Gewesenen im Wort spricht auch Özdamar, wenn sie ihr Anliegen, zu schreiben, wie folgt schildert:

> Damals habe ich [d.i. Özdamar] mir gesagt: Das Land [d.i. die Türkei] stirbt, alle Menschen werden getötet, man muss das Land fotografieren, bevor es stirbt. Natürlich meine ich nicht, daß man etwas ersetzen kann durch Dokumentation. Ich wollte mich erinnern an jene Zeit, an den anderen Rhythmus, an eine Welt, die zum Dinosaurier wird. Die Geschichte unserer Generation ist zum Märchen geworden; eben hatten wir sie erlebt – und schon war sie vorbei, weil eine neue Zeit so schnell herangerückt war. Wenn wir dieses Märchen nicht schreiben, bleibt nur die Statistik übrig, in der man lesen kann, dass es uns gegeben hat.[46]

Sprachfindung ist bei Celan und Özdamar in dieser Weise grundlegend mit dem Zustand der Daseinstrübung verbunden, Celan hatte diesen als >>wirklichkeitswund<< bezeichnet. Der Aspekt des 'Wirklichkeitswunden' indes ist der zentrale Schnittpunkt, an dem sich Celans Gedichtband *Die Niemandsrose* und Özdamars Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* begegnen: auf persönlicher Ebene zeigt sich dieser in dieser Weise: kurz bevor der Gedichtband *Die Niemandsrose* im Jahre 1963 zum ersten Mal publiziert wird, vertraut sich Celan Ingeborg Bachmann in einem Brief in dieser Weise an:

> Ich [d.i. Celan] habe ein paar nicht ganz erfreuliche Jahre hinter mir – >>hinter mir<<, wie man so sagt. In den nächsten Wochen erscheint ein neuer Gedichtband [d.i. *Die Niemandsrose*] von mir – 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?[47]

---

[46] Emine Sevgi Özdamar, zit. nach: Eva Pfister: „Ein Roman wie ein Teppich – gewebt aus unendlich vielen Geschichten", in: *Börsenblatt*, 8.4.1993, Nr. 28.

[47] Paul Celan in einem Brief an Ingeborg Bachmann, Paris, am 21. September 1963, in: Herzzeit, Ingeborg Bachmann – Paul Celan, Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-

Özdamar schreibt in dem Sammelband *Mein erstes Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debüt* über die Entstehung des ersten Teils der Romantrilogie S*onne auf halben Weg* (*Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*):

> Ich [d.i. Özdamar] hatte alle Körper und die süßen Stimmen und Zungen, die mit und aus mir sprachen, verloren. Ich verlor auch meinen Körper. Ich sah auf die Frau, die ich sein sollte, und sah, was sie jetzt tat: Sie riß alle Photos und Bilder von den Zimmerwänden. (…) Mein Roman Karawanserei hatte einen Lebensunfall erlebt.[48]

Indem Celan mit Blick auf die Entstehung seiner *Niemandsrose*-Gedichte davon gesprochen hatte, dass diese das >>Dokument<< einer Krise seien und auch Özdamar sich zu dem erst zu überstehenden >>Lebensunfall<< ihres *Karawanserei*-Romans bekennt, durchleben beide den Zustand der – immer auch politisch konnotierten – Erschütterung erneut: Aber das Bekenntnis zur Krise zeugt bei beiden von der Kraft, sich aus ihr befreit zu haben; Leidsituationen manifestieren sich nicht als End-, sondern als Ausgangssituationen, und möglich wird dies nur, indem sowohl Celan als auch Özdamar mit ihrem literarischen Wort für ihr Dasein – eingeschlossen aller Trübungsmomente, die persönlich und historisch in einem sind – bürgen. Damit folgen beide einer Wahrnehmung des Begriffs von Wirklichkeit, bei welcher zum einen die Option individueller Wirksamkeit ('*actualitas*') intendiert ist, gleichwie sie '*in statu nascendi*' ist: „Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein" (GW III, 168)[49], so Celan in einer Umfrage der Librairie Flinker Paris im Jahre 1958, und Emine Sevgi Özdamar legt in ihrer Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* Gabi, der Freundin der Protagonistin, diese Worte in den Mund: „Ich kann die Welt nicht grundsätzlich nach meinen Vorstellungen ändern, ich kann aber auf den Quadratmetern, die mich umgeben, dafür sorgen, daß die Gesetze der Welt hier nicht gelten." (ShW, S. 1034). Wirklichkeit ist demnach mit Blick auf Celan

---

Lestrange, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 2008, S. 158f.

[48] Emine Sevgi Özdamar: Lebensunfälle, Schreibunfälle: Von Karawanserei zu Mutterzunge, S. 291-297, in: Deckert, Renatus [Hrsg.]: Das erste Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debüt, Frankfurt am Main 2007 , S. 294 und S. 296.

[49] Juliana P. Perez verweist darauf, dass Celan „[] nicht die Existenz der Wirklichkeit in Frage stellt, sondern ein vorgegebenes, aprioristisches Wissen darüber". Juliana Pasquale Perez: Offene Gedichte. Eine Studie zu Paul Celans „Die Niemandsrose", Würzburg 2010, S. 262. Ebenfalls weist Perez auf den Briefwechsel zwischen Celan und Werner Weber hin, in dem Celan sich in Bezug auf Sprache (Valéry) zu einer Sprache, die *in statu nascendi* fungiert, bekennt und fügt ihr bei, dass diese gleichsam *in statu moriendi* sei: es sei die „Sprache dessen, der Welt zu gewinnen sucht". Zit. nach Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 58.

und Özdamar als ein Phänomen zu deuten, „das unter Einbeziehung verschiedenster Wechselwirkungen immer wieder geschaffen werden muss“[50] und aufs engste damit verbunden, dass „[d]ie Freiheit des Ichs […] wohl verstört, jedoch niemals zerstört werden kann“[51].

2.2 Ein Modell zur Wirklichkeitssuche: Die *Drei-Welten-Theorie* (Karl Raimund Popper)

Die von Karl Raimund Popper[52] stammende Äußerung, dass „[d]as wirkliche Leben [] nicht induktiv, sondern immer Versuch und Irrtum [ist], unternommen mit der größten Aktivität, die wir besitzen“[53], verschreibt sich einer stets im Werden befindlichen Wirklichkeitsauffassung, wie sie für Celan und Özdamar von zentraler Bedeutung ist.[54]

Poppers Ansicht nach ist Platon[55] der Erste, der im Zusammenhang seiner Ideenlehre[56] über etwas *Weltentheorie*-Adäquates nachdenkt[57], indem er von einer Welt der >>sichtbaren Objekte<< spricht, welcher er eine Welt der >>intelligiblen Objekte<< gegenübergestellt; des Weiteren verweist Platon auf >>Affektionen der Seele<< bzw. >>Zustände[] der Seele<<. Jene Zustände der Seele sind Erfahrungen – >>Formen, Ideen, Wesen<< –, welche Bezug auf Allgemeinbegriffe, Gedanken oder Vorstellungen nehmen: sie sind für ihn >>göttlichen Ursprungs<<[58]. In einer Form der Vision ist es gemäß Platons Auffassung dem Individuum möglich, Formen oder Ideen zu erfassen:

---

[50] Marko Pajević: Vom Innen und vom Außen. Der Raum in der Poetik Paul Celans, S. 37-63, in: Parry, Christoph; Speier, Hans-Michael; Pajević, Marko: Bogengebete – In der Luft. Kommentare zu zwei Gedichten aus Celans „Die Niemandsrose“, Vaasa / Germersheim 2001, S. 52.

[51] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 156.

[52] Englischer Philosoph österreichischer Herkunft.

[53] Popper: Alle Menschen sind Philosophen, a.a.O., S. 41.

[54] Von Belang ist hierfür ausschließlich die Wahrnehmung von ‘Wirklichkeit‘, die für Celan und Özdamar immer wieder aufs Neue hinterfragt und geschaffen werden muss. Weder in Celans *Die Niemandsrose* noch in Özdamars *Sonne auf halbem Weg* ist ein konkreter namentlicher Bezug auf Karl R. Popper und seine *Drei-Welten-Theorie* gegeben.

[55] Griechischer Philosoph (ca. 428-347 v. Chr.)

[56] In dieser ist „alles in der Erscheinungswelt materiell und sinnlich Gegebene auf eine unsichtbare Struktur im Ideenhimmel bezogen und wird nach ihr bewertet“. Vgl. dazu Hannah Arendt: Vom Leben des Geistes. Das Denken/Das Wollen, herausgegeben von Mary McCarthy, aus dem Amerikanischen von Hermann Vetter, München [4]2008, S. 109.

[57] Arendt verweist darauf, dass Platons Ideenlehre, in der er seine philosophischen Einsichten des >>Sehens<< darlegt, auf >>Erfahrungen des Herstellens<< basiert. Vgl. dazu Hannah Arendt: Vita activa oder Vom tätigen Leben, München [5]2007, S. 168.

[58] Vgl. dazu Karl R. Popper, in: Karl Raimund Popper; John C. Eccles: Das Ich und sein Gehirn, München [7]2000, S. 69.

> Unser geistiges Auge (nous, Vernunft), das >>Auge des Geistes<<, ist mit intellektueller Anschauung begabt und kann eine Idee, ein Wesen, ein Objekt der intelligiblen Welt schauen. Ist es uns einmal gelungen, es zu schauen, zu begreifen, dann erkennen wir dieses Wesen. Wir schauen es >>im Lichte der Wahrheit<<. Diese intellektuelle Anschauung ist, einmal erreicht, unfehlbar.[59]

Von der Vorstellung der Unfehlbarkeit indes muss Popper, welcher der Auffassung ist, Theorien seien regelmäßig aufs Neue zu verifizieren bzw. zu falsifizieren, Abstand nehmen.[60] Dementsprechend erweitert Popper in seiner *Welten-Theorie* den innerhalb des Leib-Seele-Problems manifestierten Dualismus zu einer in seiner Theorie vorfindlichen triadischen Einteilung von Welt 1, Welt 2 und Welt 3.

Alle lebenden Wesen sind als materielle Körper für Popper Prozesse offener Systeme. Einerseits gehören diese einem Universum physikalischer Prozesse an, andererseits existieren psychische Zustände, welche wirklich sind, da sie mit unseren Körpern in einer Wechselwirkung stehen.[61] Demnach fordert Popper eine Erkenntnistheorie, so Norbert Gabriel, die nicht das „wie" fokussiert, sondern „die die objektiven Strukturen und die evolutionäre Entwicklung theoretischer Probleme und Systeme betreffen"[62]. Welt 1 bringt Popper in einen Zusammenhang mit physikalischen Zuständen bzw. Materien (bei Platon Welt der >>sichtbaren Objekte<<), Welt 2 rekurriert auf psychische Zustände (bei Platon >>Zustände der Seele<<) und Welt 3 gehören Erzeugnisse des menschlichen Geistes an. Entscheidend ist, dass diejenige Welt, die Popper als Welt 3 bezeichnet, als von Menschenhand geschaffen definiert ist; „eine Auffassung, die Platon erschreckt hätte"[63], wie Popper selber bemerkt. Wir können uns Poppers Welten-Theorie zunächst einmal als dieses Schema denken:

---

[59] Ebd., S. 70.
[60] Eine Weiterleitung dieses Dualismus' findet sich neben anderen beispielsweise bei Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646-1716) oder bei Immanuel Kant (1724-1804).
[61] Popper, in: ders.; Eccles: Das Ich und sein Gehirn, a.a.O., S. 61.
[62] Norbert Gabriel: Kulturwissenschaften und neue Medien. Wissensvermittlung im digitalen Zeitalter, Darmstadt 1997, S. 174.
[63] Popper, in: ders.; Eccles: Das Ich und sein Gehirn, a.a.O., S. 69.

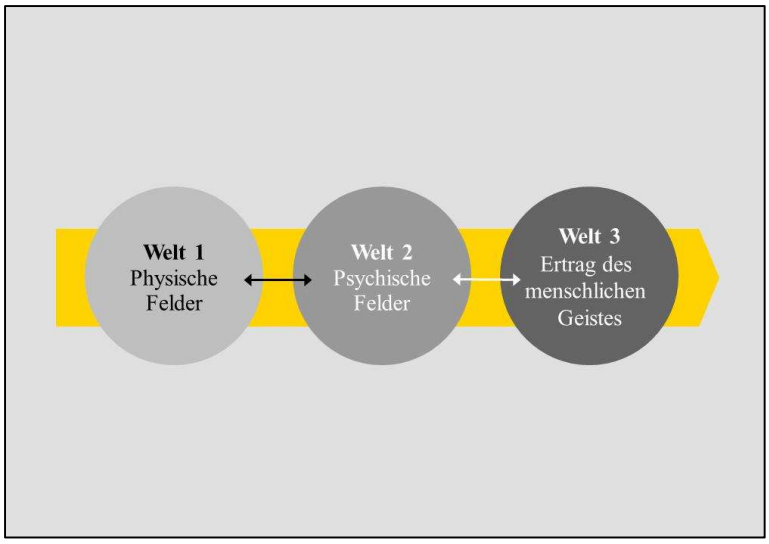

Abb. 1: Drei-Welten-Theorie Popper (I)

Popper visualisiert seine Überlegungen zum Erkenntnisfortschritt am Bild des Wissenschaftlers, der durch seine Hypothesen, wissenschaftlichen Arbeiten u. ä. Beiträge zur Welt 3 beisteuert. Die Inhaltsseite (geistiger Gehalt) gehört hierbei Welt 3 an, die äußere Seite (z.B. Bücher, Dateien u. ä.) gehört der Welt der Materie, Welt 1 also, an. Ebenso kann in Form der Erinnerung das geistige menschliche Erzeugnis im Bereich der Welt 2 vorkommen. Um zu einer wissenschaftlichen Aussage zu gelangen, bedarf es vorangegangener Reflexionsprozesse. Diese fallen dem Bereich von Welt 2 anheim und können sowohl bewusster wie unbewusster Natur sein[64]: „Um eine Theorie zu verstehen, muß man zuerst das Problem verstehen, zu dessen Lösung die Theorie entworfen wurde, und dann muß man sehen, ob das dieser Theorie besser gelingt als einer der naheliegenden Lösungen.“[65] Ein Problem verstehen wollen, heißt, sich in den Bereich des Schauens begeben zu haben. Das Moment des Erkennens, das daraus resultieren kann, birgt in sich die Möglichkeit einer Wende: ein ‘von-dort-aus-Anfangen‘. Hannah Arendt[66] beispielsweise bezieht ihre Gedanken des Anfangens auf das Moment der Natalität:

[64] Popper verweist darauf, die traditionelle Wissenschaft sei von dem Mythos Francis Bacons geprägt. Diese besage, dass jede Wissenschaft mit der Beobachtung beginnt und dann sukzessive zu den Theorien fortschreitet. Den Blick indes auf die Vorsokratiker gelenkt, sieht man, so Popper, dass es sich anders verhält. Vgl. dazu Popper: Alle Menschen sind Philosophen, a.a.O., S. 134.
[65] Ebd., S. 70.
[66] Jüdisch-deutsch-amerikanische politische Philosophin (1906-1975).

> Weil jeder Mensch aufgrund des Geborenseins ein initium, ein Anfang und Neuankömmling in der Welt ist, können Menschen Initiative ergreifen, Anfänger werden und Neues in Bewegung setzen. (…) Der Neuankömmling steht stets im Widerspruch zu statisch erfassbaren Wahrscheinlichkeiten, er ist immer das unendlich Unwahrscheinliche; er mutet uns daher, wo wir ihm in lebendiger Erfahrung begegnen (…), immer wie ein Wunder an.[67]

Auch Popper postuliert: „Das Neue ist immer ganz unwahrscheinlich. Die Hypothese, die wir neu schöpfen, hat sozusagen die Wahrscheinlichkeit Null.“[68] Neuartige Gedanken gleichen diesem Wunder des Anfangens: „Wer das Unerwartete nicht erwartet, wird es nicht finden: Für ihn wird es unaufspürbar sein und unzugänglich.“[69] Es ist die Möglichkeit des Anfangs zu etwas Neuem, welche Popper an der Wirklichkeit von Welt 3 fasziniert. Denn die darin begründete Inhaltsseite „ [kann] Menschen dazu veranlassen [], andere Dinge der Welt 3 zu schaffen und dadurch auf Welt 1 einzuwirken“[70]. Indem die Erzeugnisse von Welt 3 Impulsgeber für ein neues Interagieren zwischen Welt 1 und Welt 2 sein können, führen sie ab dem Moment ihrer Erschaffung ein Eigenleben.[71] Neben dieser „sichtbaren“ Wirklichkeit geht Popper von einer Welt 3-Wirklichkeit aus, welche in nichtmaterialisierter Form vorliegen kann und hierdurch autonomen Charakters ist. Diese erachtet er für besonders wichtig:

> Das Hauptanliegen, warum ich [d.i. Karl Popper] die Existenz von nichtmaterialisierten Gegenständen der Welt 3 für so wichtig halte, ist der: Wenn es nichtmaterialisierte Gegenstände der Welt 3 gibt, dann kann es nicht wahr sein, daß unser Erfassen oder Verstehen eines Gegenstandes der Welt 3 stets von unserem sinnlichen Kontakt mit seiner materiellen Verkörperung abhängt, beispielsweise vom Lesen der Aussage einer Theorie in einem Buch.[72]

Die menschlichen Erzeugnisse der Welt 3 haben demnach einen aktiven Charakter, obliegen dem Weg des Versuchs und des Irrtums und halten dadurch auf Offenes, noch unbesetztes Wissen zu: „Man kann sagen, daß Welt 3 nur zu Anfang Menschenwerk ist und daß Theorien, wenn sie einmal da sind, ein Eigenleben zu führen beginnen: Sie schaffen unvorhergesehene Konsequenzen, sie schaffen neue Probleme.“[73] Doch wie nun kann es gemäß Poppers Weltentheorie zu neuen Welt 3-Wirklichkeiten kommen? Treten Welt 1 und Welt 2 miteinander in eine Wechselwirkung, und ist die innerhalb der

---

[67] Hannah Arendt, zit. nach Alois Prinz: Hannah Arendt oder Die Liebe zur Welt, Berlin [8]2013, S. 223.
[68] Popper: Alle Menschen sind Philosophen, a.a.O., S. 39.
[69] Heraklit, zit. nach Popper: Alle Menschen sind Philosophen, a.a.O., S. 154.
[70] Popper, in: ders; Eccles: Das Ich und sein Gehirn, a.a.O., S. 64.
[71] Vgl. dazu ebd., S. 65.
[72] Ebd., S. 68.
[73] Popper: Alle Menschen sind Philosophen, a.a.O., S. 90f.

Welt 2 zu verortende Reflexivität aktiv und kritisch, so ist es möglich, dass es über das Moment der Fulguration zu einer produktiven Verbindung zweier Systeme, „die sich bisher unabhängig voneinander entwickelt haben [und] plötzlich [] [] ein System mit nie dagewesenen Systemeigenschaften bilden“[74], kommt. Bildhaft visualisiert ergibt sich aus den von Popper benannten Faktoren zum Korrelat von Welt 1, Welt 2 und Welt 3 dieses Diagramm:

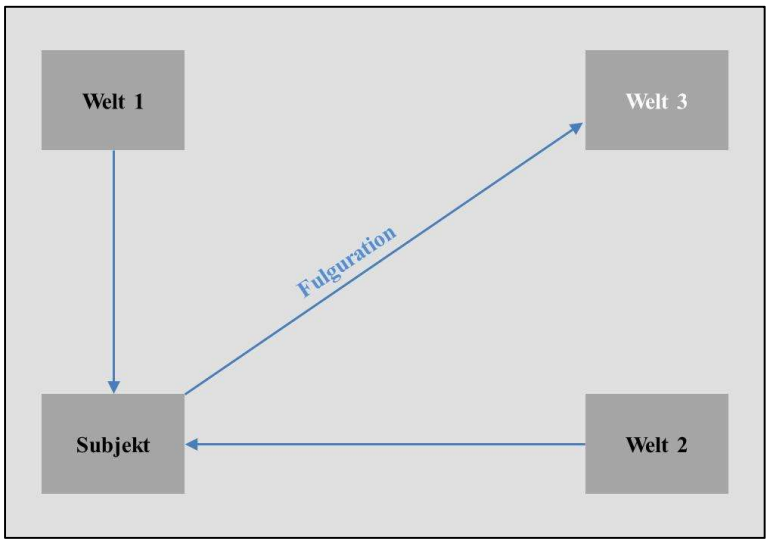

Abb. 2: Drei-Welten-Theorie Popper (II)

Poppers detaillierter Blick auf die Wirklichkeit des geistigen Gedankenreichtums von Welt 3 zeigt, dass diese gleichsam auch dann wirklich sein kann, wenn sie noch nicht in materialisierter Form vorliegt. Popper geht es mit dem Vorschlag seiner *Drei-Welten-Theorie* primär darum, darauf hinzuweisen, dass wissenschaftliche Theorien immer nur eine Annäherung an die Wahrheit sein können, demnach unaufhörlich verifiziert bzw. falsifiziert werden müssen.[75] Die Idee einer Wechselwirkung zwischen Welt 1 und Welt 2, aus der heraus immer wieder aufs Neue Formen der Welt 3 entstehen können, wie sie Popper in seiner *Welten-Theorie* entwickelt hat, fügt sich den Gedanken Celans und Özdamars an eine Wirklichkeitsfindung, bei welcher die Option individueller Wirksamkeit (‘*actualitas*’) intendiert ist, gleichwie sie ‘*in*

[74] Konrad Lorenz im Gespräch mit Karl Popper, in: Popper: Alle Menschen sind Philosophen, a.a.O., S. 37.

[75] Die Hauptannahme Poppers ist jene, dass Allgemeinaussagen nicht aus empirischen Gegebenheiten beweisbar sind, aber falsifiziert werden können. Eine sukzessive Erweiterung unseres Wissens kann nur durch Versuch und Irrtum erfolgen und ist somit an das Phänomen eines unaufhörlichen Prozesses gebunden.

statu nascendi' ist. Schauen wir also in einem weiteren Schritt, an welche Bedingungen der Bereich der Sprachfindung ganz grundsätzlich gebunden ist und in welcher Weise er konkret bei Celan und bei Özdamar seinen Ausdruck findet.

2.3 Ein Modell zur Sprachfindung: *Das Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten*[76] *Erweiterung* (Sarah Kaufmann)

Dichter sind fortwährend sprachsuchend, dadurch befinden sie sich in einem unaufhörlichen Prozess der Erkenntnissuche. Das Dilemma für einen mit der Sprache arbeitenden Menschen ist, dass „[n]ichts, was wir sehen oder hören oder tasten, [] sich in Worten ausdrücken [läßt], die dem gleichkämen, was sinnlich gegeben ist".[77] Dichter sind auf diese Weise nicht nur 'Sprach-Schaffende', sondern darüber hinaus 'von der Sprache-Geschaffene': jeder Sprechakt, der verschriftlicht wurde, steht im Zusammenhang seiner Natalität und ist dementsprechend mit dem Empfinden von Schmerzen verbunden und steht damit ganz grundsätzlich im Kontext der Erweiterung wie in dem des >>getrübten Daseins<<:

> Jedem schöpferischen Akt, jedem neuen Daseinsentwurf geht eine Identitätskrise voraus. Die meisten Menschen erfahren das innere Absterben nur einmal, in der Pubertät. Später nehmen sie fest umrissene Gestalt an und sind erstaunt, daß sie einmal das Bedürfnis hatten, Verse zu machen. Das Leben des Künstlers ist eine wechselnde Folge von Toden und Neugeburten. Alte Empfindungen vermodern, Denkschablonen werden verworfen, einmal gefundene Formen zerbrechen. Für keinen, der die Krise durchmacht, ist sie ungefährlich, niemals wird sie zum Routineakt. Die Möglichkeit des totalen Zusammenbruchs ist nie ganz ausgeschlossen. Der sterbende Dichter ist nackter als nackt, keine erbrachte Leistung gibt ihm Selbstsicherheit. Sein Ich wird eingeschmolzen im Zweifel, der alles Bisherige radikal in Frage stellt. Er fühlt sich unfruchtbar und dürr, arm und nichtswürdig. Er wird zum Bettler in der Welt. Doch die Selbstvernichtung ist die unabdingbare Voraussetzung für neue Daseinsentwürfe.[78]

Der von Hermann Burger beschriebene Akt der Selbstvernichtung als Voraussetzung für neues Dasein zeugt von dem Wissen von schöpferisch bedingten Krisen, die eine treibende Kraft sein können, wodurch wiederum auf

[76] Bei Celan heißt es: „Ich [d.i. Celan] glaube einen Begriff zu haben von dem, was jüdische Einsamkeit sein kann, und ich verstehe, inmitten von so vielem, auch den dankbaren Stolz auf jedes selbstgepflanzte Grün, das bereitsteht, jeden, der hier vorbeikommt zu erfrischen; wie ich die Freude begreife über jedes neuerworbene, selbsterfühlte erfüllte [Hervorhebung S.K.] Wort, das herbeiheilt, den ihm Zugewandten zu stärken – ich begreife das in diesen Zeiten der allenthalben wachsenden Selbstentfremdung und Vermassung." (GW III, 203).
[77] Arendt: Leben des Geistes, a.a.O., S. 18.
[78] Hermann Burger: Paul Celan: Auf der Suche nach der verlorenen Sprache, Zürich/München 1974, S. 68.

der Ebene der Kunst Tendenzen der Erweiterung aktiviert werden. Denn „das Leben – das Selbsterlebte und das Imaginierte – will ja nicht nur erzählerisch *zurückgerufen* und literarisch *beschrieben* sein, sondern sprachlich *erschaffen* werden.“[79] Dabei „[liegen] das Ich der Dichtung und das Ich der Person [] dicht beieinander, liegen weit auseinander, je nachdem, was die Dichtung, was das Leben fordert. Sie bilden keine Identität, wohl aber eine unauflösbare Verschränkung.“[80] Der Bereich der Sprachfindung, der „unter Einbeziehung verschiedenster Wechselwirkungen immer wieder geschaffen werden muss“[81], ist demnach gebunden an ‘räumlich-zeitliche‘ Faktoren. Poppers triadische Einteilung seiner Erkenntnistheorie bietet sich an, um sie auf den Bereich der Sprachfindung zu übertragen: jeder Mensch ist von seiner Umwelt, welche mit der historischen ‘Jetztzeit’[82] verbunden ist, umgeben. Diese kann mit Poppers Welt 1 in einen Zusammenhang gebracht werden, weshalb sie synonym hierzu als ‘äußere‘ Welt bezeichnet werden soll. In Bezug auf die Vita Celans und Özdamars ist diese maßgeblich durch Erschütterungsmomente geprägt; in dieser Weise ist sie „getrübt“. Der „Neigungswinkel []einer Existenz“[83] aber ist neben der ‘äußeren‘ Welt durch die des eigenen, inneren Dialogs bestimmt: die Individuation eines jeden einzelnen Menschen ist bedingt durch sein geistiges Dasein, alle (un-)bewussten Erfahrungen eingeschlossen. In Entsprechung zu Poppers Welt 2 soll diese als ‘innere‘ Welt bezeichnet werden. Literarische Erzeugnisse gehören derjenigen Welt an, die durch Popper als Welt 3 klassifiziert wurde, welche aus einer aktiv-kritischen Wechselwirkung

---

[79] Wolfram Schütte: >>Ich bin in der deutschen Sprache glücklich geworden<<. Laudatio auf die Fontane-Preisträgerin Emine Sevgi Özdamar, zuletzt eingesehen unter www.titel-magazin.de am 15.3.2011.

[80] Leonard Moore Olschner: Im Abgrund Zeit: Paul Celans Poetiksplitter, Göttingen 2007, S. 32.

[81] Pajević: Vom Innen und vom Außen, in: Parry; Speier; Pajević: Bogengebete, a.a.O., S. 52.

[82] Der Begriff einer ‘Jetztzeit‘ wurde von Walter Benjamin geprägt. Bei Benjamin heißt es: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit (Hervorhebung S.K.) erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat eine Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische, als den Marx die Revolution begriffen hat.“ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, S. 691-704, in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, I/2, Frankfurt/M. 1974, S. 701.

[83] Paul Celan: Die Dichtung Ossip Mandelstamms, in: Dutli, Ralph [Hrsg.]: Ossip Mandelstamm, im Luftgrab, Frankfurt/M. 1992, S. 70.

zwischen Welt 2 und Welt 3 sich immer wieder aufs Neue freizusetzen in der Lage war und so kann in Analogie hierzu von einer Welt der ‘aktualisierten‘ Sprache gesprochen werden:

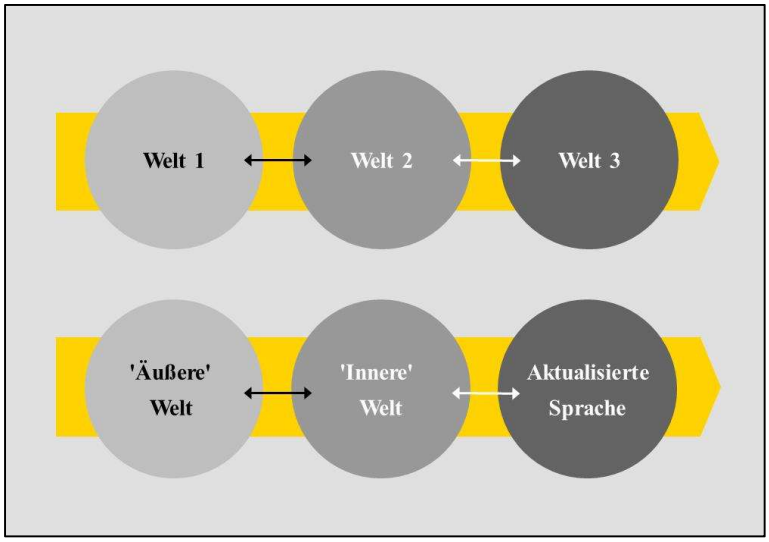

Abb. 3: Weltentheorie als Ausgangspunkt für Modell/Sprachfindung (I)

Der Aspekt einer ‘aktualisierten‘ Sprache indes steht im Kontext des Prozesshaften und ist damit unweigerlich an Mechanismen der Erweiterung geknüpft. In seiner Rede zur Entgegennahme des *Büchner-Preises* betont Celan ausdrücklich, dass er nicht im Sinn hat, die Kunst zu erweitern. Was ihm vorschwebt, ist immer nur die Erweiterung der eigenen Sprache im Hinblick auf sich selbst: „Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“ (GW III, 200). Auch Özdamar erinnert sich in ihrer Kleist-Preis-Dankesrede an ein sehr persönliches Erlebnis individueller Freisetzung, das durchaus poetologisch verstanden werden kann:

> Als ich [d.i. Özdamar] ein Jahr alt war, war ich sehr krank geworden. Meine Großmutter wollte den Tod in die Irre führen. Sie war abergläubisch und dachte, dass sie mich erst in die Arme des Todes legen musste, damit der Tod glaubte, dass er mich schon hätte und mich in Ruhe ließe. Großmutter sagte damals zu meiner Mutter: >>Weine nicht, bring sie zum Friedhof, leg sie in ein frisch gegrabenes Grab und warte. Wenn sie weint, wird sie überleben.<< Meine Mutter ging mit mir zum Friedhof und legte mich in eine frisch gegrabene Grube und wartete. (…) Großmutter erzählte mir später, dass ich geweint hätte.[84]

Sowohl Celans Hinweis auf die Freisetzung aus der >>allereigensten Enge<<, als auch Özdamars Erinnerung an ihr eigenes lebensbejahendes Weinen zeugen von dem Wissen individuell manifestierter Beengtheit, die es freizusetzen gilt:

[84] Emine Sevgi Özdamar: Kleist-Preis-Rede, a.a.O., S. 13.

eine Sprache, die aus einer solchen Beengtheit heraus entstanden ist und gleichzeitig an das Diktum einer sich stets aufs Neue zu konstituierenden (Sprach-)Wirklichkeit gebunden ist, soll im Zusammenhang des hier zu erarbeitenden wissenschaftlichen Hilfsmittels in Analogie zu Poppers Welt 3 als 'aktualisiert[85]-getrübte' Sprache bezeichnet werden, sodass sich diese Reihung als Diagramm ergibt:

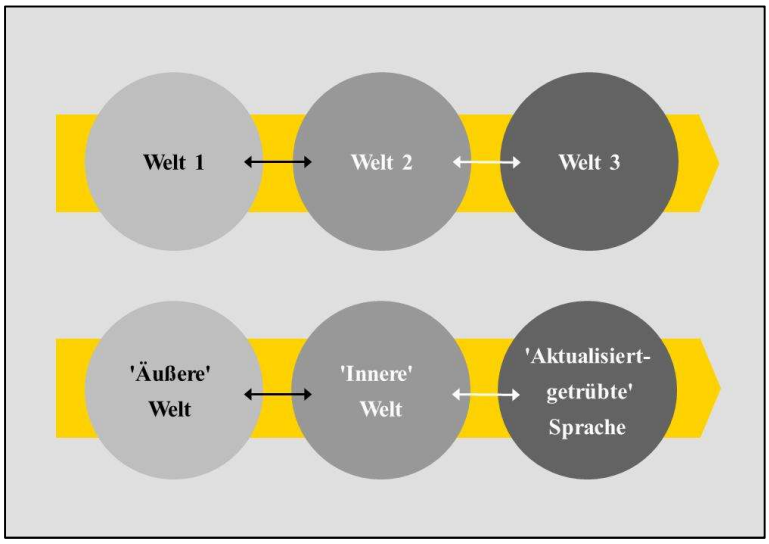

Abb. 4: Weltentheorie als Ausgangspunkt für Modell/Sprachfindung (II)

Franz Kafka, einer der Referenzautoren für Celan innerhalb seiner *Niemandsrose* wie auch für Özdamar in *Sonne auf halbem Weg*, resümiert in einem Tagebucheintrag nicht nur darüber, mit welchen Mühen die Verlautbarung von Sprache ganz grundsätzlich verbunden ist, sondern macht diese Mühen auch an Bedingungen fest:

> Die Schwierigkeiten der Beendigung selbst eines kleinen Aufsatzes liegen nicht darin, daß unser Gefühl für das Ende des Stückes Feuer verlangt, das der tatsächliche Inhalt aus sich selbst nicht hat erzeugen können, sie entstehen vielmehr dadurch, daß selbst der kleinste Aufsatz vom Verfasser eine Verlorenheit in sich selbst verlangt, aus der an die Luft des gewöhnlichen Tages zu treten ohne starken Entschluß und äußern Ansporn schwierig ist, so daß man eher, als der Aufsatz rund geschlossen wird und man still abgleiten darf, vorher von der Unruhe getrieben ausreißt und dann der Schluß von außenher geradezu mit Händen beendigt werden muß, die nicht nur arbeiten sondern sich auch festhalten müssen.[86]

[85] Celan prägt den Ausdruck einer >>aktualisierten Sprache<<, indem er davon spricht, dass ihm eine „aktualisierte Sprache [Hervorhebung S.K.], freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenkenden Individuation" vorschwebe. (GW III, 197).
[86] Franz Kafka: Tagebücher, S. 328f.

Kafkas Worte über den Zusammenhang der Hände, die, gleichwie sie arbeiten, auch immer eines Haltes bedürfen, treffen deswegen so sehr ins Kernhafte, als sie einerseits den Zusammenhang zwischen Rührung und Berührung, oder – um in der Terminologie Poppers zu sprechen –, weil sie das notwendige Changieren zwischen Welt 1 und Welt 2 so genau umschreiben, aus dem wiederum erst Erzeugnisse der Welt 3 entstehen können. Der Zusammenhang zwischen Rührung und Berührung indes steht unweigerlich im Kontext der eigenen Endlichkeit und ist damit aufs engste mit dem für den Menschen nicht (be-)greifbaren Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbunden: 'Zeitliches-Räumliches' anvisierend, kann der Mensch als >>vernunftbegabtes<< Wesen zwar die Kategorien von Zeiterfahrung verstandesmäßig nachzuvollziehen suchen, indem er sich eine zeitchronologische Reihung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vor Augen führt. Obgleich nüchtern betrachtet der Faktor Zeit, wie Rüdiger Safranski feststellt, „das Dauern [ist], bei dem man ein Früher und Später markieren kann und dazwischen die Intervalle zählt"[87]: ganz auflösen können wird der Mensch diese Zeitkategorien nie. Dass künstlerisch-geistig tätige Menschen diese Natur gegebene Asymmetrie des eigenen Daseins noch ausgeprägter wahrnehmen, hatte sich bereits durch die Worte Burgers über die Selbstvernichtung zur Voraussetzung neuer Daseinsentwürfe angedeutet. Das Moment jedoch, bei dem diese Problematik annulliert scheint, liegt im Akt des Denkens selbst begründet: Der gegenwärtige Moment steht im Zeichen der Dialogizität zur Vergangenheit wie auch zur Zukunft. In ihrem Buch *Vom Leben des Geistes* geht Arendt der Frage nach: >>Wo sind wir, wenn wir denken?<<[88]. Als Ort[89] des Denkens klassifiziert sie „[d]ie Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft: das nunc stans"[90]. Zur Verbildlichung führt sie nachfolgendes Diagramm mit in ihre Überlegungen ein:

[87] Rüdiger Safranski: Zeit, Was sie mit uns macht und was wir mit ihr machen, München 2015, S. 87.
[88] Vgl. dazu Arendt: Leben des Geistes, a.a.O., v.a. Kapitel IV, S. 193-212.
[89] Arendt schreibt zur Problematik einer Ortszuweisung folgendes: „Um kein Mißverständnis aufkommen zu lassen: die Bilder, mit denen ich hier metaphorisch und tastend den Ort des Denkens anzudeuten versuche, können nur auf dem Gebiet der geistigen Erscheinungen Gültigkeit haben. Auf die historische oder biographische Zeit angewandt, sind diese Metaphern keinesfalls sinnvoll; dort gibt es keine Zeitlücken." Vgl. dazu Arendt: Leben des Geistes, a.a.O., S. 205.
[90] Ebd., S. 198.

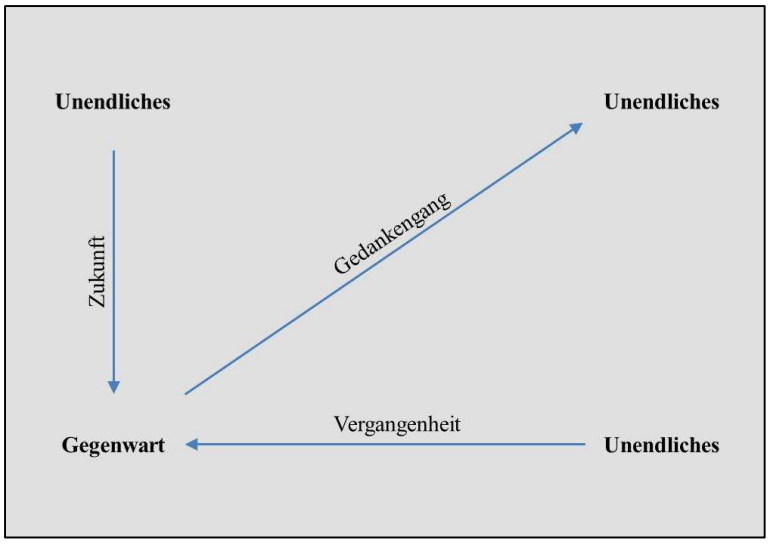

Abb. 5: >>Wo sind wir, wenn wir denken?<<[91]

Die Darstellung Arendts stellt grafisch das Verhältnis der Zeitbegriffe Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihrem Bezug zur Unendlichkeit dar. Sowohl die Vergangenheit wie die Gegenwart als auch die Zukunft korrelieren mit Unendlichkeit; darin eignen sie sich. Sie unterscheiden sich – dies deutet Arendt durch die Richtung der Pfeile an – durch ihr Verhältnis zum Unendlichen. Während, vom Standpunkt des Reflektierenden ausgehend, die Vergangenheit und die Zukunft auf Beschränkungstendenzen, nämlich auf das reflektierende Subjekt in seiner Endlichkeit selbst, verweisen[92], tendiert die Gegenwart zu einer Erweiterung. Eine Erklärung hierfür gibt Arendt selbst:

> Die zwei antagonistischen Kräfte der Vergangenheit und der [Zukunft] [!] haben beide keinen bestimmten Ursprung; von der Gegenwart in der Mitte aus gesehen, kommt die eine aus einer unendlichen Vergangenheit, die andere aus einer unendlichen Zukunft. Doch wenn sie auch keinen bekannten Anfang haben, so haben sie doch einen bestimmten Endpunkt, an dem sie zusammenkommen und aufeinanderprallen, und das ist die Gegenwart. Die Diagonalkraft hingegen hat einen bestimmten Ursprung, ihr Ausgangspunkt ist der Zusammenprall der beiden anderen Kräfte, doch bezüglich ihres Endes wären sie unendlich, denn sie ist aus dem Zusammenwirken zweier Kräfte entstanden, die aus dem Unendlichen kommen.[93]

Das, was Arendt als Aufeinanderprallen der zwei antagonistischen Kräfte bezeichnet hatte, bricht sich in dem Moment des ‘nunc stans‘ Bahn. Kafka wiederum beschreibt das Changieren zwischen den Zeiten, vom Standpunkt des ‘Jetzt‘ aus gesehen, in dieser Weise:

[91] Vgl. dazu Arendt: Leben des Geistes, .a.a.O., S. 204.
[92] Arendt merkt hierzu an, dass „Ewigkeit ein Grenzbereich ist, der sich nicht denken läßt, weil er den Zusammenbruch aller zeitlichen Dimensionen bedeutet“. Vgl. dazu ebd., S. 206.
[93] Ebd., S. 204f.

> Er [d.i. der Mensch] hat zwei Gegner: Der erste bedrängt ihn von hinten, vom Ursprung her. Der zweite verwehrt ihm den Weg nach vorn. Er kämpft mit beiden. Eigentlich unterstützt ihn der erste im Kampf mit dem zweiten, denn er will ihn nach vorn drängen, und ebenso unterstützt ihn der zweite im Kampf mit dem ersten; denn er treibt ihn zurück. So ist es aber nur theoretisch. Denn es sind ja nicht nur die zwei Gegner da, sondern auch noch er selbst, und immerhin ist es sein Traum, daß er einmal in einem unbewachten Augenblick – dazu gehört allerdings eine Nacht, so finster, wie noch keine war – aus der Kampflinie ausspringt und wegen seiner Kampfeserfahrung zum Richter über seine miteinander kämpfenden Gegner erhoben wird.[94]

Arendt verweist mit Recht darauf, dass es, um Vergangenes und Zukünftiges einend zusammenzubringen, notwendig sei, innerhalb – und nicht wie von Kafka beschrieben – außerhalb der >>Kampflinie>> zu sein[95]. Nichts anderes also ist damit gemeint, als sich – übertragen auf die Ebene des Dichters –, im Bewusstsein um die eigene zeitliche Aktualität seiner Handlungspflicht im Sinne von Sprachfindung gewahr zu werden. Der Aspekt der Aktualität rekurriert auf den gegenwärtigen Moment: dem Schnittpunkt der Ebenen, die Ferdinand de Saussure mit den Zeitbegriffen der ‘Diachronie‘ und der ‘Synchronie‘ bezeichnet hatte. Die Darstellung der Wechselwirkung einer ‘äußeren‘ und ‘inneren‘ Welt und das daraus resultierende Hervortreten einer ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprache ist demnach unter dem Aspekt einer ‘räumlich-zeitlichen‘ Einordnung in dieser Weise visualisierend zu denken:

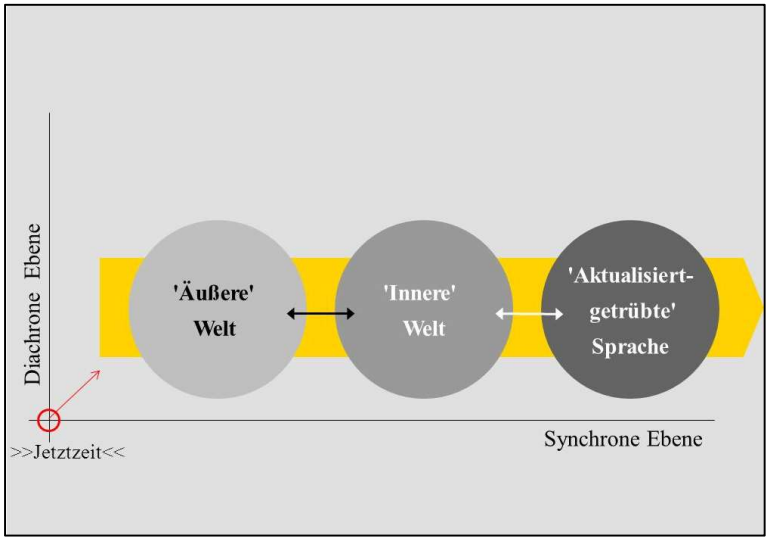

Abb. 6: >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<<

[94] Franz Kafka: Parabel aus der Aphorismen-Sammlung mit dem Titel „Er“, zit. nach Arendt: Leben des Geistes, a.a.O., S. 198.
[95] Vgl. dazu Arendt: Leben des Geistes, a.a.O., S. 203.

Gemäß Poppers *Weltentheorie*-Überlegungen war es das Phänomen der Fulguration[96], welches durch eine fruchtbare Wechselwirkung von Welt 1 und Welt 2 Erzeugnisse der Welt 3 hervorzubringen in der Lage war. Im Bereich der Sprachfindung müssen wir uns fragen, wofür dieses blitzartig zutage tretende Moment steht bzw. was wir uns darunter vorzustellen haben. Gehen wir hierfür zurück zu der Bedeutung des Begriffs der Fulguration: die Idee des blitzartigen, die dem Ausdruck Fulguration inhärent ist, entstammt der lateinischen Wortwurzel 'fulgur, fulguris' und bedeutet 'der Blitz, das Wetterleuchten': „So jäh und plötzlich wie die großen Augenblicke eintreten, so kurz aufleuchtend ist die Erkenntnis von einem Sinn."[97] Wenn wir die deutsche Sprachetymologie des Nomens 'Blitz' aber näher betrachten, so kann darüber gesagt werden, dass althochdeutsch 'blig' und mittelhochdeutsch 'blic' sowohl für 'Blitz' wie auch für 'Blick' stehen.[98] Nur im Erblicken, das ganz und gar mit der individuellen Perspektive des Menschen zusammenhängt, kann der Keim für Neues 'blitzhaft' zutage treten. Mit Blick auf Celan und Özdamar haben wir bereits feststellen können, dass die Notwendigkeit, aller Krisen zum Trotz sprechend sein Dasein zu behaupten, für beide zentral ist und sowohl in der Entstehungszeit des Lyrikbandes *Die Niemandsrose* als auch in der des ersten Romanteils *Sonne auf halbem Weg* eine erneute Zuspitzung erfahren hatte: Celan hatte seinen Gedichtband als >>Dokument einer Krise<<[99] bezeichnet, Özdamar davon gesprochen, dass ihr Roman einen >>Lebensunfall<<[100] erlebt habe. Gleichzeitig schreibt Celan in der Entstehungszeit der *Niemandsrose*-Gedichte am 13.05.1960 in sein Notizbuch: „Es gibt Augen, die den Dingen auf den Grund gehen. Die erblicken einen Grund. Und es gibt solche, die in die Tiefe der Dinge gehen. Die erblicken

---

[96] In welcher Weise der Aspekt der Fulguration in einem Zusammenhang mit Melancholieerfahrung, die im Zusammenhang dieser Arbeit als Zustand des >>getrübten Daseins<< bezeichnet werden soll, steht, wird in Punkt 3.3 dieser Arbeit nachgegangen werden.

[97] Bruno Hillebrand: Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute, Göttingen 1999, S. 57.

[98] Vgl. dazu Rudolf Schützeichel: Althochdeutsches Wörterbuch, 5., überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen 1995, S. 99, und Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, mit den Nachträgen von Ulrich Pretzel, 38., unveränderte Auflage, Stuttgart 1992, S. 23.

[99] Vgl. dazu Paul Celan in einem Brief an Ingeborg Bachmann, Paris, am 21. September 1963, in: Herzzeit, Bachmann – Celan, a.a.O., S. 158f.

[100] Vgl. dazu Özdamar: Lebensunfälle, Schreibunfälle, a.a.O., S. 296.

keinen Grund. Aber sie sehen tiefer.“[101] Knapp neun Jahre später schreibt er in einem Brief an Hans Bender, der auf den 18.05.1969 datiert ist: „[*D*]*ieses* Handwerk [d.i. ist jenes der Dichtkunst] hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat.“[102] Özdamar formuliert die Nähe des Künstlers zum (Ab-)Grund in dieser Weise: „Opernsänger sind für mich so etwas wie Trapezkünstler. Man spürt die Gefahr des Absturzes auf dem Trapez. (…) Beim Schreiben ist das ganz ähnlich: Jeder Satz hat etwas mit dieser Gefahr zu tun.“[103] Im Bereich der Literatur besteht nun die Möglichkeit, dass das durch den Zustand des >>getrübten Daseins<< intendierte Innehalten als Stilmittel für Erinnerungsmomente fungieren kann. Es handelt sich demnach nicht um ein stagnierendes Element, sondern vielmehr um ein pulsierendes Einhalten, welches auf den Menschen in seiner Welterfahrung verweist, gleichsam >>Platzhalter der menschlichen Stimme<<[104] ist. Denn das Einhalten evoziert die „Wahrnehmung von etwas, das nur durch die Stille erfasst werden kann: Vielleicht geht es genau um die Wahrnehmung seiner selbst (seiner „Seele“) als menschliche Präsenz“.[105] Erst die Stille schafft Raum, um Neues verlautbar werden zu lassen. Literarisches Sprechen ist dann nicht im Sinne einer statischen Wiedergabe von bereits Gegebenen zu verstehen, sondern gleicht einem sich nach einem Prinzip der getrübten Erweiterung hin orientierendem Wirklichkeitsentwurf. So tief die Krise sein

---

[101] Paul Celan: >>Mikrolithen sinds, Steinchen<<. Die Prosa aus dem Nachlaß, kritische Ausgabe, hrsg. und kommentiert von Wiedemann, Barbara; Badiou, Bertrand, Frankfurt am Main 2005, S. 25.

[102] Ebd.

[103] Emine Sevgi Özdamar, in: Buchjournal 2/2001, Petra Kammann im Interview mit Emine Sevgi Özdamar, Spalte 7.

[104] Diese Formulierung geht zurück auf Ingeborg Bachmann, die sich in Bezug auf das „schreibende Ich“ in dieser Weise äußert: „Das sind die letzten bedrückenden Verlautbarungen des Ichs in der Dichtung, von denen wir wissen, während wir jeden Tag hartnäckig und mit dem Brustton der Überzeugung „Ich“ sagen, belächelt von den „Es“ und „Man“, von den anonymen Instanzen, die unsere Ichs überhören, als redete da Niemand. Aber wird von der Dichtung nicht, trotz seiner unbestimmbaren Größe, seiner unbestimmbaren Lage immer wieder das Ich hervorgebracht werden, einer neuen Lage entsprechend, mit einem Halt an einem neuen Wort? Denn es gibt keine letzte Verlautbarung. Es ist das Wunder des Ichs, daß es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr! Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muß ihm glauben, es muß sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme (Hervorhebung durch S.K.).“ Ingeborg Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, in: dieselbe: Werke. Essays. Reden. Vermischte Schriften, Koschel, Christiane; von Weidenbaum, Inge; Münster, Clemens [Hrsg.], München / Zürich 1978, S. 237.

[105] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 114.

kann, mitgegeben ist ihr dennoch der Gedanke, dass die aus ihr hervorgehende Kunst auf etwas >>Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit<<[106] zuhalten kann. Diese Formulierung Celans, die wiederum auf Gedanken Ossip Mandel'štams von >>Gedichten als einer Flaschenpost<<[107] rekurriert, kann im Sinne Poppers gedacht werden, wenn er innerhalb seiner *Drei-Welten-Theorie* von der Autonomie der Welt 3 spricht. Auch „[] für Özdamars Erzählwerk ist die Konzentration auf ein Leben im Unterwegssein und in permanenter Grenzüberschreitung [charakteristisch]"[108], wie Anil Kaputanoğlu feststellt. Und obzwar das Motiv der Reise zwar hinsichtlich seiner interkulturellen Verankerung gedeutet werden kann, verweist es zunächst einmal ganz grundsätzlich auf den Bereich des Voranschreitens: „Der Sprung vom Faktum zum Vers ereignet sich als seelische Aktualität."[109] Das Zusammenwirken einer 'äußeren' Welt mit einer 'inneren' Welt, das die Möglichkeit der Herausbildung einer 'aktualisiert-getrübten' Sprache in sich birgt, kann als >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< bezeichnet werden:

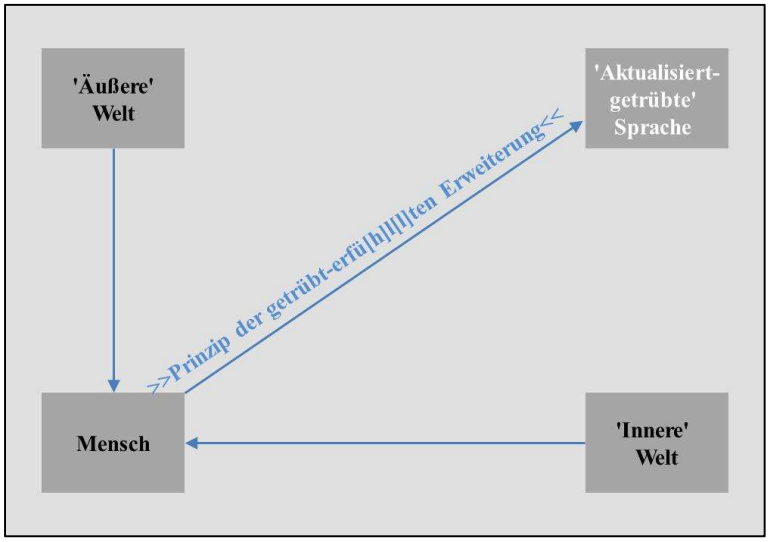

Abb. 7: Relation zwischen Mensch – Welten – 'Aktualisiert-getrübter' Sprache

[106] Vollständig heißt es bei Celan: „Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit." (GW III, 186).

[107] „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein [Hervorhebung, S.K.], aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu." (GW III, 185 f.).

[108] Anil Kaputanoğlu: Hinfahren und Zurückdenken. Zur Konstruktion kultureller Zwischenräume in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur, in: Gutjahr, Ortrud [Hrsg.]: Reihe Interkulturelle Moderne, Würzburg 2010, S. 231.

[109] Felstiner: Paul Celan. Eine Biographie, a.a.O., S. 63.

Obgleich grundsätzlich der Ansicht: „[D]er Raum des künstlerischen [befindet] [sich] in einem für gewöhnlich unzugänglichen, der Tiefe zugehörigen Bereich“[110] zuzustimmen ist, müssen wir fragen, woraus sich diese Tiefe zusammensetzt, wenn wir davon ausgehen, dass Sprache immer als Wirklichkeitsentwurf eines mit sich in die >>allereigenste Enge<< (GW III, 200) gegangenen Menschen zu verstehen ist.

3. Krise als Chance des Anfangens

Gleichwie Celans und Özdamars Schreiben als eine >>Bewegung aus Leiderfahrung<< eingeordnet werden kann, und das Phänomen der Daseinstrübung damit latent intendiert ist, markieren Brucherfahrungen für sie keinen Endpunkt, sondern führen vielmehr innerhalb der eigenen Sprachfindung dazu, morbide Wirklichkeiten hinsichtlich der Möglichkeit eines ‘von-dort-aus-Anfangens‘ zu interpretieren. Gemäß der Idee der Bewegung – sei sie nun physisch oder psychisch motiviert – kann gesagt werden, dass das Konglomerat von Daseinstrübung (die aufs engste mit der Wahrnehmung von Fremde verbunden ist) und Sprachfindung zwar an die Überwindung von regionalen Sprachgrenzen gebunden sein kann, aber nicht zwingend gebunden sein muss. Worin sich eine durch Daseinstrübung bedingte Fremderfahrung – ob nun im praktisch erlebten oder im theoretisch erfahrenen Sinne – ganz grundsätzlich eignet, ist das Moment des >>getrübten Daseins<<: Dieses wird den Sprache reflektierenden Menschen immer ereilen, wenn er im Akt des Befragens von Sprache an einen Punkt gelangen wird, bisher Verstandenes verwerfen zu müssen, um überhaupt erst zu erweiterten Verständnishorizonten vordringen zu können. Während der kulturwissenschaftlich ausgerichtete Blick das Empfinden der Fremde an der „schmerzhafte[n] Erfahrung der Migration“[111] bewertet, welches „[] sich […] häufig in einem Gefühl von Zerrissenheit und Auf-der-Suche-sein nieder[schlägt]“[112], wird der philosophisch geschulte Blick dagegen immer

[110] Patrut: Schwarze Schwester – Teufelsjunge, a.a.O., S. 85.
[111] Angela Weber: Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar, Bielefeld 2009, S. 17.
[112] Ebd.

einwenden können: „Es gibt keine Welt, in der wir je völlig zu Hause sind, und es gibt kein Subjekt, das je Herr im eigenen Hause wäre.“[113]

3.1 Der Bruch von ‘außen‘ (Homi K. Bhabha)

Den Bruch von ‘außen‘, der beim Individuum zu einer Verlautbarung von Sprache führt – wie wir ihn mit Blick auf die Vita Celans und Özdamars nachvollziehen konnten –, in sich aufgenommen, hat der kulturwissenschaftlich fundierte Standpunkt Homi K. Bhabhas. Die Beschaffenheit der Subjektivität steht bei Bhabha im Spannungsfeld von Macht- und Autoritätsgefügen; die „Stimmen der ‚Herren‘ und der ‚Subalternen‘“[114] überlagern sich, wodurch für letztere die Möglichkeit zur Revision gegeben ist. Aus diesem Spannungsverhältnis zwischen dem Kolonialisierten und Kolonialherrn geht das Moment des Widerstands hervor. Auch wenn innerhalb Bhabhas postkolonialer Theorie vordergründig der äußeren Erscheinungswelt und ihrer historischen ‘Jetztzeit‘ eine primäre Rolle zukommt, ist sie ohne den Bereich der Reflexivität – welcher dem geistigen Bereich der ‘inneren‘ Welt zugeordnet werden muss –, nicht denkbar. Grundvoraussetzung bezüglich der Wahrnehmung von Grenzerfahrung ist für Bhabha die Annahme, dass diese mit dem Erfahrungswert des Kolonialismus und seine durch ihn gesetzten Grenzen verbunden sind. Damit, so Bhabha, „[nimmt] [d]er Begriff der Hybridisierung [] zwar Bezug auf die Verfasstheit des Subjekts, es geht dabei aber nicht um die Konstitution von Subjektivität als solcher […]“[115].

3.1.1 Ausnahmezustand und Neubeginn: Die Notwendigkeit der Zäsur

Dass Bhabha den einleitenden Gedanken zu seiner kulturtheoretisch fundierten Theorie in *Verortung der Kultur* das Zitat Martin Heideggers „Die Grenze ist nicht das, wobei etwas aufhört, sondern, wie die Griechen es erkannten, die Grenze ist jenes, von woher etwas sein Wesen beginnt“[116] voranstellt, nimmt kaum Wunder, ist darin doch ausgesprochen, dass eine Grenze, dieserart gedeutet, auf Offenheit und nicht auf Beschränkung rekurriert. Heidegger, dem es in seiner Philosophie um die Wesenheit der Dinge geht, stellt diesbezüglich

[113] Waldenfels: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 11.
[114] Mecklenburg: Mädchen aus der Fremde, a.a.O., S. 114.
[115] Homi K. Bhabha: Round-Table-Gespräch, S. 61-77, in: ders.: Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung, Wien/Berlin 2012, S. 62.
[116] Vgl. dazu Martin Heidegger, zit. nach Homi K. Bhabha: Die Verortung der Kultur, mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, Tübingen 2000, S. 1.

in seinem Aufsatz *Die Technik und die Kehre* fest: „Das Umgrenzende beendet das Ding. Mit diesem Ende hört das Ding nicht auf, sondern aus ihm her beginnt es als das, was es nach der Herstellung sein wird.“[117] Bhabha, in seinem Denkansatz vor allem politische Facetten einbeziehend, kann daraus den Gedanken einer not-wendigen Zäsur entwickeln, von der ausgehend das Dasein eines Individuums in einer zunehmend globalisierten Welt bestimmt ist:

> Diese „Zwischen“-Räume stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen.[118]

Mit diesem Anliegen geht es Bhabha darum, wie Elisabeth Bronfen feststellt,

> intersubjektive und kollektive Erfahrungen von nationaler Gemeinschaft sowie von verbindlichen kulturellen Werten derart neu zu definieren, daß Subjekte gerade nicht auf eine ethnische Position festgelegt werden, sondern als Überschreitung jener verschiedenen Teilaspekte der divergierenden ethnischen, klassen- oder geschlechtsspezifischen Zugehörigkeiten begriffen werden, die nur als Verknotung die kulturelle Identität des Individuums ausmachen.[119]

Wenn Bhabha nun von dem Gedanken ausgeht, dass eine Grenze einen nicht beschränkenden, sondern eröffnenden Charakter aufweist, so ist es folgerichtig, dass diese Überschreitung der Grenze geschieht „[…] aus einer ganz bestimmten Position, nämlich aus einer, die durch die Erfahrung des Kolonialismus und durch die Grenzen, die er gesetzt hat, bestimmt ist“[120]. Damit erweitert er die Gedanken Edward Saids und Frantz Fanons[121] insofern, als er jenen „ein postmodernes Verständnis von Ambivalenz [hinzufügt], dem jeder Fundamentalismus, auch ein postkolonialistischer, wie er in den letzten Jahren insbesondere im arabischen Raum entstanden ist, prinzipiell fremd bleibt“[122]. Bei Fanon – in erster Linie orientiert sich Bhabha an dessen 1952 publiziertem Werk *Schwarze Haut, weiße Masken* – ist es das >>Wissen um

---

[117] Martin Heidegger: Die Frage nach der Technik, S. 5-36, in: ders.: Die Technik und die Kehre, Pfullingen [6]1985, S. 9.
[118] Bhabha: Verortung der Kultur , a.a.O., S. 2.
[119] Elisabeth Bronfen: Vorwort zu Homi K. Bhabha, S. IX-XIV, in: Bhabha: Verortung der Kultur , a.a.O., S. IX.
[120] Wolfgang Müller-Funk: Nachwort. Transgressionen und dritte Räume: ein Versuch, Homi Bhabha zu lesen, S. 79-88, in: Homi K. Bhabha: Über kulturelle Hybridität. Übertragung und Übersetzung, herausgegeben und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien 2012, S. 81.
[121] Psychiater, Politiker, Schriftsteller und Vordenker der Entkolonialisierung (1925-1961), dessen beruflichen Erkenntnisse Fanon mit in sein literarisches Werk hat einfließen lassen.
[122] Müller-Funk: Nachwort. Transgressionen und dritte Räume, in: Bhabha: Über kulturelle Hybridität, a.a.O., S. 83 f.

die Praxis der Aktion<<[123], das für Bhabha von so bedeutendem Stellenwert bezüglich eines Loslösens des Kolonialisierten aus festgeschriebenen kolonialen Machtstrukturen ist. Entscheidend bei der Auseinandersetzung mit Machtstrukturen ist demnach bei dem einen wie bei dem anderen immer die Selbstwahrnehmung des/der vermeintlich Unterlegenen: mittels dieser – das klingt in Fanons Titel des schwarzhäutigen Individuums mit der weißen Maske unweigerlich an – kann ein gezieltes Changieren zwischen hierarchischen Strukturen zur bewussten aktiven Strategie im Kampf selbst werden. So verweist Bhabha darauf, dass Fanon der Ansicht sei, „der primitive Manichäismus des Siedlers – schwarz und weiß, Araber und Christ – breche in Gegenwart des Kampfes für die Unabhängigkeit in sich zusammen"[124]. Ab hier greifen die Gesetze der Offenheit: in diesem Moment „[werden] Polaritäten [] durch Wahrheiten ersetzt, die lediglich partiell, begrenzt und instabil sind"[125]. Bhabha nimmt innerhalb seiner Theorie bewusst eine Politisierung vor, um die von ihm als >>Landschaft voller Echos<<[126] wahrgenommene globalisierte Welt – auch immer hinsichtlich ihrer Literarizität – zu deuten. Zentral bei diesen >>Echos<< sind in Bhabhas Theorie Begrifflichkeiten wie *Revision*/*Erfahrung des Bruchs*, die Möglichkeit des *Widerstand*s/*Mimikry* sowie ein *Dritter Raum*, der hybrides Dasein zu fassen in der Lage ist. Die Erfahrung des Bruchs und des Auseinanderklaffens[127] ist bereits in der Bezeichnung 'postkolonial' durch das Präfix *post* intendiert und deutet auf das zeitlich, wie räumliche Moment des >>Darüber-Hinaus<<, des Weitervoranschreitens.

Bhabha muss als Ausgangspunkt seines Denkansatzes eine Krisensituation statuieren, damit das einst kolonialisierte Individuum über das Moment der Revision zu einer Haltung des Widerstands gelangen kann:

> Die Bedingungen kultureller Bindung, gleichgültig, ob diese nun antagonistisch oder integrativ sind, ergeben sich performativ. Die Repräsentation von Differenz

[123] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 289. Analog zu Fanons >>Wissen um die Aktion<< kann Veena Das' >>kontingente Struktur der Handlungsmacht<<, welche sie in ihrem Aufsatz "Subaltern as perspective" beschreibt, bewertet werden, so Bhabha. Vgl. dazu ebd.

[124] Ebd.

[125] Ebd.

[126] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 282.

[127] An dieser Stelle wird bereits der Gedanke an Walter Benjamins Idee des >>Erwachens<< tangiert. In Bezug auf das Erwachen bei Benjamin ist zu bedenken, dass er dieses niemals als natürliches, sondern immer als historisches Phänomen versteht. Vgl. dazu Heiner Weidmann: Erwachen/Traum, S. 341-362, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, Bd. I, Frankfurt/M. 2000, S. 344.

> darf nicht vorschnell als Widerspiegelung vor-gegebener ethnischer oder kultureller Merkmale gelesen werden, die in der Tradition festgeschrieben sind. Die gesellschaftliche Artikulation von Differenz ist aus der Minderheitenperspektive ein komplexes, fortlaufendes Verhandeln, welches versucht, kulturelle Hybriditäten zu autorisieren, die in Augenblicken historischen Wandels aufkommen.[128]

War bereits mit Blick auf den Wirklichkeitsbegriff bei Celan und Özdamar festgestellt worden, dass beide diesen als ein stets aufs Neue zu gewinnenden deuten, so ist auch für Bhabha eine das Wesen erweiternde, also nicht stagnierende Haltung des Subjekts von Belang. Ein Anspruch, welcher „die Gegenwart der Kritik unterzieh[t] und der Zukunft eine Basis legt“[129]. Bhabha verwendet hierfür den Begriff der Revision[130]: ganz allgemein bedeutet dieser einerseits das Kontrollieren bzw. das Prüfen von etwas, andererseits aber kann dieses Revidieren eine geänderte Wahrnehmung vormals festgeschriebener Strukturen nach sich ziehen. Dann heißt das mit dem Bereich der Revision verbundene Diktum: „[N]icht beschreiben, >>wie es eigentlich gewesen<< [ist] [!], sondern das Vergangene von einer neuen Perspektive, einer weiter entwickelten Reflexionsstufe aus betrachten“[131]. Bhabha begreift diese Möglichkeit der Zäsur als ein von ‘außen‘ an das Individuum herantretendes Moment.

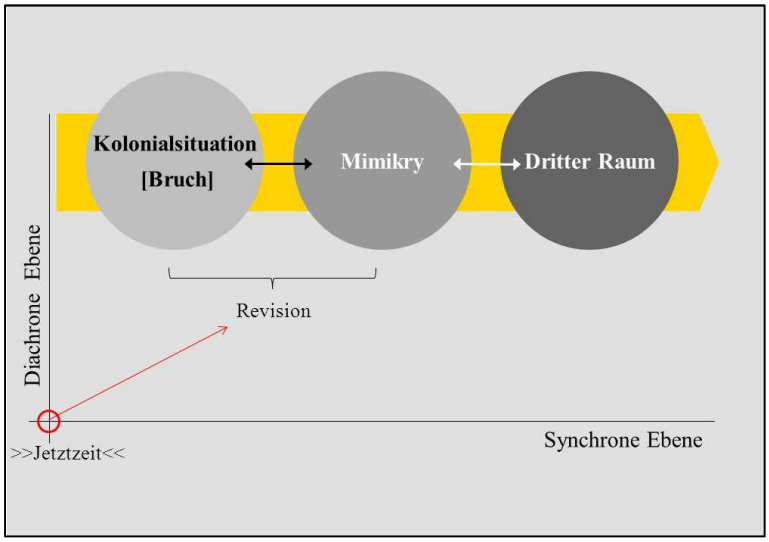

Abb. 8: Bhabhas postkolonialer Diskurs

[128] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 3.
[129] Lotte Köhler; Hans Sander: Vorwort, S. 17-33, in: Hannah Arendt Karl Jaspers: Briefwechsel 1926-1969, herausgegeben von Lotte Köhler und Hans Saner, München 1985, S. 28.
[130] Siehe dazu Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., vor allem S. 286-294.
[131] Willi Bolle: Geschichte, S. 399-442, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, Bd. I, Frankfurt / M. 2000, S. 412.

Wenn Bhabha im Zusammenhang seiner Gedanken zur Revision von einer „Handlungsunfähigkeit als Wiederkehr des Subjekts“[132], aus welcher erst Konsequenzen für den Bereich des Interkulturellen entstehen können, spricht, so unternimmt er dies in Anlehnung an Hannah Arendts Wahrnehmung der politischen Geschichte als einer „Darstellung der schwierigen Narrative der sozialen Kausalität“[133]. Die für ihn zentralen Gedanken Arendts fasst Bhabha wie folgt zusammen: „Laut Arendt entsteht die sattsam bekannte Unwägbarkeit aller politischen Dinge aus der Tatsache, daß die Enthüllung des *wer* – des Handelnden als Individuation – direkt an das *was* des intersubjektiven Bereichs angrenzt.“[134] Die verschiedenen Stufen der Revision also haben Einfluss auf das sich im Prozess des Loslösens befindliche Subjekt. Jede Revision nimmt im Bereich des Intersubjektiven seinen Anfang; hier liegt der Grundstein für die Möglichkeit einer Zäsur, die eine Wende bewirken kann:

> Der Prozeß der Neueinschreibung und Verhandlung – die Einführung oder Intervention von etwas, das neue Bedeutung annimmt, geschieht im zeitlichen Bruch im Zwischenraum des der Subjektivität entblößten Zeichens, im Bereich des Intersubjektiven.[135]

Die Feststellung Arendts indes, „[d]ass es so etwas gibt wie ein Recht, Rechte zu haben […]“, welches „[wir] [erst] [wissen], seitdem Millionen Menschen aufgetaucht sind, die diese Rechte verloren haben und zufolge der neuen globalen Organisation der Welt nicht imstande sind, es wiederzugewinnen“[136], tritt bei Bhabha auf als Movens des ehemals kolonialisierten Individuums. Dieses ist als „rastlose und revisionäre Energie“[137] sich freizusetzen in der Lage. Diese Energie wiederum ist für Bhabha nur dann verkörpert, wenn durch sie die „Gegenwart in einen erweiterten und ex-zentrischen Ort der Erfahrung und Machtaneignung verwandel[t]“[138] wird:

> „Darüber-Hinaus“ bedeutet räumliche Entfernung, zeigt Fortschritt an, verheißt die Zukunft; doch unsere Andeutungen eines Überschreitens der Barriere oder Grenze – der Akt des Hinüberhinausgehens selbst – sind nicht zu verstehen, nicht zu repräsentieren ohne eine Rückkehr zur „Gegenwart“, die im Prozeß der Wiederholung ihren Zusammenhalt und Ort verliert.[139]

---

[132] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 3.
[133] Ebd., S. 282.
[134] Ebd.
[135] Ebd., S.286.
[136] Hannah Arendt: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München 1986, S. 614.
[137] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 6.
[138] Ebd.
[139] Ebd., S. 5f.

Damit geht es Bhabha also um eine Auffassung von Geschichte, die „>>gegen den Strich<< gebürstet, neu geschrieben werden muß“[140]. Mit dieser Haltung sind wir inmitten der negativen Geschichtsphilosophie Walter Benjamins angelangt – vor allem bei dessen Reflexion hinsichtlich der Wahrnehmung von Zeitkontinuität[141], die für Bhabhas Theorie von maßgeblicher Bedeutung ist. Sensibilisiert für die dramatischen politischen Entwicklungen des angehenden 20. Jahrhunderts, unternimmt Benjamin den Versuch, „inmitten der allgemeinen Krise der Geschichtsschreibung zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine neue Form kritischer Historie zu entwickeln“[142]. Geschichtliche Gegenwart vergleicht er demgemäß mit dem Phänomen des Erwachens[143]. Damit verbunden ist das, was Benjamin die ‘Jetztzeit‘ nennt. Diese vermag jeweilige Aktualität zu spiegeln: „Die Aktualität der Gegenwart (des Erkennens) wird durch die momentane Aktualisierung der Vergangenheit (des Erkannten) erzeugt“[144], so fasst Heiner Weidmann zusammen. Benjamins Wahrnehmung der Geschichte kann als eine Umwertung von deren Linearität verstanden werden, denn ganz offensichtlich kehrt er die Annahme, dass „[d]en Vorstellungen von der homogenen Kultur [] [] die Idee einer kontinuierlichen Zeit sowie einem folgerichtigen und harmonischen Ablauf der Geschichte [entspricht]“[145], um. Die wohl prominenteste geschichtsphilosophische These Benjamins ist jene, in welcher er das Bild des Paul Klee-Engels *Angelus Novus* kommentiert, um in ihm seine Wahrnehmung der Geschichte gespiegelt zu sehen. Dies liest sich bei Benjamin wie folgt:

> Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat sein Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf

[140] Erdmut Wizisla: Revolution, S. 665-694, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, Bd. II, Frankfurt / M. 2000, S. 683.
[141] Auch Arendt, darauf verweist Prinz in seiner Arendt-Biografie „glaubt […] nicht an die zwangsläufigen Abläufe in der Geschichte: „Nichts, was ist und was war, musste so kommen.“ Vgl. dazu Prinz: Arendt, a.a.O., S. 139.
[142] Bolle: Geschichte, S. 399-442, in: Opitz; Wizisla: Benjamins Begriffe, a.a.O., S. 399.
[143] Der Begriff des >>Erwachens<< bei Benjamin kann synonym zu Bhabhas Idee des Bruchs verstanden werden. Ebenso, wie die Idee des Postkolonialismus nicht ohne die Erfahrung des Bruchs zu denken ist, ist für Benjamin eine Geschichtsdarstellung nur im Zusammenhang der Idee des Erwachens zu denken. Vgl. dazu Detlev Schöttker: Erinnern, S. 260-298, in: Opitz; Wizisla [Hrsg.]: Benjamins Begriffe I, Bd. I, Frankfurt/M. 2000, S. 279.
[144] Heiner Weidmann: Erwachen/Traum, S. 341-362, in: Opitz; Wizisla, [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, a.a.O., S. 343.
[145] Michael Hofmann: Interkulturelle Literaturwissenschaft: eine Einführung, Paderborn 2006, S. 30.

> Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.[146]

Für Benjamin ist Geschichte ein Regelfall des >>Ausnahmezustands<<: demnach fordert er eine Darstellung der Geschichte, welche anstelle von Siegern Unterdrückte in den Vordergrund rückt: „Gegen die Ansicht, daß es keine geschichtliche Bewegung mehr gibt, sondern nur die >>ewige<< Zeit der Sieger, stellt Benjamin eine Geschichtsauffassung, in der >>Gewesenes immer neu durch das Jetzt bestimmt<< wird.“[147] Vergangenheit ist demnach bei Benjamin nicht als abgeschlossenes System zu bewerten, sie wird für die Gegenwart und Zukunft geöffnet.[148] Der radikale Wandel der Betrachtung des Historischen, wie ihn Benjamin vornimmt, manifestiert sich auch bei Bhabha, indem er fragt: „Können wir denn überhaupt so einfach davon ausgehen, daß eine Geschichte nur eine einzige Bedeutung hat?“[149] Erst mittels dieser Infragestellung kann in Gang gesetzt werden, dass ein „postkolonialisiertes Individuum festgeschriebene, tradierte Identitätsbegriffe infrage stellt […]“[150], und nur so nachvollzogen werden, dass Bhabha hinsichtlich seiner Erläuterung zur Revision davon spricht, dass sie erst im Moment des zeitlichen Bruchs entstehen kann.[151] Infolgedessen ist es das Krisenmoment der ‘Jetztzeit‘, durch welches in konstruktiver Weise nach neuen Lösungen gestrebt werden kann, dabei immer auf ein Vergangenheit-Gegenwart-Verhältnis rekurrierend. Obgleich Benjamin mit dem Aspekt der Revolution nicht ausschließlich Politisches meint, sondern „eine Kategorie, in der politisch-historische Aktion und menschheitsgeschichtlich-messianische Perspektive sich einander

---

[146] Walter Benjamin: Geschichtsphilosophische These IX, in: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, herausgegeben von Siegfried Unseld, Sonderausgabe in der Reihe >>Die Bücher der Neunzehn<<, Band 78, Frankfurt/M. 1961, S. 272 f.

[147] Bolle: Geschichte, in: Opitz; Wizisla: Benjamins Begriffe, a.a.O., S. 439.

[148] In Benjamins Geschichtsphilosophischer These VI steht hierzu: „Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, dem Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: *auch die Toten* werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.“ Benjamin: Geschichtsphilosophische These VI, in: ders.: Illuminationen, a.a.O., S. 270 f. An anderer Stelle heißt es: „Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von >>Jetztzeit<< erfüllte bildet.“ Ebd., These XIV, S. 276.

[149] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 283.

[150] Bronfen in ihrem Vorwort zu Homi K. Bhabha, in: Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. XIII.

[151] Vgl. dazu Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 286.

annähern, zeitweise sogar überlagern“[152], verwendet Bhabha den Gedanken des Ausnahmezustandes in der Weise für seinen postkolonialen Diskurs, als „der Ausnahmezustand (emergency) […] immer auch ein Zustand des Neuentstehens (emergence) [ist]“[153]. Darüber hinaus bestimmt Bhabha sein Verständnis einer ‘postkolonialen Jetztzeit‘ als „heilsame Erinnerung an die andauernden „neukolonialen“ Beziehungen innerhalb der „neuen“ Weltordnung“[154]. Keinesfalls indes meint heilsame Erinnerung bei Bhabha ein >>nostalgisches<< Erinnern: Immer ist damit >>notwendiges<< Erinnern[155] gemeint, welches die Möglichkeit zur Zäsur impliziert. Die „erschreckte[], betroffene[] Erinnerung“[156] ist für Benjamin die >>wahrhafte Erinnerung[]<<[157]; jene nämlich ist es, welche – mit Benjamin gesprochen –, „Vergangenes historisch artikulieren heißt“[158] und zwar, „wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt“[159]. Wenn Bhabha davon spricht, dass Erinnern ein „[s]chmerzvolles Wieder-Eingliedern (re-membering), ein Zusammengefüge der zerstückelten (dismembered) Vergangenheit [ist] [!], um das Trauma der Gegenwart verstehen zu können“[160], so drängt sich zu dem Gedanken an Benjamins Äußerung außerdem unweigerlich der Gedanke der Kehre auf, den Heidegger in seinem Aufsatz *Die Frage nach der Technik* zusammen mit den Hölderlin-Versen „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“ ergründet:

> Im Wesen der Gefahr verbirgt sich darum die Möglichkeit einer Kehre, in der die Vergessenheit des Wesens des Seins sich so wendet, daß mit dieser Kehre die Wahrheit des Wesens des Seins in das Seiende eigens einkehrt. Vermutlich aber ereignet sich diese Kehre, diejenige der Vergessenheit des Seins zur Wahrnis des Wesens des Seins, nur, wenn die in ihrem verborgenen Wesen kehrige Gefahr erst einmal als die Gefahr, die sie ist, eigens ans Licht kommt.[161]

Übertragen auf die von Bhabha fokussierte Ebene der Politisierung, meint die Möglichkeit der Kehre die >>not-wendige<< Option des „hybriden Moments

[152] Wizisla: Revolution, in: Opitz; Wizisla, [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, a.a.O., S. 665.
[153] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 65.
[154] Ebd., S. 9.
[155] Vgl. dazu ebd., S. 11.
[156] Weidmann: Erwachen/Traum, in: Opitz; Wizisla [Hrsg.]: Benjamins Begriffe:, a.a.O., S. 344.
[157] Benjamin, hier zit. nach Weidmann: Erwachen/Traum, in: Opitz; Wizisla [Hrsg.]: Benjamins Begriffe:, a.a.O., S. 267.
[158] Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: ders.: Gesammelte Schriften, a.a.O., S. 695.
[159] Ebd.
[160] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 93.
[161] Heidegger: Technik und Kehre, a.a.O. S. 40.

politischer Veränderungen“[162]. Während also bei Heidegger ein Prozess von ‘innen‘ nach ‘außen‘ beschrieben ist, der auf eine „Wahrheit des Wesens des Seins“[163] verweist, setzt sich Bhabha eindeutig von Heideggers Verständnis einer im Sein selbst verankerten Wesenheit der Dinge ab. Denn Bhabhas Ausführungen zielen auf einen Prozess, der von ‘außen‘ nach ‘innen‘ wirkt: Der handelnde Mensch ist bei Bhabha von zentraler Bedeutung – sein aktives Handeln kann zu einer „produktive[n] Kraft der kulturellen Entortung“[164] werden. Der Bereich des aktiven Handelns indes wie die Tatsache einer Nicht-Homogenität von Identität erinnern erneut an die Gedankenwelt Benjamins, wenn jener den Aspekt der Erinnerung genauer betrachtet:

> Wer einmal den Fächer der Erinnerung aufzuklappen begonnen hat, der findet immer neue Glieder, neue Stäbe, kein Bild genügt ihm, denn er hat erkannt: es ließe sich entfalten, in den Falten erst sitzt das Eigentliche: jenes Bild, jener Geschmack, jenes Tasten um dessentwillen wir dies alles aufgespalten, entfaltet haben; und nun geht die Erinnerung vom Kleinen ins Kleinste, vom Kleinsten ins Winzigste und immer gewaltiger wird, was ihr in diesen Mikrokosmen entgegentritt.[165]

Erst durch den wundhaft erfahrenen >>Prozess eines Klaffens<<[166], kann sich auch bei Bhabha jene Identität herauskristallisieren, welche sich im Zuge postkolonialer Strukturen konstituiert hat:

> [B]ei der Frage der Identifikation [handelt] [es] [sich] nie um die Bestätigung einer von vornherein gegebenen Identität, nie um eine „self-fulfilling prophecy“ – sondern immer um die Produktion eines Bildes der Identität und die Transformation, die das Subjekt durchläuft, indem es sich dieses Bild zu eigen macht. […] Identifikation ist […] immer die Wiederkehr eines Bildes der Identität, welches das Kennzeichen der Spaltung innerhalb des Anderen Ortes/Ortes des Anderen (Other place) trägt, von dem es herkommt.[167]

Bhabhas Wahrnehmung vom Werden des postkolonialisierten Individuums orientiert sich an dem Aspekt einer reziprok-performativen Identifizierung, wie sie sich seit Siegmund Freud[168] in dem Diktum: „[I]ch [werde] selbst [] durch

---

[162] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 42.
[163] Heidegger: Technik und Kehre, a.a.O., S. 40.
[164] Bronfen in Vorwort zu Homi K. Bhabha, in: Bhabha: Verortung der Kultur , a.a.O., S. XII.
[165] Walter Benjamin: Berliner Chronik, S. 465-519, in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt / M. 1985, S. 467f.
[166] Dieser Begriff wurde von Jacques-Marie Émile Lacan (1901-1981; frz. Psychiater und Psychoanalytiker) geprägt. Vgl. dazu Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 79.
[167] Ebd., S. 66f.
[168] Durch die Begründung der Psychoanalyse Ende des 19. Jahrhunderts war es Freud gelungen, den Zentralmythos der Neuzeit, dass der Mensch >>Herr im eigenen Haus<< sei, zu brechen. Vgl. dazu Hans-Martin Lohmann: Siegmund Freud zur Einführung, Hamburg 1999, S. 88. Winfried Knörzer fasst an anderer Stelle zusammen: „Der Begriff des Unterbewußten war bis zu Freud allein im deskriptiven und negativen Sinne gebraucht worden, als ein Etwas, das eben nicht bewußt ist. Es wurde ein Unbekanntes, Dunkles irgendwo in einer geheimnisvollen Tiefe vermutet, weshalb häufig auch […] dafür de[r] [!] Ausdruck

Einbeziehung anderer“[169] manifestiert, wenn er sagt: „[Z]u existieren heißt, in Beziehung zu einer Andersheit, ihrem Blick oder Ort ins Sein zu treten.“[170] Bhabha greift damit Freuds Dramatik von >>heimisch und heimlich<<[171] auf und macht sie für seine Überlegungen der Subversion des kolonialen Herrschaftsdiskurses fruchtbar. Der Denkkonflikt des Ichs, welcher in der Außen- und Innendivergenz von ‘heimisch-heimlich‘ manifestiert ist, setzt Freud in den Kontext des Bewussten und Unbewussten: „Das Ubw [d.i. das Unbewusstsein] ist nicht nur im Vergleich zum System Bw [Bewusstsein] eine andere Struktur, sondern zugleich auch eine lebendige Vergangenheit.“[172] So kann Bhabha zu seiner Annahme kommen, dass „Differenz [] nicht die Marke für eine Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Zentrum und Rändern, sondern ein unumgänglicher Ort mitten im Zentrum [ist]“[173]. Was sich bei Freud auf die Psyche des Menschen bezieht, wird bei Bhabha – und damit transformiert er Freuds Korrelat von >>heimisch und heimlich<< – auf die konkrete Ebene menschlicher Erfahrung geokultureller Räume übertragen.[174] Bei ihm ist

> eine Vorstellung von Nation und de[r] Trost der Zugehörigkeit zu einem heimisch-vertrauten Ort immer mit der unheimlichen, aber unvermeidbaren Bedrohung verschränkt, die von dem kulturell Anderen ausgeht, z.B. mit dem Gefühl von Fremdheit und Andersartigkeit und fehlender Zugehörigkeit.[175]

Das Miteinander innerhalb geokultureller Räume ist für Bhabha dann ergiebig, wenn das Moment der Subversion mitgedacht wird. In diesem liegt die Chance

---

“Unterbewußtsein“ verwendet wurde. Doch Freud lehnt diese Bezeichnung ab, da sie zu der Vorstellung veranlaßt, es gäbe eine Art zweiter Persönlichkeit, die unterhalb der normalen bewußten läge, so wie sich unter einer Wohnung noch ein großer, dunkler Keller befände. Diese Auffassung läuft der psychoanalytischen diametral entgegen, denn die Psychoanalyse betont gerade, dass es keine starre Grenze – wie eine gemauerte Wand – zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten gibt, sondern daß sie sich einerseits verschieben läßt und andererseits beide Wege durch zahllose Wege miteinander in Verbindung stehen.“ Winfried Knörzer: Aussenwelt und Innenwelt. Zum Problem der psychischen Realität in Freuds Theorie und Ästhetik, Tübingen 1987, S. 187 f.

[169] Waldenfels: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 22.

[170] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 65.

[171] Zu der Bedeutung des Adjektivs ‘unheimlich‘ hatte Freud folgendes vermerkt: „Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist. Natürlich ist aber nicht alles schreckhaft, was neu und nicht vertraut ist; die Beziehung ist nicht umkehrbar. […] Zum Neuen und Nichtvertrauten muß erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht.“ Sigmund Freud: Das Unheimliche, S. 229-268, in: ders.: Gesammelte Werke, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland herausgegeben von Anna Freud et al., Bd. XII, Frankfurt/M. ^{3}1966, S. 231.

[172] Knörzer: Aussenwelt und Innenwelt, a.a.O., S. 441.

[173] Bronfen in ihrem Vorwort zu Homi K. Bhabha, in: Bhabha: Verortung der Kultur , a.a.O., S. XI.

[174] Vgl. dazu ebd., S. X.

[175] Ebd.

eines not-*wendigen* Interagierens, welches bei Bhabha wiederum nicht ohne den Aspekt der Mehrstimmigkeit, seiner 'Hybridität'[176] gedacht werden kann. Denn ohne das Phänomen der Mehrstimmigkeit ist es nicht möglich, dass eine Stimme eine andere zu demaskieren in der Lage ist. Die Idee der Mehrstimmigkeit ist ohne die Überlegungen zur Dialogizität einzelner Worte, die der russische Literaturtheoretiker Michail Bachtin in seiner Theorie konkret am Beispiel des europäischen Romans ergründet, nicht denkbar. In der Struktur des Romans findet Bachtin einen aktiven Charakter der „künstlerisch organisierten Vielfalt sozialer Redeweisen"[177] vor: diese sind demnach von hybrider Natur. Eine zu einem einzigen Sprecher gehörende Äußerung oder Textpassage ist in sich niemals monophon, sondern immer polyphon, da sie immer „zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‚Sprachen', zwei Horizonte von Sinn und Wertung unterscheidbar in sich vereinigt."[178] Mit seiner Romantheorie ist es, wie Matthias Freise erörtert, Bachtins Intention,

> die ästhetische Aktivität des Menschen [zu] [!] beschreiben [] bis in die „kompositionellen" Phänomene ihre[r] [!] Fähigkeit zur „Sinnproduktion", der allein sie in ihrer Spezifik dienen. Sinn aber entsteht nicht selbständig, nicht im Objekt, er impliziert eine geistige Tätigkeit des Menschen am Objekt. Er wird geleistet, nicht „rezipiert".[179]

In seinem aktiven (Geistig-)Sein hat sich der Mensch die Sinnzusammenhänge seiner Umwelt selbst zu erschließen. Infolgedessen stellt Bachtin die sprachliche Äußerung in den Kontext des 'horizonthaften'[180]: „[a]lle Wörter

---

[176] Norbert Mecklenburg bezeichnet den Begriff der 'Hybridität' innerhalb der Kulturtheorie als ein >>Programmwort für eine kulturelle Widerstandspraxis<<. Mit Blick auf den Gebrauch des Begriffs 'Hybridität' innerhalb kulturwissenschaftlicher Studien spricht er von einem >>Modewort<<, bei dessen Verwendung die ursprüngliche Herkunft des Wortes aus der Agrarwissenschaft (hier meint hybrid: 'Aufpfropfen') völlig außer Acht gelassen werde und somit ein negatives Geschehen zu einem positiven gemacht werde: „Der Begriff wird in dieser oft verschwommenen Weite auf alle möglichen sozialen, politischen, psychischen, kulturellen Phänomene bezogen. (…) Dabei wird oft schon die heterogene Herkunft eines Phänomens als ausreichend angesehen, es hybrid zu nennen. Das ist jedoch irreführend. (…) Hybrid ist nicht alles, was gemischt oder zusammengesetzt ist, sondern nur, was in einer spannungsvollen, widersprüchlichen oder gewaltsamen Weise heterogen, in sich ungleichartig, nicht-integriert *bleibt*." Mecklenburg: Das Mädchen aus der Fremde, a.a.O., S. 112, S. 112f. und S. 114.

[177] Michail M. Bachtin: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, in: Kowalski, Edward; Wegner, Michael [Hrsg.], aus dem Russischen übersetzt von Michael Dewey unter Zugrundelegung einer deutschen Fassung von Harro Lucht und Rolf Göbner (>>Epos und Roman<<), Berlin Weimar 1986, S. 81.

[178] Mecklenburg: Mädchen aus der Fremde, a.a.O., S. 116.

[179] Matthias Freise: Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur, in: Schmid, Wolf [Hrsg.]: Slavische Literaturen, Texte und Abhandlungen, Bd. 4, Frankfurt/M. Berlin Bern New York Paris Wien 1993, S. 14.

[180] Der Begriff 'horizonthaft' wurde durch Edmund Husserl geprägt. Husserl interessierte sich in seiner >>Phänomenologie des Geistes<< für Verweisungszusammenhänge von Gegenständen und stellte fest, dass diese nicht nur auf sich selbst verweisen, sondern – indem

und Formen sind mit Intentionen besetzt“[181]. Die Bewegung des Darüber-Hinaus inbegriffen, wirken offene und schöpferische Kräfte des Lebens auf das System sprachlicher Normen:

> Schichtung und Aufgliederung breiten sich aus und verstärken sich, solange die Sprache lebt und sich entwickelt. So sind neben den zentripetalen auch die zentrifugalen Kräfte der Sprache ständig wirksam, und neben der sprachlich-ideologischen Zentralisierung und Assoziierung vollziehen sich fortwährend Prozesse der Dezentralisierung und Dissoziierung.[182]

Auch Jacques Lacan[183] spielt hinsichtlich Bhabhas Gedankenwelt eine Rolle, wenn dieser in *Wo ist Reden? Wo ist Sprechen?* den Gedanken des gleichnishaften Wesens der Sprache fokussiert, um diesen in Entsprechung dazu auf den Bereich des sozialen Diskurses zu setzen. Bhabha resümiert diese Verknüpfung für seine Theorie wie folgt.

> Wenn das Zeichen das synchrone Fließen des Symbols beendet, ergreift es zugleich die Macht, – durch die Zeitdifferenz hindurch – neue und hybride Handlungsspielräume und Artikulationen zu entfalten.[184]

Die Idee, dass das Zeichen das synchrone Fließen des Symbols beendet, um gleichermaßen damit die Macht für neue Handlungsspielräume und Artikulationen entfalten zu können, verweist zum einen auf ein ‘Dazwischen‘, andererseits deutet sie auf ambivalentes Dasein hin: mit Bhabha – und damit transformiert er die Gedanken Freuds, Bachtins wie Lacans – kann Identität als etwas bezeichnet werden, die sich nicht eindeutig fixieren lässt. Denn

> [d]ie Begegnung mit Identität findet jeweils an einem Punkt statt, an dem etwas über den Rahmen des Bildes hinausgeht, dem Auge verborgen bleibt, das Selbst als Ort der Identität und Autonomie entleert und – dies ist am wichtigsten – eine widerständige Spur zurückläßt, einen Fleck des Subjekts, ein Zeichen von Widerstand.[185]

Der Aspekt des Widerstands ist in Bhabhas Theorie unweigerlich mit dem Phänomen der Mimikry verbunden. Auch bei diesem handelt es sich um einen Diskurs, „der zwischen den Zeilen geäußert wird und als solcher sowohl innerhalb der Regeln stattfindet als auch gegen sie verstößt“[186]. Auch hierfür orientiert sich Bhabha maßgeblich an Lacan, der in seinen Überlegungen *Linie*

---

sie auch immer in Relation zu etwas anderem stehen – darüber hinaus. Damit ist die Sinnhaftigkeit eines Gegenstandes veränderbar. Vgl. dazu Ebd. Zu Husserl siehe Punkt 3.2.

[181] Bachtin: Theorie des Romans, a.a.O., S. 116.

[182] Ebd., S. 91.

[183] Jacques-Marie Émile Lacan, französischer Psychoanalytiker und Psychiater (1901-1981).

[184] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 286.

[185] Ebd., S. 73.

[186] Ebd., S. 132.

und Licht[187] das Phänomen der Mimikry[188] erläutert. Die Form der Anpassung sei nur eine Mimikryerscheinung:

> Immer dann, wenn es um Nachahmung geht, müssen wir uns davor hüten, sofort an einen anderen zu denken, der nachgeahmt werden soll. Nachahmen heißt ganz gewiß: ein Bild reproduzieren. Aber im Grunde heißt es, daß das Subjekt sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfaßt wird.[189]

Lacan weist darauf hin, dass die Aktion der Tarnung auf eine ähnliche Technik – in ihrem Wesen ambivalent und dadurch strategisch explosiv – hindeute, wie sie auch in Kriegsmanövern gebraucht wird; demgemäß eignet sich Mimikry auch für Bhabha als Begriff. Mittels dessen vermag dieser, auf das Changieren mit Identitätsmustern aufmerksam zu machen[190]: „Das Bedrohliche an der Mimikry besteht in ihrer doppelten Sicht, die durch Enthüllung der Ambivalenz des kolonialen Diskurses gleichzeitig dessen Autorität aufbricht."[191] Mimikry, so Bhabha, meint geleichermaßen Ähnlichkeit wie Bedrohung[192], womit erneut auf seine Gedanken verwiesen ist, dass im Zustand des Neuentstehens (emergerence) der des Ausnahmezustands (state of emergency) inbegriffen ist: „[D]ie Sichtbarkeit der Mimikry wird immer am Ort der Interdiktion produziert."[193] Damit gemahnt sie der Gleichzeitigkeit von Gefahr und Rettung, wie sie auch Heidegger mit Blick auf die Hölderlin-Verse der Patmos-Hymne festgestellt hatte: „Das Rettende steht nicht neben der Gefahr. Die Gefahr selber ist, wenn sie als die Gefahr ist, das Rettende."[194] Um das Dilemma dieser Gleichzeitigkeit fassen zu können, bemüht Bhabha sich einer räumlichen Vorstellung, mit der er den Ort des „Dazwischen" zu

---

[187] Jacques Lacan: Linie und Licht, S. 97-111, in: ders.*:* Das Seminar Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, aus dem Französischen von Norbert Haas, Weinheim, Berlin [3]1987.

[188] Ausgehend von einem Krustentierchen namens Caprella, welches im Akt der Mimikry „zum Fleck, zum Tableau" wird und sich somit „in das Tableau ein[schreibt]", ist es bei der Thematisierung von Mimikry Lacans Anliegen, darauf hinzuweisen, dass es bei diesem Phänomen nicht nur darum geht, etwas nachzuahmen, sondern vielmehr, sich etwas zu eigen zu machen, um sich dann jedoch in eigener Sache in diesen Hintergrund neu einzuordnen. Die für Lacan wesentliche Aktivität der Mimikry ist die der Verkleidung, Tarnung und Einschüchterung: über sie würde das Tierchen nicht zu einem gleichen Hintergrund, sondern es hebt sich in der Aneignung von dessen Farbigkeit von diesem ab, so Lacan. Vgl. dazu ebd., S. 105f. und vgl. dazu Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 125.

[189] Ebd., S. 106.

[190] Vgl. dazu Bronfen: Vorwort zu Homi K. Bhabha, in: Bhabha: Verortung der Kultur , a.a.O., S. XIII.

[191] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 130.

[192] Vgl. dazu ebd., S. 127.

[193] Ebd., S. 132.

[194] Heidegger: Technik und Kehre, a.a.O., S. 41.

beschreiben vermag: Diese von ihm als >>Dritter Raum<< bezeichnete Komponente

> konstituiert, obwohl „in sich“ nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerung, die dafür sorgen, daß die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und daß selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt und rehistorisiert und gelesen werden können.[195]

Der >>Dritte Raum<< ist für Bhabha eine „Vorbedingung für die Artikulation kultureller Differenz“[196] und „repräsentiert sowohl die allgemeinen Bedingungen der Sprache als auch die spezifische Implikation der Äußerung innerhalb einer performativen und institutionellen Strategie, derer sich die Äußerung nicht „in sich“ bewußt sein kann“[197]. Halten wir abschließend fest: Die Bedingungen der ‘äußeren‘ Welt, die Bhabha für seine postkoloniale Theorie inauguriert, sind – orientiert an humanistischen Wertvorstellungen – gebunden an die aktive Haltung des Einzelnen, Revision einzulegen und damit eine Zäsur innerhalb von politischen Machtstrukturen zu bewirken. Klassenspezifisch ausgerichtete Hierarchien, die gesellschaftliche Platzierungen und damit verbunden auch De-Platzierungen gewähren, können in dieser Weise durchbrochen werden. Dann besteht die Option des Einzelnen, als >>Platzhalter der menschlichen Stimme<<[198] in Erscheinung zu treten. Die Erfahrung des Ausnahmezustandes, die Benjamin geschichtsphilosophisch mit einer Infragestellung von Zeithomogenität und der Deutung der Geschichte als einer der Unterdrückten in einen Zusammenhang gebracht hatte, kann so ein Movens des Neubeginns sein. Damit fügt sich der Kulturbegriff bei Bhabha der Annahme an eine ‘äußeren‘ Welt, in welcher die Erfahrung des Bruchs an ihren Anfang und nicht an ihr Ende gestellt ist und somit als ein sich nach ‘offenen Strukturen‘ ausrichtendes Phänomen (>>wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend<<, GW III, 186) beschrieben wird: der Zusammenhang einer Daseinstrübung bei Bhabha steht damit im Kontext der Erweiterung.

3.2 Der Riss von ‘innen‘ (Bernhard Waldenfels)

Einen weiteren Zugang zu dem Bereich von Daseinstrübung, verstanden als ein naturbedingter Riss von ‘innen‘, bietet der philosophische Gedankenansatz von

[195] Ebd., S. 57.
[196] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 58.
[197] Ebd., S. 55.
[198] Vgl. dazu Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, a.a.O., S. 237.

Bernhard Waldenfels, wenn er diese im Zusammenhang der Phänomenologie des Fremden durchleuchtet. Auch Waldenfels stellt die Erfahrung des Bruchs an den Anfang seiner Überlegungen, allerdings in dieser Weise: Fremdes, das als etwas von 'außen' Kommendes wahrgenommen wird, „muß sich ausweisen wie ein Eindringling. Es wird einer Bewertung und Beurteilung unterworfen. Ihm wird eine alltägliche, moralische, politische, religiöse, kulturelle und auch gedankliche Quarantäne zugemutet"[199].[200] Damit ist es das grundlegende Anliegen Waldenfels', den Bereich der Fremde nicht nur hinsichtlich der Überwindung geografischer Grenzen zu betrachten, sondern ihn – damit dessen Facettenreichtum aufgreifend – in einen erweiterten Fokus zu stellen. Denn, so Waldenfels, ein

> interkultureller Austausch [ist] seit eh und je durch Migrationswellen bestimmt [], durch Eroberungen, durch Auswanderungen, durch Vertreibungen, also durch Verwandlungen von Heimwelten in Fremdwelten, von Fremdwelten in Heimwelten.[201]

Das, „was zwischen Einzelnen und mit dem Einzelnen geschieht"[202] muss demgemäß ebenfalls bedacht sein. Nicht nur den Bereich der Makroebene fokussierend, betrachtet Waldenfels ebenfalls die Mikroebene des Bereichs von Interpersonalität und Intrapersonalität. Ebenso, wie wir Celans und Özdamars Wirklichkeitsverständnis als ein sich nach offenen Formen hin orientierendes Werden haben nachvollziehen können, kann grundsätzlich über die Beschaffenheit der Phänomenologie gesagt werden, dass wir es bei dieser, „wie es bei Merleau-Ponty heißt, mit einem Sinn in statu nascendi zu tun [haben] [!] und nicht mit den Gegebenheiten einer fertigen Welt"[203].

3.2.1 Die Phänomenologie des Fremden und das Dilemma der Nachträglichkeit

Wie auch Bhabha den Aspekt des >>Unheimlichen<< bei Freud für seine postkoloniale Theorie fruchtbar gemacht hatte, greift ihn Waldenfels – damit

---

[199] Bernhard Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt/M. 2006, S. 7.
[200] Damit avisiert Waldenfels nicht ausschließlich – wie wir es im vorangegangenen Punkt nachvollziehen konnten – die Makroebene eines Austauschs verschiedener Kulturen. War innerhalb dieser Ebene der Aspekt der Migration und Hybridität zentral, durch welchem dem Changieren zwischen Interkulturalität (>>Dritter Raum<<) und Intrakulturalität (>>Widerstand<< und >>Mimikry<<) Ausdruck verliehen wurde, sucht Waldenfels seinen Blick auf die Phänomenologie des Fremden zu richten.
[201] Waldenfels: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 124.
[202] Ebd., S. 109.
[203] Bernhard Waldenfels: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 19.

beide Ebenen zueinander in Bezug setzend – ebenso auf und stellt demgemäß fest:

> [D]as Unheimliche, von dem Freud spricht, nistet sich durchaus im Heim ein, es haust nicht außerhalb der eigenen vier Wände. So wie die interpersonale mit einer intrapersonalen Fremdheit anhebt, so beginnt die interkulturelle mit einer intrakulturellen Fremdheit.[204]

Damit sind beide Ebenen „nicht als zwei parallele und getrennte Fremdheitsformen zu betrachten, sondern als ein Doppelrhythmus, der sich in eins verwirklicht“[205]. Indem nun Waldenfels den Bereich der Fremde auch im Zusammenhang des Inter- und Intrasubjektiven sieht, wodurch er sich Edmund Husserls[206] Ausdruck der >>Intersubjektivität<< und Maurice Merleau-Pontys[207] spezifizierten Begriff der >>Interkorporeität<< zu eigen macht, stellt sich die Vorstellung des Spannungsbeladenen und gänzlich Widersprüchlichen dar in der Beschaffenheit des Menschen überhaupt. Als naturgemäß asymmetrische Wesen bleiben wir Zeit unseres Lebens stets mit der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen verbunden. Damit sind wir selbst in medias res >>ungleichartig<<, >>nicht-integriert<<. Heideggers Gedanke der Grenze, von der aus etwas sein Wesen beginnt, wie ihn auch Bhabha für seine Theorie übernommen hatte, spiegelt sich auch für Waldenfels wider. Er überträgt sie auf den Bereich des Fremden:

> Die Grenze verbindet, indem sie trennt, ohne daß ein verbindendes Ganzes vorausginge wie im Fall der bloßen Abgrenzung. Dabei sondert sich Zugehöriges und Zugängliches von Unzugehörigem und Unzugänglichem, mit anderen Worten: Eigenes tritt Fremdem gegenüber.[208]

Seinen Blick auf den Bereich des Interkulturellen gerichtet, meint Waldenfels daher: „Am Anfang steht die Mischung, nicht die Reinheit. Die Annahme einer genuinen Reinheit der Rasse oder der Kultur entspringt einem Reinheitswahn.“[209] Allgemeiner formuliert sagt er anderer Stelle: „Am Anfang steht nicht eine Einheit, sondern eine Differenz. Der Glaube an eine

---

[204] Waldenfels: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 120.
[205] Ebd.
[206] Deutscher Philosoph (1859-1938).
[207] Mit vollständigem Namen: Maurice Jean Jacques Merleau-Ponty, französischer Philosoph (1908-1961).
[208] Bernhard Waldenfels: Schwellenerfahrung und Grenzziehung, S. 137-154, in: Fludernik, Monika; Gehrke, Hans-Joachim [Hrsg.]: Grenzgänger zwischen Kulturen, Identität und Alterität, Bd. 1, Würzburg 1999, S. 141.
[209] Waldenfels: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 157. Waldenfels merkt hinsichtlich dieses Gedankens an, dass ein interkultureller Austausch seit jeher durch Migrationswellen, bedingt durch Verbannungen und Besetzungen u. ä., besteht. Vgl. dazu ebd.: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 124.

ursprüngliche Einheit entspringt einem Einheitswahn.“[210] Die Idee des am Anfang stehenden Gemischs nimmt die Erfahrung des Bruchs damit gleichsam von ‘innen‘ in sich auf. Mit seinem Standpunkt begibt sich Waldenfels, wie er selber anmerkt, in die geistige Nähe eines Themas, „das von Husserl, Heidegger, Scheler, Plessner und Schütz bis zu Sartre, Merleau-Ponty, Levinas und Derrida das phänomenologische Denken bewegt“[211] hat.

Zur Annäherung an den Begriff der Fremde macht Waldenfels, dessen Philosophie auch als >>Philosophie der Alterität<<[212] bezeichnet werden kann, diesen Vorschlag:

> Solange wir fragen, was das Fremde ist und bedeutet, wozu es da ist und woher es kommt, ordnen wir es ein in ein Vorwissen oder Vorverständnis, ob wir es wollen oder nicht. (…) Die Situation ändert sich, wenn wir darauf verzichten, geradewegs zu bestimmen, was das Fremde ist, und wenn wir statt dessen das Fremde nehmen als das, worauf wir antworten und unausweichlich zu antworten haben, also als Aufforderung, Herausforderung, Anreiz, Anruf, Anspruch oder wie immer die Nuancen lauten mögen.[213]

Die Vorstellung wiederum, worauf wir antworten, steht zum einen im Kontext von Individuation[214], zum anderen tangiert diese den Wandel des Menschen hinsichtlich seiner Selbstwahrnehmung. Unser Antworten, welches immer auch die Schwellenerfahrung einer „Grenzziehung, die verschiedenartige Ordnungsgestalten entstehen läßt“[215], in sich birgt, ist ob dieser Verwobenheit immer mit dem Empfinden von Fremde verbunden. Dass diese liminale Wahrnehmung von Fremde innerhalb der Welt „nicht nur einen pragmatischen und regionalen, sondern auch einen epochalen Charakter“[216] hat, macht Waldenfels deutlich, indem er den Wandel des antiken Menschen, der sich als Teil des grenzenlosen Alls wahrgenommen hatte zum Menschen, der sich als selbstbestimmt-nachvollziehendes Subjekt wahrnimmt, mit in seine Überlegungen zur Auslegung der Fremde einbezieht: Während der antike Mensch die Frage nach der Weltordnung mit der unendlichen Dimension des Kosmos beantwortet hatte, das Mittelalter christliche Heilsgedanken in den Vordergrund stellt, um über Diesseits- und Jenseitsvorstellungen der

[210] Ebd., S. 156.
[211] Ebd.: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 14. Dass wir diese geistigen Linien nicht alle im Detail nachzeichnen können, versteht sich von selbst. Allerdings werden wir im Folgenden wenigstens einige (Husserl, Merleau-Ponty und Heidegger) im Ansatz aufgreifen, um damit die Federführung Waldenfels’ vertiefend zu veranschaulichen.
[212] Vgl. dazu Hofmann: Interkulturelle Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 19.
[213] Waldenfels: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 108f.
[214] Zum Verhältnis der Individuation und Zeitlichkeit siehe auch Pkt. 2.3 dieser Arbeit.
[215] Waldenfels: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 16.
[216] Ebd.

Ordnungen Herr zu werden, markiert die Neuzeit – für diese sind vor allem die Entdeckungen Galileo Galileis[217] und Francis Bacons[218] wegbereitend – eine Wende:

> Die neuzeitliche Erschütterung des Ordnungsgefüges berührt aber nicht nur die Ordnung der Dinge, sondern ebensosehr das 'Subjekt', jene neuzeitliche Figur, die als Ordner in das Geschehen eingreift. Das 'Selbst als Subjekt' versteht sich nicht mehr als bloßer Teil eines Ganzen, auch nicht als bloßer Fall eines Gesetzes, sondern in ihm verkörpert sich der Angelpunkt, um den sich das Ordnungsgeschehen dreht.[219]

Wenn Waldenfels mit Blick auf die Einordnung von Fremde davon spricht, dass sie immer schon auf Heim- und Fremdwelten rekurriert habe, so macht er dies in Anlehnung an Begrifflichkeiten, die Husserl geprägt hatte[220]:

> Diese >>eine und dieselbe Welt<< bildet sozusagen den Rahmen für die Verschachtelung der mannigfaltigen Heim- und Sonderwelten bzw. Heim- und Fremdwelten, die bei Husserl mindestens einen gemeinsamen >>Weltkern<< besitzen, deren >>schalenhafter<< Auf- und Höherbau sie aber unterscheidet oder entfremdet, ohne das sie umschlingende Band jemals völlig zu zerreißen.[221]

In seinem Ansatz einer transzendentalen Phänomenologie, in der sich das Subjekt mittels einer meditativen Haltung von einem natürlichen Zustand in einen transzendentalen begeben kann, geht Husserl vom >>Zweifel des Descartes<<[222] aus. Hatte jener noch eine >>geschlossene Darstellung der Wirklichkeit<<[223] angestrebt und sich darin „ein Signum der europäischen Neuzeit, nämlich der Wunsch einer vollständigen und konsistenten Darstellung der Wirklichkeit, die sich nicht aus Zufallsbefunden ergibt, sondern aus ihren inneren Prinzipien"[224] gezeigt, erweitert Husserl „in wesentlichen Punkten den Bewußtseinsbegriff der Reflexionsphilosophie"[225]. Dies insofern, als er, wie er in der Einleitung seiner Cartesianischen Meditationen schreibt, das „Urbild der notwendigen Meditationen eines jeden anfangenden Philosophen, aus denen

---

[217] Italienischer Mathematiker, Physiker und Philosoph (1564-1642).
[218] Francis Baron von Verulam Bacon, englischer Philosoph und Staatsmann (1562-1626).
[219] Waldenfels: Schwellenerfahrung, in: Fludernik; Gehrke [Hrsg.]: Grenzgänger, a.a.O., S. 144.
[220] Vgl. dazu ebd.: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 77ff.
[221] Christian Möckel: Einführung in die Transzendentale Phänomenologie, München 1998, S. 309.
[222] Vgl. dazu Arendt: Vita activa, a.a.O., S. 332. Descartes sieht die „Grundlage für zweifelsfreies Erkennen in der Aufteilung zwischen res cogitans und res extensa", wie Frank Vogelsang in seinen Überlegungen zu Descartes schreibt. Vgl. dazu Frank Vogelsang: Offene Wirklichkeit. Ansatz eines phänomenologischen Realismus nach Merleau-Ponty, Freiburg im Breisgau 2011, S. 103.
[223] Vgl. dazu ebd.
[224] Ebd.
[225] Ebd.

allein eine Philosophie ursprünglich erwachsen kann“[226] nachzuvollziehen sucht. In Form der Reduktion, die das Subjekt über die Methode der epoché[227] erlangen kann, „[vermag] das so reduzierte Ego [] nun eine Art solipsistischen Philosophierens. Es sucht apodiktisch gewisse Wege, durch die sich in seiner reinen Innerlichkeit eine objektive Äußerlichkeit erschließen kann“[228]. Waldenfels hält die Phänomenologie Husserls beschreibend fest:

> Husserl geht in seiner Analyse der phänomenologischen Erfahrung nicht von einer gemeinsamen Erfahrung aus und auch nicht von einer Erfahrung des Gemeinsamen, sondern von der Erfahrung des Fremden als Fremden. Nicht die Menschheit in jeder Person, auch nicht die Fremdheit in meiner Person steht am Anfang, sondern die Menschheit im Anderen.[229]

Indem Husserl von einer >>reinen Innerlichkeit<< spricht, „entleiblicht“ [230] er, wie Birgit Frostholm feststellt, die eigentliche Subjektivität: „Das entscheidende erkennende Vermögen ist für Husserl (…) die unmittelbare Anschauung/Intuition der Sachen selbst, nicht aber das reine Denken (Begreifen, Bedeuten) oder das diskursiv-vermittelnde Denken“.[231] Damit wird in letzter Konsequenz die Idee eines „solus ipse“, die in der solipsistischen Haltung Husserls mitschwingt, aufgehoben, indem durch das Transzendieren des Subjekts die >>eigentliche Subjektivität entleiblicht<< wird. Diese Tatsache macht es auch für Waldenfels notwendig, den Blick auf eine philosophische Haltung zu richten, die den Leib zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen gemacht hat. Wenn Waldenfels darauf hinweist, dass „[wir] mit dem Eigenen [] [] nicht [beginnen]“ [232], sondern „auf das Eigene [] (…) vom Fremden her zurück[kommen], schockartig oder allmählich“[233], begibt er sich in die geistige Nähe Merleau-Pontys. Dem Philosophen, dessen Werk verstanden werden kann als „Ringen, für die leiblich-existentielle Situation des Menschen einen adäquaten Ausdruck zu finden“[234]. Das, was für uns sichtbar

---

[226] Edmund Husserl: Cartesianische Meditationen. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, Text nach Husserliana VI, in: ebd.: Gesammelte Schriften, herausgegeben von Elisabeth Ströker, Bd. 8, Hamburg 1992, S. 4.
[227] Vogelsang beschreibt diese Methode als „Einklammerung oder Ausschaltung aller Vermutungen und Urteile über das räumlich-zeitliche Dasein dessen, was sich zeigt.“ Vgl. dazu Vogelsang: Offene Wirklichkeit, a.a.O., S. 107.
[228] Husserl: Cartesianische Meditationen, in: ebd.: GW 8, a.a.O., S. 5.
[229] Waldenfels: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 89.
[230] Vgl. dazu Birgit Frostholm: Leib und Unbewusstes: Freuds Begriff des Unbewussten interpretiert durch den Leib-Begriff Merleau-Pontys, Bonn 1978, S. 20.
[231] Möckel: Transzendentale Phänomenologie, a.a.O., S. 235.
[232] Waldenfels: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 145.
[233] Ebd.
[234] Vogelsang: Offene Wirklichkeit, a.a.O., S. 422.

ist, ist mit Merleau-Ponty gesprochen, an den Leib gebunden, und zwar in dem Sinne, >>zur Welt zu sein<< (>>d´être au monde<<)[235]: „Meinen Leib, der mein Gesichtspunkt für die Welt ist, betrachte ich als einen unter den Gegenständen.“[236] Eine vollständige Reduktion, wie sie Husserl in seinen Meditationen mit der Methode der epoché vorgeschlagen hatte, ist daher nicht möglich. Sich ganz im Sinn ausnehmen, zu transzendieren, ist, Merleau-Pontys Logik folgend, nicht möglich. Den Leib-Welt-Bezug aufgreifend betont er:

> Auf der einen Seite ist die Welt das, was wir sehen, und auf der anderen Seite müssen wir dennoch lernen, sie zu sehen. In diesem Sinne müssen wir das Sehen zunächst in Wissen überführen, wir müssen es in Beschlag nehmen und sagen, was dieses Wir, was dieses Sehen heißt, und wir müssen so tun, als wüssten wir von allem nichts, als müßten wir in dieser Hinsicht alles erst noch entdecken.[237]

Der Aspekt der Leiblichkeit indes zeigt, da er „in gewisser Weise uneinholbar vorgängig, (…) [] präreflexiv [ist]“[238] das Dilemma der Nachträglichkeit: den Riss, der jeden Einzelnen in seinem Dasein betrifft und der damit durch die Menschheit geht:

> Die Merleau-Pontysche Vorgegebenheit des Lebens gegenüber dem Erleben, der natürlichen Zeit und Welt gegenüber der geschichtlichen, der Faktizität gegenüber der Transzendenz geht insofern über die Vorgegebenheit der Husserlschen passiven Intentionalität hinaus, als das individuelle Leben nach Merleau-Ponty auf vorpersonale Horizonte wie Geburt und Tod verweist, die keineswegs als meine Erfahrungen erscheinen können.[239]

Auch Waldenfels bedenkt diese >>vorpersonalen Horizonte<< mit seinem Verweis darauf, dass der Mensch naturgemäß asymmetrischer Beschaffenheit sei und äußert mit Bezug auf Merlau-Pontys Begriff des Leibs:

> Der >eigene Leib< ist stets schon mit Fremdheit durchsetzt, angefangen mit der Geburt, die immer schon geschehen und nie abgetan ist, sich wiederholend mit jeder Wiedergeburt, in der das Leben sich erneuert. Die Nachträglichkeit all unserer Bemühungen und Bestrebungen schließt aus, daß das, was leibt und lebt, je ganz bei sich selbst ist. Die Selbstverdoppelung hebt an mit einer zeitlichen

---

[235] Vgl. dazu ebd., S. 109. Bei Merleau-Ponty heißt es dazu: „Die Funktion des lebendigen Leibes kann ich nur verstehen, indem ich sie selbst vollziehe, und in dem Maße, in dem ich selbst in dieser einer Welt sich zuwendender Leib bin.“ Vgl. dazu Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, in: Graumann, C. F.; Linschoten, J. [Hrsg.]: Phänomenologisch-psychologische Forschung, Bd. 7, Berlin 1966, S. 99.
[236] Merleau-Ponty, zit. nach Vogelsang: Offene Wirklichkeit, a.a.O., S. 118.
[237] Maurice Merleau-Ponty: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, herausgegeben und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Leford, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, in: Grathoff, Richard; Waldenfels, Bernhard [Hrsg.]: Übergänge, Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Bd. 13, München 1986, S. 18.
[238] Vogelsang: Offene Wirklichkeit, a.a.O., S. 137.
[239] Frostholm: Leib und Unbewusstes, a.a.O., S. 17.

> Diastase. Ich fasse mich nur, indem ich mir entgleite. Leiblichkeit besagt, daß ich nur als Anderer ich selbst bin.[240]

Während wir also ‘plötzlich‘ in die Welt ‘geworfen‘ werden, ‘steuern‘ wir ‘allmählich‘ auf das Entschwinden aus ihr zu: „Zwischen zwei Wunden schwebt die Welt. Plötzlichkeit und Allmählichkeit.“[241] Die Aspekte unseres Ankommens wie auch unseres Ausscheidens aus der Welt verweisen uns auf die Limitation unserer Wahrnehmung. Indem Waldenfels darauf hindeutet, dass ich >>[a]ls anderer ich selbst<< bin, nimmt er nicht nur die Annahme der Komponente des Anderen, wie sie auch für Merleau-Ponty grundlegend wichtig ist[242], auf, sondern er tangiert auch den Bereich, den wir bereits mit Blick auf Freuds Thematisierung einer Unheimlich-Heimlich-Divergenz nachvollziehen konnten.[243] Waldenfels folgert daraus die dem Menschen inhärente Unmöglichkeit, innerhalb des Eigenheims der eigenen Endlichkeit Herr zu werden. Denn ebenso wenig, wie wir je ganz in der Welt zuhause sein können, vermögen wir es nicht, je ganz >>Herr im eigenen Hause<< zu sein.[244] Damit sieht Waldenfels die mit dem Phänomen des Unheimlichen verbundene Feststellung Freuds nicht nur auf das Unbewusste der Psychoanalyse beschränkt. In gleicher Weise, „wie Freud als das erste Schibboleth der Psychoanalyse das Unbewußte anführt, könnte man die Intentionalität als Schibboleth der Phänomenologie bezeichnen“[245]. Während allgemeinhin unter Intentionalismus die Lehre verstanden werden kann, „daß jede Handlung nur nach der Absicht des Handelnden zu begreifen ist“[246], verweist Waldenfels darauf, dass, präzise ausgedrückt, Intentionalität bedeute, „daß sich etwas als etwas zeigt“[247]. Damit sich >>etwas als etwas<< zu zeigen vermag, führt Waldenfels die Komponente des Dritten ein: „Alles Vergleichen geschieht

---

[240] Bernhard Waldenfels: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt/M. 1999, S. 51.
[241] Arthur Schnitzler, zit. nach: Friedemann Spicker [Hrsg.]: Aphorismen der Weltliteratur, [2]2009 Stuttgart, S. 131.
[242] Vogelsang betont: „Der andere Mensch ist in diesem leibphilosophischen Ansatz [d.i. der Merleau-Pontys] nicht möglich, sondern notwendig.“ Vgl. dazu Vogelsang: Offene Wirklichkeit, a.a.O., S. 138.
[243] Heidegger spricht in Analogie zu Freuds Bereich des Unheimlichen von einem >>Un-zuhause<<, wie Waldenfels darlegt. Vgl. dazu Waldenfels: Topographie des Fremden, a.a.O., S. 44.
[244] Vgl. dazu ebd., S. 11.
[245] Ebd.: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 34.
[246] Eintrag zum Schlagwort „Intention“ in: Philosophisches Wörterbuch, begründet von Heinrich Schmidt, achtzehnte Auflage neu bearbeitet von Professor Dr. Georgi Schischkoff, Stuttgart 1969, S. 285, Spalte 1.
[247] Waldenfels: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 34.

nachträglich vom Standpunkt des Dritten aus, der abgrenzt und abwägt und vom Denken im Zwischen in ein Denken des Zwischen überwechselt.“[248] Die Vorstellung des Dritten, vom dem aus etwas diskursiv darstellbar ist[249], rekurriert erneut auf die Gedanken Merleau-Pontys: „[D]en Dualismus von Bewusstsein und Materie, von Subjekt und Objekt“[250] zu überwinden gesucht, hatte jener durch das, was zwischen Subjekt und Objekt eine dritte Dimension, einen >>Horizont der Erfahrung<<, ausmacht:

> Weder die Einheit des Subjekts noch die des Objekts ist reale Einheit, sondern beide sind präsumtive Einheiten am Horizont der Erfahrung; diesseits der Idee des Objekts wie der Idee des Subjekts gilt es, das Faktum meiner Subjektivität und das Objekt in statu nascendi wiederzufinden, die Urschicht, der Ideen wie Dinge allererst entspringen.[251]

Ebenso, wie bei Bhabha die Komponente des dritten Raums nicht zu fassen war, kann auch

> [d]ie dritte Dimension [] so in ihrer Verästelung und in ihrer Reichweite in die Ordnungen hinein immer nur kurzzeitig ausgeleuchtet werden, sie wird immer wieder von einem aufflackernden Licht beschienen, das aber keine grundlegende Orientierung oder systematische Arbeit zulässt.[252]

In *Die Technik und die Kehre* stellt Heidegger das Sein des Menschen auf mittelbare Weise in den Kontext der Idee eines >>aufflackernden Lichts<<, er spricht vom Bezug des Menschen zum >>Unverborgenen<<: „Wo immer der Mensch sein Auge und Ohr öffnet, sein Herz aufschließt, sich in das Sinnen und Trachten, Bilden und Werken, Bitten und Danken freigibt, findet er sich überall schon ins Unverborgene gebracht.“[253] Die Urbegründung der phänomenologischen Methode ist bei Heidegger, so Möckel, kein theoretisches Problem, sondern bei ihm wird „das logische Denken, das >>Reich der Ideen<< durch die Wahrheit der eignen Existenz ersetzt, die einen historischen Charakter hat und deren Bedingungen das unter ihnen lebende Individuum nicht ändern kann“[254]. Nehmen wir nun die Merleau-Ponty’sche Idee des

---

[248] Ebd., S. 77.
[249] Vgl. dazu ebd.: Topographie des Fremden, a.a.O., 124.
[250] Vogelsang: Offene Wirklichkeit, a.a.O., S. 146.
[251] Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, a.a.O., S. 257.
[252] Vogelsang: Offene Wirklichkeit, a.a.O., S. 150f.
[253] Heidegger: Technik und Kehre, a.a.O., S. 18. In der Umkehr der Entwicklung, d. h. in der Zuwendung zum antiken Gedankenreichtum der Griechen, liegt für Heidegger eine Chance für Wahrheitsfindung in Seinsfragen: „Nur das Gewährte währt. Das anfänglich aus der Frühe Währende ist das Gewährende.“ Ebd., S. 31.
[254] Möckel: Transzendentale Phänomenologie, a.a.O., S. 240. Während bei Heidegger das in der Welt und damit verbunden in der Umwelt und ihrer Historizität seiende Individuum >>deren Bedingungen (…) nicht ändern kann<<, sind gemäß unserer Logik des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< die Wirklichkeitsentwürfe des Einzelnen an das aktive

Leibs, der >>zur Welt ist<< und gleichzeitig stets mit dem Phänomen der Nachträglichkeit verbunden bleibt, sowie Heideggers Gedanken, das Sein im Zusammenhang des >>faktischen Umweltereignis<<[255], das immer auf das >>Unverborgene<< rekurriert, zusammen, so tangieren wir den Bereich, den Waldenfels als Unruhe beschreibt: „Allgemein betrachtet entspringt die Unruhe, die zu unaufhörlichen Selbstverdoppelungen treibt, der Tatsache, daß der Ort, an dem Grenzen gezogen werden, weder innerhalb der Ordnungen zu situieren ist noch außerhalb ihrer, sondern innerhalb und außerhalb zugleich.“[256] Das Sein auf Grundlage des Daseins und nicht eine transzendentale Subjektivität inaugurierend, ist auch für Heidegger der mit dem Dasein verbundene Bereich der Sorge von zentraler Bedeutung: „Die Strukturmomente der Sorge, das Sich-vorweg schon Sein im Sein-in als Sein-bei, sind im Dasein erschlossen.“[257] Die Idee eines >>es weltet<< und, damit verbunden, die Zeitebenen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft implizierend, ist Fremdes, welches, wie Waldenfels zeigt, „[] einem unwiderruflichen Einst und Anderswo [entstammt]“[258], jenes umtriebige Moment, das sich uns zeitlebens Werdenden als Unruhe zeigt. Ohne Bezug zum formenden Anderen, das uns beunruhigt, kann sich der Mensch nicht bilden. Wir sind darauf angewiesen, die Komponente des beunruhigend Anderen als Aufforderung des Lesens zu deuten. Mhd. ‘lësen‘ bedeutet >>auswählend sammeln, aufheben, an sich nehmen<<[259] und gemahnt der Tatsache, dass der Mensch im >>Unverborgenen<<, im Bereich des durch das Leben selbst Offenen, das finden wird, worauf er zu antworten hat. Unruhe ist damit an das ‘Zu-Erlesende‘ gebunden.

Wir konnten mit Blick auf die Gedanken Waldenfels’ nachvollziehen, dass der Bereich der Fremde ein Grenzphänomen par excellence ist, und zwar beginnend mit der dem Menschen von Natur aus mitgegebenen Asymmetrie seines Daseins und Wesens. Aufgrund seiner Liminalität hat der Bereich der Fremde sich als Komponente erwiesen, die sowohl mit Blick auf die ‘äußere‘

Moment der Handlung, nämlich an das aus der Wechselwirkung der ‘äußeren‘ und (einer aktiven und kritischen) ‘inneren‘ Welt resümierende Moment der Fulguration gebunden.

[255] Ebd.

[256] Waldenfels: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, a.a.O., S. 29.

[257] Klaus Neugebauer: Wahrsein als Identifizierung: Einführung in die kritische Rezeption Husserls und Heideggers, in: Philosophische Schriften, Bd. 76, Berlin 2010, S. 107.

[258] Waldenfels: Topographien des Fremden, a.a.O., S. 123.

[259] Vgl. dazu Lexer: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, a.a.O., S. 125, Spalte 3.

wie mit Blick auf die ‘innere‘ Welt ihre Berechtigung hat: Fremdes ist das, worauf wir zu antworten haben; sie fügt sich damit dem Gedanken einer Sprachfindung, die mit Celan und Özdamar als >>Anreicherung des Gewesenen<< verstanden werden kann. Dieses Antworten wiederum birgt die Problematik des Nicht-Greifbaren in sich: ebenso wenig, wie wir es vermögen, der Welt vollständig habhaft zu werden, können wir unsere eigene Zeitlichkeit je ganz nachvollziehen. Die Erfahrung des Bruchs, der am Anfang steht, ist damit ein Doppelereignis der ‘äußeren‘ wie der ‘inneren‘ Welt. Während Heideggers ontologisch-existentieller Begriff der Sorge implizierte, dass das Dasein des Menschen an seine historische Zeit gebunden sei, welche er nicht ändern könne, kann der Bereich der Unruhe bei Waldenfels Individuation und – damit verbunden – handelndes Wachstum bedeuten. Dass im Nomen ‘Sorge‘ das Moment des Befangen-Seins, in der ‘Unruhe‘ hingegen die Idee des Voranschreitens/Gedeihens mitschwingt, macht ein Blick auf beide Nomina deutlich: Während „Sorge“ sich allgemeinhin mit der Bedeutung von ‘Kummer und Pflege‘ in Verbindung bringen lässt, steht „Unruhe“ für ‘Rastlosigkeit, Beunruhigung und Aufruhr‘. Im Zustand des Sorgens sind wir – indem wir die Besorgnis um Gewohntes pflegen – in einem verharrenden Zustand: dieser kann zum Ausdruck einer beschränkten Haltung führen. Der Zustand der Unruhe hingegen kann als Movens des Voranschreitens fungieren und intendiert dadurch Erweiterungstendenzen. Dass Unruhe allerdings die Gefahr bloßen gehetztem Handelns in sich birgt, darüber gibt die Zusammensetzung des Wortes ‘Un-ruhe‘ selber Auskunft. Unruhe kann nur dann zu Produktivität führen, wenn sie auch immer Momente der Ruhe beinhaltet. Auch Waldenfels betont die Notwendigkeit dieses Innehaltens, wenn er davor warnt, Fremde nur hinsichtlich der Überschreitung regionaler Grenzen zu verstehen:

> Antworten auf das Fremde besagt mehr als ein sinnhaftes Verstehen, mehr als eine normgeleitete Verständigung, so wichtig dies alles sein mag. Interkulturelle Erfahrung verdünnt sich zu einem wässrigen Interkulturalismus, wenn sie nicht – mit Celan zu reden – immer wieder >>durch eine Pause geht<<.[260]

Wir haben mit Blick auf unser >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<<[261], das in der Wechselwirkung einer ‘äußeren‘ und ‘inneren‘ Welt die Möglichkeit der Fulguration und damit verbunden das Entstehen einer Welt der ‘aktualisiert-getrübten Sprache‘ vorgesehen hatte, zu fragen, wofür

[260] Waldenfels: Phänomenologie des Fremden, a.a.O., S. 132.
[261] Vgl. dazu Punkt 2.3 dieser Arbeit.

Fremde, die >>durch eine Pause geht<<[262] stehen kann. Der dem Phänomen der Melancholie mitgegebene Bereich des >>getrübten Daseins<<[263] kann als eine mögliche Annäherung an diese Frage gesehen werden. Auch Waldenfels meint: „Über alle Diskursverweigerungen hinaus gibt es ein Verstummen, ein Versinken ins Schweigen, und wir verharmlosen das, was Erfahrung bedeutet, wenn wir solche Störungen der bloßen Zuständigkeit der Klinik überlassen.“[264]

3.3 Im ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<<

L e b e n liest sich rückwärts als N e b e l. Davon ausgehend, birgt das Leben als solches die Chance, dass sich – ausgelöst durch den Zustand des >>getrübten Daseins<< – das ereignet, was sich dann, um mit Benjamin zu sprechen, auf der Ebene der Literatur als >>lang nachrollender Donner<<[265] zu manifestieren in der Lage ist. Julia Kristeva schreibt über diesen Zusammenhang in *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*:

> Jene Epochen, die religiöse und politische Idole zusammenbrechen sehen, die Krisenepochen sind für die schwarze Stimmung besonders anfällig. (…) [D]och in Krisenzeiten bricht sich die Melancholie Bahn, äußert sich, schafft sich ihre Archäologie, bringt ihre Vorstellungen und ihr Wissen hervor.[266]

Gleichwie Melancholie in der jeweiligen ‘Jetztzeit‘ angesiedelt immer unter dem Blickwinkel ihres >>Akut des Heutigen<< wirksam ist und dadurch verschiedene Ausrichtungen erfahren hat, kann sie mit Charles Baudelaire als „ein Schluchzen, das sich durch die Zeiten wälzt“[267], beschrieben werden. Indem Kristeva davon spricht, dass durch Krisenzeiten die Archäologie der Melancholie zutage trete, deutet sie an, dass im ‘nunc stans‘ dieses Zustandes verschiedene Zeitschichtungen zusammenfallen und damit auf die Verbindung der Zeitkategorien der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft rekurriert wird. Damit ist der Zustand von Melancholie ein historisches Phänomen, das sich auf persönlicher Ebene fortlaufend erneuert. Als Grund für dieses unvergängliche

---

[262] In dem *Niemandsrose*-Gedicht *Kolon* (GW I, 265) heißt es: „Doch du, Erschlafene, immer / sprachwahr in jeder / der Pausen: für / wieviel Vonsammengeschiedenes / rüstest du’s wieder zur Fahrt: / das Bett / Gedächtnis.“ (Ebd., V. 4ff.).
[263] Vgl. dazu Punkt 3.3 dieser Arbeit.
[264] Waldenfels: Grundmotive des Fremden, a.a.O., S. 53.
[265] Vgl. dazu Benjamins Bezeichnung und Punkt 2.2 dieser Arbeit.
[266] Julia Kristeva: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie, aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt am Main 2007, S. 16.
[267] Vgl. dazu Charles Baudelaire: Die Leuchtfeuer, in: ders.: Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp, Bd. III, Darmstadt 1975, S. 73-75. Im Folgenden werden Zitate unter der Verwendung der Sigle „L“ im Text nachgewiesen.

>>Schluchzen<< kann zunächst einmal, wie wir im vorangegangenen Punkt durch die Gedankenführung Waldenfels' nachvollziehen konnten, die genuin im Wesen des Menschen angelegte Asymmetrie, jener beunruhigende Riss von 'innen', der uns alle (be-)trifft, angesehen werden[268]: Weder uns selbst, noch „die intelligible Gesamtheit der Welt" [269] können wir je vollständig (be-) greifen. Kommen gesellschaftlich fundierte Erschütterungen, Momente der Unterdrückung und des Leids, also Einwirkungen, die wir mit Blick auf Bhabha als Bruch von 'außen' bezeichnet haben, hinzu, können Daseinstrübungen und tiefe Krisen zusätzlich ausgelöst werden. Celan hatte davon gesprochen, in die >>allereigenste Enge<< (GW III, 200) gehen zu müssen, damit sich Kunst freisetzen könne, Özdamar glaubt, um an Tiefe innerhalb der Sprachfindung zu gewinnen, einen >>Lebensunfall<< erleben zu müssen: Krisenmomente verweisen nicht nur auf fundamentale Erschütterungen, sie erinnern uns ebenfalls an die Urproblematik literarischen Schaffens: nämlich in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen fortwährend mit der Widersprüchlichkeit des Daseins verbunden zu bleiben. Indem Kristeva darüber hinaus äußert, dass durch Krisenzeiten die Melancholie ihr Wissen hervorbringe, deutet sie eine Rezeption durch den Menschen an. Jener muss, wenn sich über ihn das >>Wissen der Melancholie Bahn bricht<<, diese in sich aufgenommen haben, wodurch die Erschütterung von 'außen' im Kontext eines 'von-dort-aus-Anfangens' steht. In mittelbarer Weise untermauert Kristeva so die Annahme, den Bereich der Melancholie als die >>Pause<< zu verstehen, in der unsere zeitweise zur Ruhe gekommene Unruhe zum Movens geistiger Produktivität werden kann.

3.3.1 Der Zustand produktiver Melancholie

Bereits Cato der Ältere hatte auf die Produktivität hingewiesen, die aus Momenten des Innehaltens resultieren kann, als er – mit Arendts Worten übersetzt – in etwa sagte: „Niemals ist man tätiger, als wenn man dem äußeren Anschein nach nichts tut, niemals ist man weniger allein, als wenn man in der

[268] Dass diese Tatsache nicht unbedingt mit krisenhaftem Dasein verbunden sein muss, hängt ganz von der individuellen Ausrichtung der Zusammensetzung des Charakters eines jeden einzelnen Menschen zusammen.
[269] Jean Clair: Die Melancholie des Wissens, S. 200-206, in: ders. [Hrsg.]: Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Paris/Berlin 2005/2006, S. 204.

Einsamkeit mit sich allein ist.“[270] Ob Einsamkeit indes Schöpferkraft hervorbringt, hängt davon ab, welche Komponenten von Einsamkeit hervorgehoben werden: während Einsamkeit Singularität und dadurch das Empfinden der Absonderung und der Verlassenheit evoziert, deutet Einsamkeit auf die Möglichkeit des in der Wortwurzel mitgegebenen Aspekts des Samens, dessen keimender Dialog auch als >>Gespräch, das wir selber sind<<[271] bezeichnet werden kann. Damit entspricht der Begriff der Einsamkeit, wenn er mit Singularität verbunden wird, dem Bereich der Sorge, wenn unter dem Gesichtspunkt des keimenden Samens betrachtet, dem der Unruhe.[272] Das Moment der Sorge wie das der Unruhe kann im Bereich der Geistesgeschichte mit dem Phänomen der Melancholie, dessen Rezeption, wie im Folgenden nachvollzogen werden kann, bis in die Antike zurückreicht, assoziiert werden. Die Idee einer durch Melancholie bewogenen schöpferischen Kraft – sei diese nun veranlasst durch einen Bruch von ‘außen‘ oder wahrgenommen durch den Riss von ‘innen‘ –, macht es notwendig, sich zunächst darüber klar zu werden, welche Bedeutungen dem Begriff der Melancholie mitgegeben sind: Ebenso, wie wir hinsichtlich der Fokussierung der Nomina „Sorge“ und „Unruhe“ einmal das Moment der Beschränkung, einmal das des Voranschreitens feststellen konnten sowie eben diese Tendenzen mit Blick auf die Bedeutung von „Einsamkeit“ nachzuvollziehen waren, trägt auch Melancholie diese beiden in Opposition zueinander stehenden Ausrichtungen in sich. Denn obgleich Melancholie mit den Emotionen des Trübsinns und der Schwermut in Verbindung gebracht werden muss, können diese differierende Konsequenzen für das Dasein des Individuums nach sich ziehen. Halten wir uns hierfür den Zustand des Trauerns vor Augen: Während Trauer grundsätzlich vorübergehendes Leiden meint, kann sie, wahrgenommen als Stagnation, das Anfangsstadium krankhafter Melancholie bedeuten. Andrew Solomon deutet Trauer in ihrem Verhältnis zur Melancholie bzw. zur Depression wie folgt: „Trauer ist eine Depression, die in angemessenem Verhältnis zu den Umständen steht; Depression ist Trauer, die in keinem Verhältnis zu den

[270] Cato, zit. nach Arendt: Vita activa, a.a.O., S. 415. Bei Cato lautet der Satz: >>numquam se plus agere quam nihil cum ageret, numquam minus solum esse quam cum solus esset<<. Vgl. dazu ebd.
[271] Vgl. dazu die Hölderlin-Verse: „Viel hat von Morgen an, / Seit ein Gespräch wir sind, / Erfahren der Mensch. / Bald aber sind wir Gesang.“
[272] Zur Differenzierung der beiden Nomina ‘Sorge‘ und ‘Unruhe‘ vgl. Punkt 3.2 dieser Arbeit.

Umständen steht."[273] Ebenso verhält es sich mit Melancholie: Sie kann einerseits als eine melancholische Stimmung wahrgenommen werden, andererseits jedoch auch in Krankheit münden. Dem krankhaften Melancholiker wird sein regressives Trauerempfinden deshalb zu einer Schlinge, weil „seine Zukunftshoffnung [...] von den Enttäuschungen der Vergangenheit [geprägt] [ist]"[274]. Hieraus folgt, dass die Wahrnehmung einseitig ist: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind eins. Aus dem in einem ausschließlich negativen Denkkreislauf verankerten Kontext ergibt sich zwangsläufig ein Daseinszustand, der beengend und schließlich vernichtend für das Individuum werden kann.[275] Matthieu Ricard merkt zu diesem Mechanismus folgendes an:

> Die Vergangenheit ist mit schmerzlichen Erinnerungen verknüpft, an der Gegenwart haben wir keine Freude, und vor dem Leid, das wir – den eigenen Projektionen zufolge – in der Zukunft zu erwarten haben, erschauern wir: >>Während einer Depression (…) existiert in der Gegenwart nichts als die Erwartung künftigen Schmerzes, und die Gegenwart als solche existiert überhaupt nicht mehr.[276]

Melancholie kann aber – im Sinne einer anregenden Trauer – Wachstum der individuellen Identität bedeuten, und zwar dann, wenn sie sich als ein „[i]n-sich-Reflektiert-Sein eines in der Wendung zur Welt zugleich bei sich seienden Subjekts"[277] erweist. Grundsätzlich muss demnach also unterschieden werden zwischen:

1.: einer <u>destruktiven</u> Melancholie, die in Krankheit mündet, somit das Individuum Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eins setzt und durch diese be<u>rückend</u> wie be<u>drückende</u> Wahrnehmung seiner Situation in den Kreislauf gelangen wird, sich seiner Handlungsfähigkeit in der Gegenwart beraubt zu sehen. Die Ebenen der Diachronie wie die der Synchronie fallen hier zusammen, bewirken beim Individuum zunehmende <u>Handlungsunfähigkeit</u> und deuten so auf die Tendenz der <u>Beengung</u> hin:

---

[273] Andrew Solomon: Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression, Frankfurt/M. 2006, zit. nach Matthieu Ricard: Glück. Mit einem Vorwort von Daniel Goleman, aus dem Englischen von Christine Bender, München 2009, S. 158.

[274] Harald Bost: Der Weltschmerzler. Ein literarischer Typus und seine Motive, in: Richter, Karl/Sauder, Gerhard/Schmidt-Henkel, Gerhard (Hrsg.): Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 46, St. Ingbert 1994, S. 67.

[275] Die hier beschriebene Ausrichtung von Melancholie lässt den Begriff der Erweiterung nicht zu, da sich das Denken des davon betroffenen Individuums ausschließlich in einer „Sackgasse" befindet.

[276] Solomon, zit. nach Ricard: Glück, a.a.O., S. 140.

[277] Jürgen Habermas, zit. nach Bost: Der Weltschmerzler, a.a.O., S. 70.

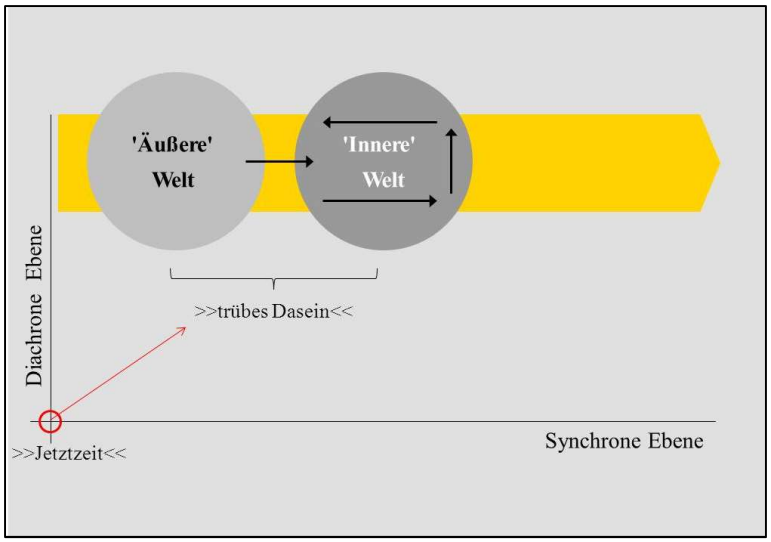

Abb. 9: Destruktive Ausrichtung von Melancholie

2.: einer konstruktiven Melancholie, in der das Individuum zeitweise in den Zustand einer Daseinstrübung gerät, die von der eigenen und der in der Welt gespiegelten Asymmetrie herrührt, durch welche es aber – im Gegensatz zur destruktiven Melancholie – Kraft zieht. Der wesentliche Unterschied liegt damit im Bereich des Handelns, das sich in jedem gegenwärtigen Moment als Möglichkeit darbietet. Innerhalb der Ebene der Synchronie liegt ergo der Spielraum für Produktivität. Die Wahrnehmung der melancholischen Situation hat sich demnach in ihr Gegenteil verkehrt: der Kreislauf einer bedrückend wie berückenden Stimmung gipfelt nun in den der Öffnung.

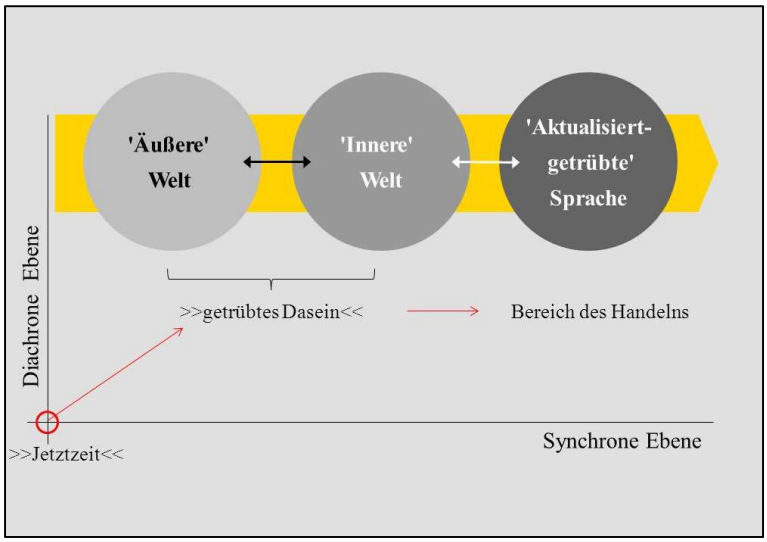

Abb. 10: Konstruktive Melancholie

Celan und Özdamar schreiben nicht, weil sie sich zu genialem Schaffen berufen sehen und deshalb zu ihrer Sprachthematik finden, sondern beide haben sich dem Anspruch einer Sprachfindung verpflichtet, bei welcher der Bruch von 'außen' wie der Riss von 'innen' gleichsam gegenwärtig ist und *in statu nascendi* in Erscheinung tritt: beide sind >>wirklichkeitswund<< und >>Wirklichkeit suchend<<; das krisenhafte Moment des >>getrübten Daseins<<, das sich bei beiden nie nur persönlich, sondern immer auch historisch manifestiert, ist damit eine wesentliche Bedingung ihrer Sprachfindung. Wie weitreichend die Auslegung des Begriffs der Melancholie, wahrgenommen als produktive und schöpferische Kraft ist, zeigt ein Blick auf die Melancholierezeption: Erstmalig setzte man sich in der griechischen Antike mit der Melancholie in Form der Beschäftigung mit dem Phänomen der Schwarzgalligkeit, altgriechisch >>mélaina cholé<<[278], auseinander; und zwar im Corpus Hippokraticum.[279] Hippokrates[280] fasst Melancholie als Teil der Lehre von den vier Körpersäften, den sogenannten *humores*[281], auf. Von Belang für unseren Kontext ist der *Typus melancholicus*[282], welcher vorliegen kann, ohne dass es zu einem Ausbruch der Krankheit kommen muss. Denn „die Melancholiker und die Krankheit [sind] zu unterscheiden [] [...]"[283]. Hippokrates' Interpretation basiert auf der Annahme, dass die Körpersäfte in erster Linie auf eine bestimmte Zusammensetzung des Blutes zurückgehen, fehlerhaft sein und somit in Krankheit münden könnten.[284] Denken, Fühlen und zuletzt auch das Handeln eines Individuums können durch die körpereigenen Säfte beeinflusst und schließlich gelenkt werden. In dem Moment, wo einer der Körpersäfte in ein Ungleichgewicht gerät, kann von Krankheit gesprochen werden. Demzufolge wird dem Zustand der Ausgewogenheit der Körpersäfte – dieser wird auch als >>Eukrasie<< bezeichnet – der Zustand der Unausgewogenheit der Körpersäfte – der Fachkundige spricht hier von >>Dyskrasie<< – gegenübergestellt. „Als medizinische Theorie war die

[278] Vgl. dazu Solomon: Saturns Schatten, zit. nach Ricard: Glück, a.a.O., S. 284.
[279] Vgl. dazu Hubert Tellenbach: Zur Problemgeschichte·Typologie·Pathogenese und Klinik, mit einem Geleitwort von Frhr. von Gebsattel, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1961, S. 1.
[280] Griechischer Arzt (ca. 460-370 v. Chr.).
[281] Diese sind: die schwarze Galle (melancholia), der Schleim (phlegma), das Blut (sanguis) und die gelbe Galle (cholera). Vgl. dazu Roland Lambrecht: Der Geist der Melancholie, Eine Herausforderung philosophischer Reflexion, München 1996, S. 33.
[282] Tellenbach: Zur Problemgeschichte, a.a.O., S. 5.
[283] Ebd.
[284] Vgl. dazu ebd.

Viersäftelehre vor allem darauf ausgelegt, das Rätsel von Gesundheit und Krankheit aufzuklären.“[285] Obgleich der Grund für melancholische Züge im Wesen des Menschen bei den Hippokratikern als rein physischer angesehen wird[286], räumen diese dem melancholischen Leiden im Zusammenhang mit der Trias „Melancholie/Manie/Epilepsie“ eine Auswirkung psychischer Art ein:

> Die Melancholiker werden meistens auch epileptisch und die Epileptiker melancholisch. Das eine tritt ein je nach der Stelle, wohin die Krankheit sich wirft; wenn auf den Körper: Epileptiker, wenn auf den Geist [...]: Melancholiker.[287]

Das Nachsinnen Hippokrates’ über Melancholie fällt in eine Zeit, in welcher „das Modell von Krankheiten und Ärzten gerade erst aufkam“[288] und er erwog, so Solomon, „eine erstaunlich moderne Kur dagegen, indem er nicht nur das Denken und Fühlen, sondern auch die psychischen Krankheiten im Gehirn ansiedelte.“[289] Unausgewogenheit, das kann festgehalten werden, wird bei Hippokrates bereits als Gefahrenquelle für Krankheit angesehen werden.[290] Diese Betrachtungsweise der Unausgewogenheit verweist unweigerlich auf die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Melancholie bei Platon[291] und Aristoteles[292], bzw. seinem Schüler Theophrast[293], auf deren Deutungsweise der hippokratische Gedanke der Unausgewogenheit übertragbar ist, wenn das Mittelmaß zur Bedingung wird, damit Melancholie keinen zerstörerisch krankhaften Charakter annimmt. Dabei muss aber bedacht werden, dass Platon „[] die hippokratischen Organlehren ab[lehnte[]] und erklärte[], der Arzt könne zwar leichte Unpässlichkeiten beheben, aber schwere Gebrechen fielen allein in die Zuständigkeit der Philosophen.“[294] Die aristotelische Schule hingegen, die in etwa ein dreiviertel Jahrhundert nach dem Tod des Hippokrates Erklärungen zu dem Phänomen der Melancholie liefert, „ließ weder die hippokratische Entwertung der Seele und der Philosophie gelten noch Platons Geringschätzung der Ärzte als bloße[] Handwerker.“[295] Doch vorerst zurück zu

---

[285] Lambrecht: Der Geist der Melancholie, a.a.O., S. 33.
[286] Eine Deutung, welche auch psychische Gründe in Erwägung zieht, erfolgt vor allem ab der frühen Neuzeit.
[287] Tellenbach: Zur Problemgeschichte, a.a.O., S. 5.
[288] Solomon: Saturns Schatten, zit. nach Ricard: Glück, a.a.O., S. 283.
[289] Ebd.
[290] Vgl. dazu das Phänomen der ‘Sorge‘, welches ebenfalls die Gefahr in sich birgt, verharrend-stagnierenden Charakters zu sein.
[291] Griechischer Philosoph (ca. 428-347 v. Chr.).
[292] Griechischer Philosoph (ca. 384-322 v. Chr.).
[293] Griechischer Philosoph (ca. 372-287 v. Chr.).
[294] Solomon: Saturns Schatten, zit. nach Ricard: Glück, a.a.O., S. 285.
[295] Ebd.

Platon: Dieser greift zwar auf die hippokratische Viersäftelehre zurück, stellt dieses Gedankengut aber in einen Zusammenhang mit der platonischen Ordnung von Seele, Geist, Leib und Körper.[296] Melancholie verbindet er mit der Theorie der göttlichen Bestimmtheit des Genies. Was Platon mit Ordnung meint, bezeichnet Hippokrates mit Unausgewogenheit. Aristoteles operiert indes mit dem Begriff der Mitte, welchen Theophrast übernimmt. Eine weitere Parallele zwischen Platon und Theophrast kann insofern ausgemacht werden, als beide auf das Ideal verweisen, wenn ein Gleichgewicht der Körpersäfte bei einem Individuum herrscht. Wenn Theophrast darauf verweist, so nimmt Tellenbach an, „daß es die göttlich bewirkte Mania, der Enthusiasmos PLATONs ist, die dem Melancholikos des Problema Pate gestanden haben"[297]. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem Schriftstück Problemata XXX I, einer Auseinandersetzung mit der Melancholie und dem Melancholiker, um die Handschrift des Aristoteles-Schülers Theophrast handelt[298]: aus diesem Grund werden diese allgemeinhin als pseudoaristotelische Problemata bezeichnet. Ausgangspunkt der Überlegungen zur Melancholie ist dort folgende Fragestellung:

> Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Menschen in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker, und zwar ein Teil von ihnen so stark, daß sie sogar von krankhaften Erscheinungen, die von der schwarzen Galle ausgehen, ergriffen werden (…)?[299]

Mit dieser Herangehensweise ist ein entscheidender weiterer Schritt in der Entwicklung der Erforschung von Melancholie getan: der Fokus richtet sich hierbei auf eine >>Charakterlehre<<.[300] Dies bedeutet, dass durch Aristoteles Melancholie nicht nur negativ bewertet wird, wie es bei Hippokrates noch der Fall gewesen ist. „Seine Einsichten in die menschliche Natur gingen nicht mit einer besonderen anatomischen Gabe einher"[301], obgleich auch er sich nicht des Eindrucks erwehren konnte, dass ein gewisser Anteil an kalter schwarzer Galle das Genie mitbestimme.[302] Somit hatte er „als Erster die kreisförmige Natur einer Affektion wahrgenommen, die zwischen Niedergeschlagenheit und

[296] Vgl. dazu Tellenbach: Zur Problemgeschichte, a.a.O., S. 6.
[297] Ebd., S. 9.
[298] Vgl. dazu Hellmut Flashar: Melancholie und Melancholiker in der medizinischen Theorie der Antike, Berlin 1966, S. 61.
[299] Aristoteles, zit. nach: Paul Demont: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, S. 34-37, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 35.
[300] Vgl. dazu ebd.
[301] Solomon: Saturns Schatten, zit. nach Ricard: Glück, a.a.O., S. 286.
[302] Vgl. dazu ebd.

Furor schwankte."[303] Eine Begründung, dass nur eine geringe Anzahl von Menschen in einem ausgewogenen Verhältnis mit ihren Körpersäften stehen würden[304], sieht auch er im richtigen Mischverhältnis der Körpersäfte. Neben diesem spielt die Temperierung der Körpersäfte eine entscheidende Rolle: seien sie zu kalt, so wäre die Folge Depression, seien sie zu warm, entstünde manische Raserei, welche sich in einem übersteigerten Lustempfinden äußern würde[305]: „Ein Mensch, am Rande des Wahnsinns, dem es dennoch gelingt, seinen instabilen Zustand zu stabilisieren – das ist der Mensch, der aus der Masse herausragt."[306] Diejenigen also, welche genau Maß halten, sind zu genialem Schaffen bestimmt. Bei der Deutung des Genie-Gedankens, Platons und Aristoteles' Denkansätze vergleichend, muss jedoch folgender Unterschied bedacht werden: Weist Platon dem Genius eine göttliche Bestimmung zu, ist bei Theophrast die Bestimmung des Genius eine natürliche. Es ist nur folgerichtig, wenn Melancholie dann nicht mehr als Krankheit anzusehen ist, sondern als Natur: „Die Melancholie hat viele Gesichter, doch das – darauf verweist der Schlusssatz des aristotelischen *Problems* mit Nachdruck – >>nicht infolge von Krankheit, sondern infolge ihrer Naturanlage<<."[307] Diese Deutungsansätze der Antike haben nachhaltige Wirkung auf die Melancholierezeption der nachfolgenden Jahrtausende, wenngleich ihnen – je nach Epoche – eine unterschiedliche Gewichtung innerhalb der Interpretation zukommt. Die meisten Schriften der römischen Kaiserzeit lassen den pseudoaristotelischen Genie-Gedanken zu Gunsten einer Orientierung an der hippokratischen Säftelehre außer Acht.[308] Darin wird fast ausschließlich der krankhafte Aspekt von Melancholie thematisiert. Auch wenn eine Orientierung an der Lehre der verschiedenen Körpersäfte erfolgt, bedeutet das nicht, dass diese als solche vollständig übernommen worden ist.[309] So unternimmt

---

[303] Jean Clair: *Aut deus aut daemon*. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, S. 118-125, in: ders. (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S.119. Auch hierin zeigt sich bereits die Andeutung der Melancholie als destruktive oder konstruktive Daseinsform.

[304] An diesem Gedanken der ausgewogenen Gewichtung innerhalb der Ungleichgewichtung, bedingt durch das melancholische Temperament, wird sich der florentinische Philosoph Marsilio Ficino in den Frührenaissance orientieren.

[305] Vgl. dazu Thorsten Valk: Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie, Tübingen 2002, S. 21.

[306] Demont: Der antike Melancholiebegriff, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 36.

[307] Ebd.

[308] Vgl. dazu Valk: Melancholie im Werk Goethes, a.a.O., S. 24.

[309] So besteht beispielsweise das Hauptinteresse von Aulus Cornelius Celsus nicht darin, ausschließlich die verschiedenen Körpersäfte voneinander abzugrenzen, um das Phänomen der Melancholie erklärbar zu machen. Vielmehr fokussiert sich darin die Idee der „frühzeitige[n]

beispielsweise der zum Christentum konvertierte Paulus von Tarsus[310], der einer der ersten Theologen der Christengeschichte war, in seinem von ihm formulierten 2. Korintherbrief (7, 10) eine Differenzierung zweier Arten von Traurigkeit. Zum einen verweist er auf eine nützliche, heilsbefördernde Traurigkeit, die sogenannte 'tristitia utilis, salutaris', zum anderen auf eine todbringende Traurigkeit, welche lateinisch durch 'tristitia mortifera' bezeichnet ist. Er geht in seinen Überlegungen nicht so weit, dass diese Traurigkeit in Depression versinken könne, denn die Trauer des von ihr betroffenen Menschen manifestiere sich in der Verzweiflung an sich selbst und seinen Sünden, nicht am Schöpfungswerk.[311] Immer, so Roland Lambrecht, kulminiere diese von Paulus für „richtig" empfundene Traurigkeit (in Abgrenzung zur tödlichen) in der Annahme, dass alles wieder gut werden könne. Ob diese Haltung im aktuellen Bewusstsein des 20. und 21. Jahrhunderts auch wirklich noch gilt, stellt Lambrecht zu Recht in Frage.[312] Ganz im Sinne des christlichen Glaubens wird im Mittelalter der „Wert des Individuums [] [nicht] [!] nach Maßgabe seiner geistigen Begabung und Leistung, sondern nach Maßgabe seiner durch Gottes Gnade unterstützten Tugenden bestimmt[]"[313]. Das verstärkte Aufkommen des Christentums bedeutet für das Melancholieproblem einen dramatischen Paradigmenwandel. Hildegard von Bingen[314] beispielsweise sieht die Ursache der Melancholie in der Erbsünde des Menschengeschlechts begründet.[315] Der harmonische

---

Diagnose schwarzgalliger Erkrankungen [...]". Valk verweist darauf, dass dieser römische Autor seine Schrift „De medicina libri octo" ca. im zweiten Viertel des ersten Jahrhunderts nach Christi Geburt verfasst hat. Vgl. dazu Valk: Genese – Symtomatik – Therapie, a.a.O., S. 25 und ebd. Zeitgleich mit Celsus formuliert Aretaios von Kappadokien (Griechischer Arzt, ca. 80-130) Gedanken zur Melancholie und räumt dieser dabei erstmalig die Möglichkeit ein, dass sie auch als Krankheit angesehen werden, die teilweise psychopathologischen Ursprungs sein könne. Die sich daraus neu ergebenden Heilmethoden können gleichsam als Konsequenz der Weiterentwicklung der hippokratischen Lehre angesehen werden. Einfühlsame Gespräche und die Zuteilung von Aufgaben zur Beschäftigung des Patienten, ebenso wie der sich allmählich etablierende Glaube an die Heilung durch Musik, sind Formen dieser neuen Heilmethoden. Vgl. dazu ebd., S. 25 f.

[310] Ursprünglich einer streng jüdischen Familie entstammend, lebte der christliche Missionar und Theologe im 1. Jh. und starb vermutlich um 60 in Rom. Er gilt als einer der ersten Verfasser des Neuen Testaments.

[311] Vgl. dazu Lambrecht: Der Geist der Melancholie, a.a.O., S. 40.

[312] Vgl. dazu ebd., S. 42. Dieser Aspekt wird im weiteren Verlauf dieses Punktes noch ausgiebiger beleuchtet werden.

[313] Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt/M. [2]1990, S. 125 f.

[314] Deutsche Mystikerin (ca. 1089-1179).

[315] Vgl. dazu Klibansky/Panofsky/Saxl: Melancholie und Saturn, a.a.O., S. 140 f.

Zustand des Paradieses wird demzufolge durch das folgenreiche Verhalten Adams und Evas in ein unausgewogenes Verhältnis gebracht. „Als Adam – der um das Gute wusste und doch das Böse tat – den Apfel verzehrt, beginnt als Auswirkung dieses Widerspruchs die Melancholie in ihm zu fließen [...].“[316] Es ist ganz offensichtlich, dass Hildegard den antiken Gedanken der Unausgewogenheit der Körpersäfte mit in ihre Überlegungen einbezieht, wenngleich sie es vermag, „den Blick für das realistische Detail mit einem kühnen Symbolismus zu verbinden [...]“[317]. Entscheidend bei diesem Denkansatz ist, dass Melancholie nicht bestimmten Individuen zugesprochen wird und somit die Option einer aus ihr resultierenden konstruktiven Handlungsfähigkeit des Einzelnen entfällt. Vielmehr stellt sich hier das Phänomen der Melancholie als ein dem Menschengeschlecht genuines dar. Angesiedelt im christlichen Kontext, wird Melancholie vor allem durch das Klosterleben begünstigt: die sogenannte >>Acedia<< tritt hier in Erscheinung. Diese, später im 19. Jahrhundert von Baudelaire[318] in seinen *Fusées* als >>Mönchskrankeit<< bezeichnet[319], „ist im Christentum mit der Konzeption einer gemeinsamen “Todsünde“ (vitium capitale) der “Trägheit“ (acedia) bzw. “Traurigkeit“ (tristitia)“ verbunden“[320], und im Laufe der Säkularisierung ist mit ihr „ein Instrument zur jahrhundertelangen Ächtung, Verdammung und Verfolgung der schwermütigen Seelen entwickelt worden.“[321] Der Einfluss der Acedia, welche zunächst an die historische Situation der Mönche gebunden war – im frühen Christentum waren neben den Mönchen vor allem Anachoreten der Gefahr der Acedia ausgesetzt –, vergrößert sich im Laufe des Mittelalters: „Säkularisiert lauert sie nicht nur christlichen Asketen auf, die um ihr Seelenheil bangen.“[322] Wenngleich sich in dem Ächtungs-, Verdammungs- und Verfolgungsgedanken immer dogmatisch-christlich fundierte Machtstrukturen spiegeln, die den Erlösungsgedanken des Menschen in den Mittelpunkt des Seins stellen, so wird mit dem Albertus Magnus Schüler und

[316] Laura Bossi: Melancholie und Entartung, S. 398-411, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 398.
[317] Klibansky/Panofsky/Saxl: Melancholie und Saturn, a.a.O., S. 141.
[318] Französischer Dichter, Kunstkritiker und Essayist (1821-1867).
[319] Vgl. dazu Yves Hersant: Acedia und ihre Kinder, S. 54-59, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 54.
[320] Lambrecht: Der Geist der Melancholie, a.a.O., S. 38.
[321] Ebd.
[322] Hersant: Acedia und ihre Kinder, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 56.

von dessen Gedankengut geprägten Thomas von Aquin[323] eine Stimme verlautbar, welche sich mit der Ambivalenz der Acedia, welche ferner auf einen Heilungsaspekt hindeuten kann und somit den Aspekt der Produktivität tangiert, auseinandersetzt:

> Der Schmerz nimmt die Seele viel mehr in Anspruch als das Vergnügen. Dies lässt sich auch in der Natur beobachten. Eine Substanz hat eine heftige Wirkung im Hinblick auf ihr Gegenteil: Erhitztes Wasser erfährt die Wirkung der Kälte stärker, sodass es auch mit größerer Kraft gefriert. Mäßiger Schmerz oder leichte Traurigkeit können also das Studieren erleichtern, weil ein Übermaß an Freude unterdrückt wird.[324]

Den Akzent, den Thomas und mit ihm die Scholastik setzt, ist jener, der an einem rein spirituellen Sinn festhält. Das bedeutet, es bedarf eines Zurückweichens der Seele vom ersehnten Objekt, um sich dem ersehnten Objekt überhaupt erst annähern zu können: „Seine Traurigkeit betrifft das geistige Wohl, insoweit es göttliches Wohl ist."[325] Dem gegenüber steht die Ansicht über die Acedia von Seiten der Kirche, welche sich in einer populäreren Version zu verbreiten in der Lage war. Bei dieser Deutungsweise kommt weniger der spirituelle Charakter zum Tragen, denn hier wird diese mit der Neigung des Individuums zur Trägheit gleichgesetzt und dadurch als „Sünde des Fleisches"[326] verstanden.[327] So gedeutet, handelt es sich bei der Acedia um eine vom Mittagsdämon kommende Langeweile/Müdigkeit, welche „die Einsamen gegen Mittag quält und ihnen eine Abneigung gegen die göttlichen Dinge eingibt, eine Abscheu vor allem Leben im Geiste und die Sehnsucht nach dem vergangenen Jahrhundert"[328] schüren würde. Sie steht daher im absoluten Gegensatz zum Eifer, Gott zu dienen, und der moralische Zeigefinger durch die Kirche könnte nicht deutlicher erhoben sein.[329] Obgleich sich der Begriff der Acedia im Gegensatz zu dem der Melancholie nicht weiter

---

[323] Italienischer Philosoph, Theologe und Kirchenlehrer (1225-1274). Hauptvertreter der Scholastik, welcher Synthese zwischen dem überlieferten Augustinismus mit der antiken Philosophie des Aristoteles herstellte.
[324] Thomas von Aquin, zit. nach Hersant: Acedia und ihre Kinder, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 58.
[325] Ebd., S. 56.
[326] Hersant: Acedia und ihre Kinder, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 56.
[327] Vgl. dazu ebd.
[328] Ebd., S. 54.
[329] Im Laufe des Mittelalters kommt es zu einer Vereinigung der beiden Traditionen der vielgestaltigen Acedia und der ebenso vielgestaltigen melancholia; in beiden Fällen muss der Teufel im Spiel sein: „Acedia ruft den Teufel herbei, der eine umso schwärzere Galle auslöst, als er ja selber melancholisch ist, oder aber der Teufel inspiriert Acedia, und die Melancholie ruft den Teufel, indem sie den Boden (eigentlich spricht man vom Bad: *melancholia balneum diaboli*) für ihn bereitet." Ebd., S.57.

durchsetzen konnte, wirkt er, darauf verweist Lambrecht, latent weiter.[330] Während also das Mittelalter, auch durch theologische Schriften, Melancholie eher in ein negatives Licht bei Einfluss des Planeten Saturn stellt, bekommt sie durch die italienische Renaissance eine positive Konnotation: „Erst der florentinische Neuplatonismus hat daran erinnert, dass Saturn aufgrund seiner Position der höchste Planet und deshalb auch derjenige ist, der die geistreichsten Wesen ausbildet.“[331] Der florentinische Philosoph Marsilio Ficino[332] war es, der maßgeblich zu dieser Nobilierung der Melancholie beigetragen hat.[333] Durch „[d]ie Argumente des Ficino und seiner englischen Kollegen“[334] tritt Melancholie im Laufe des 17. Jahrhunderts als „anerkannte[s] Gebrechen, das ebenso ergötzlich wie unangenehm sein konnte“[335], in Erscheinung. Melancholie avanciert durch die in der Frührenaissance beginnende Aufwertung zunehmend zu einer Erscheinung von Gelehrten. Wer etwas auf sich hielt, so Solomon, musste schwermütig sein.[336] Völker ordnet dieses Phänomen als ein „Lebensgefühl des modernen ‚homo litteratus’“[337] ein, der Soziologe Wolf Lepenies denkt sich den Intellektuellen, „der sich die Flucht in die Welt offenhält [...]“[338], als einen „konstitutionellen

[330] Vgl. dazu Lambrecht: Der Geist der Melancholie, a.a.O., S. 44. Zum einen lässt das Melancholieverbot der Utopie der frühen Neuzeit [Anm. d. Verfasserin: Die frühe Neuzeit wird im Allgemeinen in dem Zeitraum zwischen dem Ende des Spätmittelalters (ca. 1500) und dem Anfang der Moderne (ca. 1800) datiert] eine Assoziation zu der theologischen Verbannung der Melancholie durch den Sündengedanken des Mittelalters zu: „Die Traurigkeit des Melancholischen wird in beiden [d.i. in der theologischen Verbannung wie in der Utopie] insofern verpönt, als sie als Indiz des Ungelungenen und des damit verbundenen Erwartungserfüllungsdefizits (erwartet wird in beiden immer: totale Erfüllung) in beiden Systemen keinen Platz hat, weder in einer Heilslehre noch in einer Utopielehre, da sie störend wirkt in der Präsentation bzw. der In-Aussicht-Stellung der bestgelungenen Verwirklichung des Guten, wie es das neue “Utopia“ und erst recht sein altes eschatologisches Vorbild, das verheißene “Neue Jerusalem“, vorstellt.“ Andererseits komme Acedia, so Lambrecht, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erneut heimlich ins Spiel, und zwar im Sinne „des romantischen Leidens am Leben und der Welt (“ennui“ und “mal du siêcle“). Des Weiteren verweist Lambrecht darauf, dass sich der moraltheologische Begriff der Acedia dort in einen kulturpsychologischen Begriff gewandelt hat. Ebd., S. 39 und vgl. dazu ebd., S. 55f.
[331] Clair: *Aut deus aut daemon*, in: ders. (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 121.
[332] Italienischer Arzt, Philosoph und Humanist (1433-1499).
[333] Ficino prägt mit seinem Werk „De triplici vita“, das im Jahre 1489 erscheint, tonführend das Bild des melancholischen Künstlers der Neuzeit, als er dem Melancholiker „die bewußte Hinwendung zur geistig-schöpferischen Tätigkeit als unvermeidlichem, glücklich-unglücklichem Schicksal [...]“ rät. Ludwig Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölty bis Benn, München 1978, S. 11.
[334] Solomon: Saturns Schatten, zit. nach Ricard: Glück, a.a.O., S. 299.
[335] Ebd.
[336] Vgl. dazu ebd.
[337] Völker: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie, a.a.O., S. 11.
[338] Wolf Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt/M. 1998, S. XX.

Melancholiker“[339]. Die Wahrnehmung der Melancholie hin zu einem kulturpsychologischen Begriff kristallisiert sich zunehmend heraus; bedingt ist dies durch fortschreitende Individualisierungstendenzen und gewaltige wissenschaftliche Fortschritte im ausgehenden 17. Jahrhunderts. Das Folgejahrhundert bietet aufgrund der beiden Antipoden von Aufklärung und Empfindsamkeit den idealen Nährboden beider Ausrichtungen von Melancholie: Durch die Aufklärung erhält die Entgötterung der Welt Einzug, indem durch die mechanische Naturwissenschaft des 17. Jahrhunderts nicht mehr der Glaube an eine durch Gott regierte Welt vorherrscht. Ein vermehrtes Aufkommen von Irrenanstalten fokussiert den krankhaften Aspekt der Melancholie in Form der >>Hypochondrie<<, wodurch sie innerhalb der Medizin ihre akademische Konjunktur erfährt. Im 18. Jahrhundert wird >>Hypochondrie<<, so Lambrecht, zu einem besonderen Synonym für Melancholie.[340] Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wird der Glaube an die reine Vernunft zunehmend poröser[341]; ein optimales Fundament für die romantische Schwärmerei der empfindsamen Epoche ist geschaffen.[342]

> Wie zeigt sich doch durch das Kranksein und Leiden des Empfindsamen erst die wahre Qualität und sensible Potentialität, die heraushebende Selbstwerdungsproblematik insbesondere des noch jugendhaften und nicht verhärteten Menschen! Aeger ergo sum: ich kränkle, also bin ich – nämlich etwas Besonderes.[343]

Zum einen das Krisenbewusstsein, zum anderen die ästhetische Erfahrungsdimension in sich einend, muss, so Ludger Heidbrink, der „Fortschrittsprozess“ des ausgehenden 18. Jahrhunderts die ästhetische Wertsphäre zu einer Radikalisierung des subjektiven Weltbezugs führen.[344] Die Möglichkeit des Handelns auf synchroner Ebene und damit verbunden die Infragestellung der Zeitkontinuität, wie wir sie bereits mit Blick auf Benjamins

---

[339] Ebd.

[340] Vgl. dazu Roland Lambrecht: Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 60. Zudem verweist Lambrecht darauf, dass die Hypochondrie-Inflation des 18. Jahrhunderts Auswirkungen auf die philosophischen Arbeiten z.B. Hegels oder Kants hat. Vgl. dazu ebd., S. 62ff.

[341] Das einflussreichste politische Jahrtausendereignis innerhalb Europas ist durch die Französische Revolution markiert. Schon knappe vierzig Jahre vor der Hinrichtung Ludwig XVI. äußern Philosophen wie Jean-Jacques Rousseau Kritik an der absoluten Monarchie. Die Enthauptung des Königs 1793, als Höhepunkt des Aufstandes des aufstrebenden Bürgertums gegen die absolutistische Herrschaftsform, führt europaweit zu einer Infragestellung der christlichen Theologie.

[342] Vgl. dazu Hermann August Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, I. Teil: Sturm und Drang, Leipzig 1923, S. 315.

[343] Ebd., S. 61.

[344] Vgl. dazu Ludger Heidbrink: Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung, München 1994, S. 74f.

geschichtsphilosophische Thesen nachvollziehen konnten, sind als Konsequenzen dieser radikalisierten Wahrnehmung anzusehen. So ergibt sich

> für den modernen Melancholiker, dessen Gestalt sich historisch aus dem Problemkreis von Hypochondrie, hypertropher Einbildungskraft bzw. Empfindlichkeit und Weltschmerz erhebt, daß sein Melancholie- bzw. Unglücksbewußtsein in viel stärkerem Ausmaß als beim antiken oder mittelalterlichen Menschen selbstreferentiell-individualistische Züge eines Leidens an der Welt, als eines Leidens an sich selbst, trägt.[345]

Während im 19. Jahrhundert der melancholische Mensch als >>Dandy<< oder als >>Flaneur<< in elitärer Form in Erscheinung tritt und damit ein Wandel der Melancholie zur Protestform gegen die industrielle Gesellschaft intendiert ist, in welchem, wie Heidbrink hinweist, auch die Gefährdung dafür läge, in eine nichtssagende Haltung der Verweigerung gegenüber Neuem zu verflachen[346], treten Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend soziologisch und ästhetisch fundierte Gesichtspunkte in den Vordergrund. Hieraus resultieren im 20. Jahrhundert, das durch seine zwei großen Weltkriege jede Form melancholischer Schwärmerei zunichte gemacht hat, verschiedenste Kontroversen. An dieser Stelle sei exemplarisch auf die vier prominenten Köpfe der Frankfurter Schule Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno und Herbert Marcuse hingewiesen, deren Gedanken alle darum kreisen, Melancholie unter dem Blickwinkel klassenspezifischer Phänomene – Karl Marx[347] und Friedrich Engels[348] sprechen von einem „Knurren-in-sich“[349] – zu deuten.[350] Die aus der Frankfurter Schule hervortretende negative Geschichtsphilosophie, vor allem die Benjamins und Adornos, mündet, so Heidbrink, in eine ästhetische Geschichtsphilosophie, „in der die Kunsterfahrung zum Rettungsmedium der verhängten Gegenwart wird“[351]. Mit Blick auf das Werk Erich Kästners hatte Benjamin von einer >>linken Melancholie<< gesprochen und sie kritisiert[352], Lambrecht hingegen

---

[345] Lambrecht: Der Geist der Melancholie, a.a.O., S. 90.
[346] Vgl. dazu Heidbrink: Melancholie und Moderne, a.a.O., S. 35f.
[347] Karl Heinrich Marx, Philosoph und Nationalökonom (1818-1883).
[348] Philosoph und Politiker (1820-1895).
[349] Karl Marx/Friedrich Engels, zit. nach: Claudia Albert: Der melancholische Bürger. Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiel Diderots und Lessings, in: Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 530, Frankfurt/M. / Bern 1983, S. 51.
[350] Vgl. dazu Heidbrink: Melancholie und Moderne, a.a.O., S. 37. Des Weiteren weist Heidbrink darauf hin, dass beispielsweise von Marxistischer Seite aus die existentielle Dimension der Melancholie bestritten, gleichzeitig jedoch behauptet würde, dass diese durch die Änderung des gesellschaftlichen Fundaments therapiert werden könne. Vgl. dazu ebd.
[351] Ebd., S. 14.
[352] Vgl. dazu Lambrecht: Melancholie, a.a.O., S. 156.

fasst den Ausspruch Benjamins in Analogie zum jugendlichen Weltschmerz als >>linken Weltschmerz<< auf und merkt kritisch dazu an:

> Denn anstatt von linkem Leiden an der Gesellschaft ist ja die Rede gewesen von enthusiastischem Engagement für eine „andere". Letzteres aber, so der Einwand, habe doch nichts mit Melancholie zu tun, sondern vielmehr mit dem Gegenteil. – Aber gerade weil der Enthusiasmus in gewisser Hinsicht das Gegenteil der Melancholie darstellt, ist diese mit ihm problemspezifisch verknüpft, und das ist spätestens in dem Moment auch augenfällig, wo der Schwung des Enthusiasmus zum Erliegen zu kommen droht am Widerstand der Trägheit des Bestehenden. Dann nämlich ist in der Regel die Melancholie eine Folgeerscheinung des Zusammenbruchs einer Begeisterung für eine andere, bessere Welt. Im linken Weltschmerz leidet der Mensch "reaktiv" an der Erfahrung des Zurückgeworfenseins auf diese Welt.[353]

Die Frage Lambrechts „Woher kommt es, daß alle vier herausragenden Köpfe der Frankfurter Schule auf die ein oder andere Weise <Melancholiker> oder doch wenigstens in zentralen Punkten ihres Denkens mit der Melancholie-Problematik als Herausforderung von Philosophie verbunden gewesen sind?"[354], die er mit Blick auf Benjamin, Horkheimer, Adorno und Marcuse in den Raum stellt, erinnert an die antike Fragestellung Theophrasts: „Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Menschen in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker […]?"[355], verweist nicht ausschließlich darauf, dass diese nur aufgrund ihres Melancholiker-Daseins zu genialem Schaffen in der Lage gewesen seien, lässt aber wohl den Schluss zu, dass dieser Zustand des >>getrübten Daseins<< als fulguratives Movens geistiger Scharfsinnigkeit und Schaffenskraft zu bewerten ist. Auch Celan deutet in seiner Meridian-Rede an, mit welchen krisenhaften Schwierigkeiten das Hervorbringen von Gedichten verbunden ist, wenn er sagt: „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben." (GW III, 198). Gehen wir also dazu über, anhand Celans Gedichtband *Die Niemandsrose* nachzuvollziehen, in welcher Weise dort das Phänomen des >>getrübten Daseins<<, welches den Bruch von 'außen' wie den naturgegebenen Riss von 'innen' in sich einend aufgenommen hat, in Erscheinung tritt.

---

[353] Ebd.: Geist der Melancholie, a.a.O., S. 159.
[354] Ebd.: Melancholie, a.a.O., S. 156.
[355] Aristoteles: zit. nach: Demont: Der antike Melancholiebegriff, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie, a.a.O., S. 35.

4. Werkuntersuchung: Paul Celan *(Die Niemandsrose)*

4.1 Hinführung

Unterteilt in vier durch römische Zahlen gekennzeichnete Zyklen, die die insgesamt 53 Gedichte der *Niemandsrose* in zusammengehörende Gedankenabschnitte segmentieren, umkreisen alle in diesem Lyrikband befindlichen Gedichte eine Wahrnehmung von Sprachfindung, welche an die Bedingungen des ‘sprechen-wie-schweigen-Müssens‘ gebunden bleibt, und somit immer auf eine Wechselwirkung ‘äußerer‘ und ‘innerer‘ Welten sowie ganz zentral auf den krisenhaften Zustand des >>getrübten Daseins<< rekurriert. Bereits der Titel des Gedichtbands greift die Möglichkeit der Tatsache des Geborenseins auf, und zwar im Sinne des Anfangens trotz Leiderfahrung: Die in dem von Celan gebildeten Kompositum *Die Niemandsrose* auf den Kopf gestellte Vorstellung des entgegnenden ‘Niemands‘ erinnert unweigerlich an jene Worte, die Celan in seiner *Büchner-Preis-Rede*, die er in der Entstehungszeit der *Niemandsrose*-Gedichte verfasst und gehalten hat, mit Blick auf Büchners Lenz, dem es „manchmal unangenehm war, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte“ (GW III, 195), formuliert: „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“ (Ebd.). Nehmen wir Celan beim Wort und fügen der Raumkomponente des Himmels die Zeitkomponenten von Vergangenheit und Zukunft bei, so ergibt sich zunächst einmal dieses Gedankenbild:

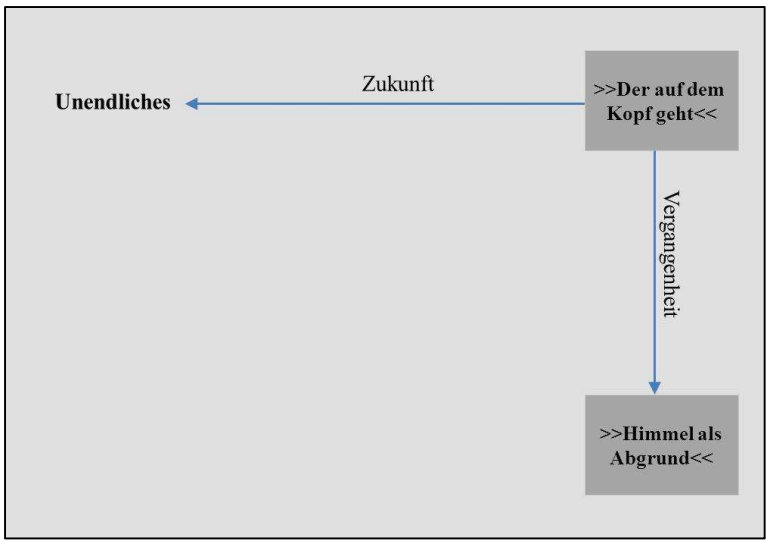

Abb. 11: >>Der auf dem Kopf geht<< (I)

Über Krisenzeiten, in denen das Selbstverständnis des Menschen in Bezug auf sein Voranschreiten im wortwörtlichen Sinne ins Wanken geraten ist, indem durch eine eruptionsartige Erschütterung von 'außen', die unweigerlich mit der Wahrnehmung des 'Innen' verbunden ist, die Spur des Lebenswegs an Festigkeit verliert, sagt der Volksmund nicht umsonst, >>dass alles Kopf stehe<<. Demjenigen, dem aufgrund der durch die von 'außen' an ihn herangetragene Bruchsituation die Welt Kopf steht und der sich – hat er die Möglichkeit dazu – zu entscheiden hat, ob er seine Situation als End- oder Ausgangspunkt wahrnehmen möchte, wie demjenigen, der den Denkweg zu gehen hat und dem dadurch sein Riss von 'innen' allgegenwärtig ist, somit im wortwörtlichen Sinne >>auf dem Kopf<< geht und begreifen muss, dass er die >>intelligible Gesamtheit der Welt<< nie ganz (be-)greifen können wird, bleibt eine Gemeinsamkeit: die des geistig-erregten Zustands.[356] Diesen hat derjenige, der auf dem Kopf geht, möchte er ihn in Produktivität münden lassen, zu sortieren: „[D]ie Komposition ist die Realisation nach dem Chaos."[357] Krisen, die allgemeinhin im absoluten Gegensatz stehen zu einem als ebenmäßig wahrgenommenen Lebensweg, sind nichts anderes als vermeintliche Umwege. In dem Moment, wo diese als zu gehende Wege akzeptiert werden, können sie als raumschaffendes Voranschreiten, als >>Schwere<<, die in >>Leichte<< mündet, gedeutet werden. Den eigenen Weg suchend, birgt dann nämlich das Begehen unwegsamer, schwerer Wege Aufmerksamkeitsmomente in sich, welche unseren Geist für Dinge sensibilisieren, die wir auf ebenen Wegen gar nicht wahrgenommen hätten. Doch zurück zu dem sprichwörtlichen Charakter des 'auf-dem-Kopf-Stehenden': Celan, der sich der Bedeutung von Sprichworten immer bewusst war, hatte sich in seinen Notizen zur *Meridian*-Rede diese Gedanken notiert:

> ‚Was auf der Lunge, das auf der Zunge', pflegte meine [d.i. Celans] Mutter zu sagen. Das hat mit dem Atem zu tun. Man sollte es endlich lernen, im Gedicht

[356] Dass dieser in Analogie zum destruktiven Moment von Melancholie Pejoratives bewirken kann, wodurch das Individuum im Sinne des angstvollen Hetzens auf Irrwege geraten wird, haben wir bereits nachvollziehen können. Ebenso, dass der Zustand des melancholischen 'Erregt-Seins' die Schwelle zum 'nunc stans' des >>getrübten Daseins<< markieren kann und damit eine im meliorativen Sinne zu verstehende Melancholie umschreibt.

[357] Walter Steffens: ELI – Das Mysterienspiel vom Leiden Israels als Oper, S. 177-184, in: Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966, Frankfurt/M. 1966, S. 184.

> diesen Atem, diese Atemeinheit mitzulesen: das ist Gegenwart des Einzelnen, Atmenden.–[358]

Dadurch erhält unser Bild desjenigen, der auf dem Kopf geht, diese Ausrichtung:

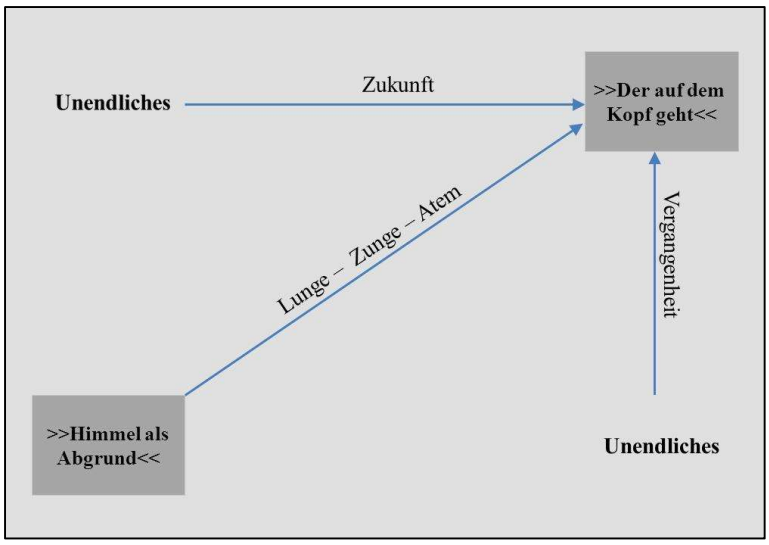

Abb. 12: >>Der auf dem Kopf geht<< (II)

Die in der vorangegangenen Darstellung ins uferlos-abgründig weisende Perspektive des >>auf-dem-Kopf-Gehenden<< hat sich bei Einbezug der Notiz Celans schlagartig gewandelt: Obgleich der Bereich des Himmels eine für den Menschen nicht begreifbare Weite bedeutet, kann er, wie die Erinnerung Celans an die Worte seiner ermordeten Mutter zeigt, als schicksalhafter Impulsgeber gedeutet werden, der Atem und damit Richtung gibt. Schicksal, Atem und Richtung wiederum sind Kategorien des irdischen Lebens, die über das erinnernde Gedenken wiederum vertieft werden können.[359] Der, der >>auf dem Kopf<< geht und der >>den Himmel als Abgrund unter sich hat<< und der durch Erschütterungen der 'äußeren' Welt aus der Bahn geworfen ist, steht dennoch mit dem Kopf auf irdischem Boden. Als leibliches Wesen ist der Mensch in seiner Sprache, die nichts anderes als eine leiblich-existentielle Erfahrung darstellt, an ihre weltliche Verankerung gebunden: „Der Ort des Gedichts", so Celan in seinem Essay über Mandel'štam, „ist ein menschlicher Ort, ‚ein Ort im All', gewiß, aber hier, hier unten, in der Zeit. Das Gedicht

[358] Paul Celan: Der Meridian: Endfassung, Entwürfe, Materialien, hrsg. von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull, Frankfurt/M. 1999, S. 108.

[359] Vgl. dazu Celan: „Denken und danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von >>gedenken<<, >>eingedenk sein<<, >>Andenken<<, >>Andacht<<." (GW III, 185).

bleibt, mit allen seinen Horizonten, ein sublunarisches, ein terrestrisches, ein kreatürliches Phänomen“[360]. Die Idee des >>Himmels als Abgrund<< müssen wir uns demnach in dieser Ausrichtung denken:

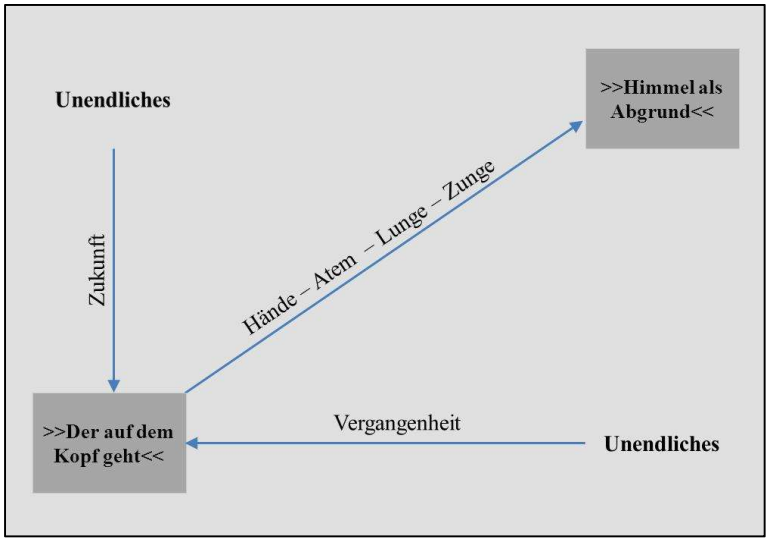

Abb. 13: >>Der auf dem Kopf geht<< (III)

Die Wahrnehmung über den Himmel als Abgrund hat sich gewandelt. Der Dichter, der über den Bruch von ‘außen‘ wie durch den Riss von ‘innen‘ im doppelten Sinne >>auf dem Kopf geht<<, hat nur eine Möglichkeit, diese unauflösbare Ratlosigkeit aufzulösen: nämlich das Mittel seiner Sprache. Dieses Dilemma möglicher Sprachfindung ist, wie nachfolgende Analyse sowohl graduell wie auch punktuell aufzeigen wird, im Kontext der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< verortet[361]:

[360] Celan: zit. nach Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 182. Vgl. dazu auch Punkt 2.2 und Punkt 4.2 dieser Arbeit. Auch die Gedanken Merleau-Pontys über die Verankerung des Gedichtes fügen sich dieser Annahme: „Doch wenn es [d.i. das Gedicht] sich auch von unserer vitalen Gestikulation loslöst, so löst das Gedicht sich doch nicht von jederlei materiellem Grund, es ist unrettbar verloren, wenn sein Text nicht genau bewahrt ist; seine Bedeutung schwebt nicht frei im Himmel der Ideen: sie ist eingeschlossen in die Worte auf irgendeinem Stück Papier.“ Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, a.a.O., S. 181.

[361] Der Hinweis von Christine Ivanović, dass „Celans handschriftliche Entwürfe zur zyklischen Anordnung der Gedichte der ‘Niemandsrose’ [] explizit diese Spannung mit einer Umkehr als ein Dazwischen von „Nicht-mehr“ und „Immer-noch“ [entwickeln]“, fügen sich dieser Lesart. Christine Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit. Celan als Leser Benjamins, Beobachtungen am Nachlaß, S. 119-159, in: Celan-Jahrbuch 6 (1995), hrsg. von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1995, S. 156.

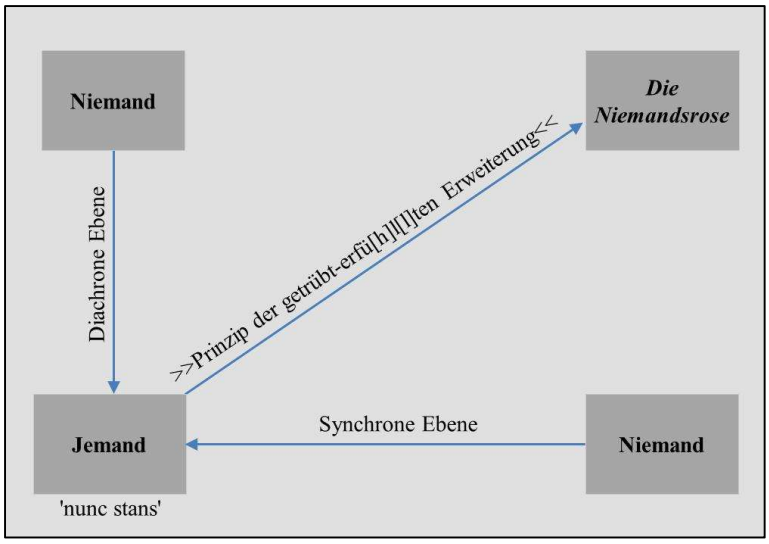

Abb. 14: Dichter – Werkbezug: >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<<

4.2 >>Schwerer werden<< (Zyklus I und II)

Der Bereich der sich im Sinne des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< freisetzenden Schwere ist, wie nachfolgende Analyse veranschaulichen wird, von elementarer Bedeutung für die Gesamtkonzeption des Gedichtbandes *Die Niemandsrose*. Perez stellt mit Blick auf die Gesamtlinienführung aller *Niemandsrose*-Zyklen fest, dass das lyrische Ich in Zyklus I zunächst über den Weg des Abgrunds zu gehen habe, in welchem einerseits die Möglichkeit der Vernichtung, andererseits das Erstaunen über die Präsenz des Menschen zum Tragen komme.[362] In Zyklus II erfolge dann die Präzision dieser Erfahrung sowie damit verbunden die Vertiefung der poetologischen Entscheidung, wodurch die Suche nach dem Wahren im Mittelpunkt stünde.[363] Die Zyklen III und IV stehen aufgrund des durch das Eröffnungsgedicht aus Zyklus III deutlich zum Ausdruck gebrachten Ausspruchs, dass die >>hellen Steine<<, die als >>Lichtbringer<< bezeichnet werden, >>nicht untergehen wollen<< (Vgl. dazu GW I, 255, V. 1ff.) unter dem Aspekt des Entschlusses, voranzuschreiten. Perez spricht bezüglich des dritten Zyklus von einer Inversion, die positiven Charakters ist, der Bereich der Offenheit ist hier deutlich mit dem der Liebe verbunden.[364] Gleichzeitig, so Perez weiter, würde herausgearbeitet werden, wie wahre Dichtung Erhellungsmomente impliziere und durch deren Sichtbarmachung die Option

[362] Vgl. dazu Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 93.
[363] Vgl. dazu ebd., S. 95.
[364] Vgl. dazu ebd., S. 157.

bestehe, Vergangenes und Gegenwärtiges zusammenzubringen.[365] Diese Aspekte zusammengenommen, formuliere das lyrische Ich, so Perez, die Aufforderung, Widerstand zu leisten.[366] Das Eröffnungsgedicht ES WAR ERDE IN IHNEN (GW I, 211) als eines der letzten Gedichte innerhalb der Entstehungsphase der *Niemandsrose*-Gedichte entstanden, stellt Celan, wie Lehmann berichtet, erst zum Ende der kompositorischen Zusammenstellungsarbeit an den Anfang aller Gedichte des Gedichtbands *Die Niemandsrose*:

> Celan stellte die Gedichte [d. sind die der *Niemandsrose*] nach der Reihenfolge ihrer Entstehung zusammen, wobei er in der Regel vom frühesten Datum ausging, auch wenn er später größere Änderungen oder Ergänzungen vorgenommen hatte. Die Anordnung der Abteilungen I-III machte so kaum Schwierigkeiten; es wurden lediglich – ohne Änderungen der Reihenfolge – einige Gedichte gestrichen. Neue Gedichte wurden später nicht mehr eingefügt, die gestrichenen auch an anderer Stelle nicht mehr veröffentlicht. Problematischer gestaltete sich dagegen offenbar die Ordnung der IV. Abteilung (…). Daß Celan hier jedoch nicht allein nach Entstehungsdaten ordnete, sondern auch nach Themen und Motiven "komponierte", beweisen die Umstellung des 1963 als letztes entstandenen Gedichts *Hüttenfenster* in die Mitte des vierten Teils, sowie die Positionierung des (später entstandenen) *Es war Erde in ihnen* an den Anfang des Gedichtbandes.[367]

Die Positionierung von Anfangs- und Schlussgedicht ist immer von richtungsweisender Bedeutung. Die Frage nach einer Richtung resümierend, wird es zum Ende des Gedichts ES WAR ERDE IN IHNEN (GW I, 211) dann auch heißen: „Wohin gings, da's nirgendhin ging?" (ebd., V.16). Das Moment der Schwere, die jedoch Bewegung loszulösen in der Lage ist, ist demnach der stille Auftakt einmal des Eröffnungsgedichts, aber gleichsam auch der gesamten zyklischen Vernetzung der *Niemandsrose*-Gedichte. Als ein innertextliches Anzitat seiner eigenen Dichtung fungierend, bezieht sich Celan mit dieser Richtungsfrage auf das Gedicht WAS GESCHAH? (GW I, 269) aus Zyklus IV, in dem es heißen wird: „Wohin gings? Gen Unverklungen." (Ebd., V.5).[368] Das Wort 'Gen' ist nicht nur ein Richtungswort, sondern ebenfalls ein Hexagramm des *I Ging*: Celan hat es in seiner umfangreichen Bibliothek besessen, und – so wird die nachfolgende Werkanalyse herausarbeiten – als zeichenhaftes Wissen mit in die Metaebene des Lyrikbandes *Die Niemandsrose* eingearbeitet. Celans Anordnung der Zyklen der *Niemandsrose* enthält rein

[365] Vgl. dazu ebd., S. 160.
[366] Vgl. dazu ebd., S. 182 f.
[367] Jürgen Lehmann: "Gegenwort" und "Daseinsentwurf". Paul Celans *Die Niemandsrose*. Eine Einführung, S. 11-35, in: ders. [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 19.
[368] Damit greift er innerhalb der zyklischen Anordnung der *Niemandsrose* voraus, wie er die Bedeutung dieser Richtungsfrage unterstreicht.

formal in Zyklus I 17 Gedichte, in Zyklus II 14 Gedichte, in Zyklus III 10 und in Zyklus IV 12 Gedichte. Lehmann hatte hinsichtlich der kompositionellen Vorgehensweise Celans zur Konzeption der *Niemandsrose*-Gedichte auf die Anordnung nach Themen und Motiven hingewiesen.[369] Wenn wir nun Celans Kenntnis über den Inhalt des *I Ging* hinzuziehen und bei den darin aufgeführten 64 Hexagrammen bei den Bedeutungen dieser Zahlenwerte nachschauen, so ergibt sich daraus folgende anzudenkende thematische Anordnung der Zyklen:

Binnenaufteilung	**Anzahl/Gedichte**	**Hexagramm/ *I Ging***	**Bedeutung**
Zyklus I	17	*Sui*	Die Nachfolge
Zyklus II	14	*Da Yu*	Der Besitz von Großem
Zyklus III	10	*Lü*	Das Auftreten
Zyklus IV	12	*Pi*	Die Stockung

Tab. I: Binnenaufteilung der Zyklen von *Die Niemandsrose*/Hexagramme des I Ging

Zunächst einmal fällt bei dieser Gliederung auf, dass die Linienführung der Zyklen innerhalb dieser Lesart in den Bereich der ‘Stockung‘ mündet. Die Bedingung dafür, dass dieser weniger auf einen stagnierenden Halt verweist, sondern vielmehr eine schöpferische Atempause bedeutet, liegt darin, dass der Schlusszyklus auf keine End-, sondern auf eine Ausgangssituation hinweist. Dann kann der Bereich der ‘Stockung‘ in Analogie zu dem zentralen Moment des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<<, nämlich zu dem fulgurativen Zustand des >>getrübten Daseins<<, gesetzt werden. Das finale Wort des Eingangsgedichts ES WAR ERDE IN IHNEN (GW I, 211) – und von immensem Gewicht ist immer das letzte Wort eines Gedichts – lautet „Ring“ (ebd., V. 18). Es knüpft mit Blick auf die gesamtzyklische Anordnung der *Niemandsrose* an das Schlussgedicht aller *Niemandsrose*-Gedichte IN DER LUFT (GW I, 290) an. Die Idee des Meridians, wie ihn Celan in seiner *Büchner-Preis-Rede* poetologisch einführt[370], klingt im Symbol des Rings

[369] Vgl. dazu Punkt 4.1. dieser Arbeit.

[370] Dort heißt es: „Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg des Unmöglichen gegangen zu

bereits an; im Versverlauf des Gedichts IN DER LUFT wird ganz konkret von „Meridiane[n]“ die Rede sein (Vgl. dazu GW I, 290, V. 14). Ivanović interpretiert die Verbindung des Anfangs- und des Schlussgedichts in Analogie zu dem Phänomen der Schwere und Leichte:

> Die physische Konstellation erfährt eine Spiegelung als welträumliche Konstellation (Erde und Gestirne), exponiert in der dialektischen Gegenüberstellung von Eingangs- und Schlussgedicht des Zyklus: ‘Es war Erde in ihnen’ (GW I 211) und ‘In der Luft, da bleibt deine Wurzel…’ (GW I 290).[371]

Die Bewegungsfertigkeit der Schwere, die in Leichte mündet und sich so im sprachfindungsschöpferischen Akt von dieser befreit und sich dennoch gleichzeitig fortlaufend ihrer erinnert, spiegelt sich in der dialektischen Gegenüberstellung dieser beiden Gedichte sowie darüber hinaus der Bereich der ‘Stockung‘ wie der der ‘Nachfolgerschaft‘ anklingt. Walter Benjamin hat einmal in einem Bericht über die Gespräche mit Brecht bezüglich der Blitzhaftigkeit des Erinnerns gesagt: „Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst und nur so – auf der Flucht vor der Gegenwart – können sie es verstehen.“[372] Die Hinzunahme der Gedanken Benjamins zeigt erneut dessen Verständnis eines zurückgewandten Verstehens auf, das dennoch immer im Bezug zur Gegenwart steht, allerdings auch, um ihr dabei gleichzeitig zu entfliehen. Benjamins Hinweis darauf, die Schrift derer, denen sich das Leben in Schrift verwandelt hat, rückwärts zu lesen, kann aber auch derart gedeutet werden, dass er damit auf die Verbundenheit der Sprachschaffenden zum Zustand des >>getrübten Daseins<< hinweist.

4.2.1 ‘Die Nachfolge‘ (Zyklus I)

Analog dem grüblerischen Tiefsinn des Melancholikers manifestiert sich das Moment des >>getrübten Daseins<< nun innerhalb des Eröffnungsgedichts der *Niemandsrose* durch das Bild des Grabens: „Es war Erde in ihnen, und / sie gruben“ (GW I, 211, V. 1f.), heißt es in den ersten beiden Versen. Dieser

---

sein. Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende. Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde … einen *Meridian*.“ (GW III, 202).

[371] Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., S. 156.

[372] Walter Benjamin: Notizen Svendborg Sommer 1934, S. 523-532, in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/M. 1985, S. 530.

Gedankengang führt erneut zu Benjamin, konkret zu dessen Melancholie-Ausführungen seines *Trauerspiel*-Buches:

> [A]lle Weisheit des Melancholikers ist der Tiefe hörig; sie ist gewonnen aus der Versenkung ins Leben der kreatürlichen Dinge und von dem Laut der Offenbarung dringt nichts zu ihr. Alles Saturnische weist in die Erdtiefe, darin bewährt sich die Natur des alten Saatengottes. (…) Der Blick nach unten kennzeichnet dort den Saturnmenschen, der den Grund mit den Augen durchbohrt.[373]

Das lyrische Ich des Eingangsgedichts steht in der Tradition eines im Kontext von Melancholieerfahrung Sprechenden; es bezeichnet sich selber als einen der grabenden Menschen: „O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu" (GW I, 211, V. 17), wird es in der letzten Strophe des Gedichts heißen. Insgesamt 12-mal in das Gedicht eingearbeitet, hat das Bewegungsverb „graben" zentrales Gewicht, und grundsätzlich betrachtet wird dadurch zunächst einmal der aktiv-handelnde Charakter hervorgehoben, der für den Kontext des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< von maßgeblicher Bedeutung ist. Unterstrichen wird dieser Aspekt mittelbar dadurch, dass die Zahl 12 als Zahl des Zyklischen und der Vollendung, aufgeteilt in ihre Bestandteile 3 mal 4, synonym für die Vereinigung der Zahl des Himmlischen mit der Zahl des Irdischen steht und damit des Schöpferischen mit dem Empfangenden.[374] Von einer Handlungshemmung, wie sie in einer destruktiven Ausrichtung von Melancholie in Erscheinung treten würde, kann demnach nicht die Rede sein. Vielmehr suggeriert das Verb „graben" „ein Handeln nach *innen*, das (…) konstitutiv ist"[375]. Die Sprache der

---

[373] Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, S. 141-365, in: ders.: Schriften. Band I, hrsg. von Th. W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von F. Podszus, Frankfurt/M. 1955, S. 344 f. Ivanović weist mit Blick auf Celans Benjamin-Lektüre darauf hin, dass „[] Celan besonders die Eigenschaft *lehmfarben* (269) hervor[hebt]" und „später er [] in bezug auf den Saturn dessen Bestimmung „als erdenschweres…Gestirn" [unterstreicht] (273)." Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O, S. 156. Bei Benjamin heißt es: „Die Kodifikation dieses Symptomkomplexes geht ins hohe Mittelalter zurück, und die Form, welche im XII. Jahrhundert die Ärzteschule von Salerno in ihrem Haupte Constantinus Africanus der Temperamentenlehre gegeben hat, ist bis zur Renaissance in Kraft geblieben. Ihr zufolge gilt der Melancholische als >>neidisch, traurig, habgierig, geizig, treulos, furchtsam und lehmfarben<<, der humor melancholicus als die >>unedelste complex<<. Die Ursache dieser Erscheinungen fand die Humoralpathologie im Überfluß des trockenen und kalten Elements im Menschen." Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Schriften I, a.a.O., S. 337.

[374] Die gesamtkompositorische Anordnung der *Niemandsrose* spiegelt diese Komponenten durch die Positionierung des Eingangs- und des Schlussgedichts (*Es war Erde in ihnen* und *In der Luft*). Zudem nimmt die Zahl 12 Anklang an den Bruch von 'außen': Die Dauer des sogenannren Dritten Reiches betrug 12 Jahre.

[375] Michael Jakob, zit. nach Jean Firges: *Den Acheron durchquert ich*: Einführung in die Lyrik Paul Celans; vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie, Tübingen [2]1999, S. 262. Es spricht derjenige, dessen bedrückende Situation zu

grabenden Menschen ist „nicht weise“ und auch „kein Lied“ wird „erfunden“ (vgl. hierzu GW I, 211, V. 8). Keineswegs also deutet Celan hier an, dass es um eine Sprachfindung geht, die im Zusammenhang von Melancholieerfahrung stehend an die romantische Vorstellung des schwärmerischen Geniekults erinnern soll. Vielmehr ist der verbindende Grundakkord dieser Grabenden jener des Bruchs von ‘außen‘[376], er ist ganz im Sinne von Bhabhas Verständnis eines Postkolonialismus reaktiv auf die individuelle Handlungsfähigkeit des Menschen ausgerichtet: „Sie gruben und gruben, so / ging / ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott, / der, so hörten sie, alles dies wollte, / der, so hörten sie, alles dies wußte“ (GW I, 211, V. 2ff.)[377], heißt es folgerichtig.[378] Das lyrische Ich, wie auch die Schicksalsgemeinschaft der Grabenden, sind bei ihrem Benennen an das Moment von Zeit gebunden: Tage und Nächte vergehen (vgl. dazu ebd., V. 3). Indem das „Singende dort sagt“ (ebd., V. 14), dass „[s]ie graben“ (ebd.)[379], wird der Kontext von Endlichkeit gleichzeitig bewahrt und erweitert: Denn jene, die graben, sind auch über ihr endliches Dasein hinaus mit jenen anderen, die graben werden, verbunden: „Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm, / und das Singende dort sagt: Sie graben.“ (Ebd., V. 13f.). Damit ist poetologisch jenes Dilemma aufgelöst, was sowohl Merleau-Ponty wie Waldenfels als Phänomen der Nachträglichkeit benannt hatten.[380] Während der sichtbare Bereich des Grabens an die endliche Lebensdauer des Einzelnen gebunden bleibt, konnotiert das „Singende“ den Bereich des Hörbaren, der in einen Zusammenhang mit dem Bereich von Sprachfindung gebracht werden kann. Einmal verschriftlicht, kann dieser auch

---

einer berückenden geworden ist und somit im Zusammenhang konstruktiver Daseinstrübung, die zur Sprachfindung führt, steht.

[376] Die Erschütterungen, die Celan durch die historischen Ereignisse des 20. Jahrhundert erfahren musste, haben sich durch das Verb „graben“ gewissermaßen selbst in die Metaebene des Gedichts gegraben. Firges berichtet in S*chwarze Sonne Schwermut*: „Paul wurde damals mit vielen anderen jungen Männern in ein Arbeitslager (Tabaresti) eingezogen. Zeitweise wurden sie nach Hause geschickt. Aus dem Lager sandte Paul Briefe und Gedichte für Ruth [d.i. Ruth Kraft] und die Freunde. Wenn man ihn nach dem Lager fragte, sagte er einsilbig: “ich grabe“…, “ich schaufle.““ Jean Firges: Schwarze Sonne Schwermut: die Melancholie als kreative und destruktive Kraft in Leben und Dichtung Paul Celans, Annweiler am Trifels 2011, S. 30.

[377] Dies bedeutet, dass jene, die graben, statt zu klagen, Anklage erheben.

[378] Auch Popper hatte in seiner *Drei-Welten-Theorie* deutlich ausgesprochen, dass die Option der Wirklichkeitssuche bei ihm an die Handlungsfähigkeiten des Menschen gebunden ist. Vgl. dazu Punkt 2.2 dieser Arbeit.

[379] Indem auch das „Singende“ nicht singt, sondern „sagt“, steht es in einem direkten Zusammenhang zu der Schicksalsgemeinschaft derjenigen, deren Anliegen es ist, zu benennen. Indem das Singende überschaut und benennt, dass „sie graben“ fungiert es gleichsam auktorial.

[380] Vgl. hierzu Punkt 3.2.1 dieser Arbeit.

über das endliche Dasein des Einzelnen weiter hinaus in die Welt klingen. Das Graben in sich aufgenommen, trägt sich so der Gedanke des individuell bestellten Bodens fort. Arendt macht diese Notwendigkeit des stets fortführenden Bestellens des (Acker-)bodens am Bild der Landwirtschaft deutlich, wenn sie schreibt:

> [Z]weifellos […] auch geht die uralte Hochschätzung des Landbaus darauf zurück, daß die Bodenbestellung eben nicht nur Lebensmittel erzeugt, sondern bestelltes Land, in welchem die Erde, zum Acker verwandelt, nun den Grund hergibt für die Erstellung der Welt. […] [A]uch Ackerland ist niemals wirklich ein Gebrauchsgegenstand, der seine Eigenständigkeit besitzt und für seine Beständigkeit nur einer gewissen Pflege bedarf; der bestellte Boden muß, wenn er Ackerland bleiben soll, immer wieder von neuem bearbeitet werden (…). [U]m Teil der Welt zu bleiben und nicht in die Wildnis der Natur zurückzufallen, muß er immer wieder von neuem erzeugt werden.[381]

Dieses Wissen über das ständig sich erneuernde Werden, das trotzdem die Einmaligkeit jedes einzelnen Daseins der Natur in sich wahrt, ist gebunden an das Moment der „Stille“ (vgl. dazu GW I, 211, V.11). Jene wird aber nicht als Endsituation wahrgenommen, sie ist aufwühlenden Charakters, oder, um mit den Worten Waldenfels’ zu sprechen, an das bewegende Movens der >>antwortenden Unruhe<< gebunden. Diese indes eint persönlich Erlebtes mit historisch Nachvollziehbarem: „(…), es kam auch ein Sturm, / es kamen die Meere alle.“ (GW I, 211, V. 11f.). Peter Szondi hatte in seinen Untersuchungen zur Lyrik Celans festgestellt: „Die wirkliche Existenz vereint sich mit Nicht-Existenz, genauer, ist Existenz nur, wenn sie der Nicht-Existenz treu bleibt, sich ihrer erinnert.“[382] Ganz im Sinne von Benjamins *negativer Geschichtsphilosophie* bedeutet Erinnerung bei Celan nie >>nostalgische<< Verklärung, sondern meint immer >>notwendiges<< Benennen[383], welches mit der Ephemerität individuellen Menschenlebens verbunden ist. Eine Hoffnung auf mögliches >>Herzland<< ist für Celan lebenslang essentiell, und im Zeitraum des Niederschreibens der *Niemandsrose* ist sie in aller Dringlichkeit tief erschüttert: „Wir leben unter finsteren Himmeln, und – es gibt wenig Menschen. (…) Die Hoffnungen, die ich noch habe, sind nicht groß; ich

[381] Arendt: Vita activa, a.a.O., S. 164.
[382] Peter Szondi, zit. nach Olschner: Im Abgrund Zeit, a.a.O., S. 54.
[383] Dieser Gedanke fügt sich der Vorstellung Bhabhas, welcher in seiner postkolonialen Theorie dem >>nostalgischen<< Erinnern ein >>notwendiges<< Erinnern entgegengesetzt hatte. Nur in dieser Weise, so Bhabha, würde das ehemals kolonialisierte Individuum sein Trauma der Gegenwart nachvollziehen können. Ebenso klingt in dieser Wahrnehmung der Erinnerung Heideggers Gedanken über Hölderlins Verse „Wo aber Gefahr ist / Wächst das Rettende auch.“ mit. Bhabha hatte diesen Gedanken für seine Theorie politisiert und darin die >>not-wendige<< Option des „hybriden Moments politischer Veränderungen“ gesehen. Vgl. dazu Punkt 3.1 dieser Arbeit.

versuche mir das Verbliebene noch zu erhalten.“ (GW III, 178). Die letzte Strophe aus ES WAR ERDE IN IHNEN (GW I, 211) nimmt diesen Hoffnungsschimmer einer möglichen Ansprache, die ganz im Sinne einer ‘Nachfolgerschaft‘ steht durch die Aussage „O einer, o keiner, o niemand, o du“ (ebd., V. 15) auf, um in diese Frage zu münden: „Wohin gings, da’s nirgendhin ging?“ (Ebd., V. 16). Innerhalb des Gedichtverlaufs führt die Frage nach dem beschrittenen Weg unmittelbar zu der erneuten Thematisierung des Grabens und bewirkt, dass die unter diesem >>Neigungswinkel<< Stehenden miteinander verbunden sind: „und am Finger erwacht uns der Ring.“ (Ebd., V. 18). Das Symbol des Rings ist das Zeichen der ewigen Verbundenheit. Hendirk Birus macht darauf aufmerksam, dass die Nennung des bestimmten Artikels vor dem Nomen ‘Ring‘ darauf hindeute, dass es nicht um die Darstellung eines Neubeginns, sondern um die einer Reaktualisierung geht.[384] Die persönliche „Jetztzeit“ einschließend, aber gleichzeitig im Sinne einer Schicksalsgemeinschaft über das eigene Dasein weisend, steht diese Reaktualisierung unmittelbar im Kontext der Daseinstrübung und Sprachfindung, denn der Ring erwacht den Grabenden am Finger (vgl. dazu GW I, 211, V. 18), heißt es. Durch die Finger wird feinmotorisch der Schreibakt der Hand ausgeführt. Hermann Burger hatte darauf hingewiesen, dass jedem schöpferischem Akt eine Identitätskrise voraus gehe und damit verbunden, Künstler fortlaufend mit wechselnden Folgen von Toden und Neugeburten konfrontiert seien.[385] Die Wahrnehmung der Asymmetrie des eigenen Daseins ist – bewusst oder unbewusst – damit allgegenwärtig und kann im Sinne einer natürlichen Reaktualisierung verstanden werden.[386] Doch die Reaktualisierung, die durch den bestimmten Artikel im Gedichtverlauf aus ES WAR ERDE IN IHNEN (GW I, 211) zum Ausdruck kommt, greift weiter: sie ist unmittelbar an den Bruch von ‘außen‘ gebunden. Aufschluss darüber gibt das Verb „erwachen“ und konfrontiert uns erneut mit einem zentralen Begriff Benjamins. Das >>Erwachen<<[387] meint bei diesem keinen natürlichen, sondern immer einen historischen Vorgang: der Bruch von ‘außen‘, welcher die Grabenden verbindet („(…) Und sie lobten nicht Gott, / der, so hörten sie,

[384] Vgl. dazu Hendrik Birus: Kommentar zu „Es war Erde in ihnen“, S. 51-56, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 56.
[385] Vgl. hierzu 2.3 dieser Arbeit.
[386] Vgl. hierzu Punkt 3.2 dieser Arbeit.
[387] Dieser Begriff wurde bereits in Punkt 3.1.1 dieser Arbeit eingeführt und erläutert.

alles dies wollte, / der, so hörten sie, alles dies wußte“, GW I, 211, V. 4ff.) klingt damit durch das Verb „erwachen“ abermals an. Und mehr noch: Er erneuert sich im Bereich der Sprachfindung, ausgedrückt durch den aktiven Gegenwartsbezug des Verbs in seiner Ausrichtung auf den Akkusativ des Nomens „Finger“. Wenn es also weniger um einen Neubeginn geht, so deutet das >>Erwachen des Rings<<, ganz im Sinne des Meridiangedankens die Option des – zeitlich betrachtet vorwärts agierenden, aber rückwärts verankerten – Neuentstehens (emergerence), bei dem immer auch die des katastrophalen Ausnahmezustands (state of emergency) inbegriffen ist.[388] Die Bewegung dieses Neuentstehens ist beschwert, aber im Bereich der Sprachfindung erfährt sie eine Möglichkeit, einerseits der Schwere der Erinnerung zu zollen, andererseits in eine Leichte des Sprachflusses transformiert zu werden. „DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN“ (GW I, 212) hat das lyrische Ich nicht vergessen lassen, in welchem Bezug zum Leben es steht: „Die Jahre, die Worte seither. / Wir sind es noch immer.“ (GW I, 212, 3f). Leonard Moore Olschner weist darauf hin, dass „‚Worte‘ als ein Ineinander von individuellem Leben und Poesie“[389] zu deuten seien. Damit verweist er ganz grundsätzlich – an dieser Stelle sei mit Begrifflichkeiten aus Poppers *Welten*-Theorie gesprochen – auf die Idee eines Changierens zwischen Welt 1 mit Welt 2. Es geht aber nicht um die Thematisierung von Worten im Allgemeinen, sondern im Gedicht findet sich zum einen der Singular dieses Nomens und zudem steht dieser in einem spezifischen Bezug. Der Zustand des >>getrübten Daseins<<, der durch den Bereich der Tiefe konnotiert ist, ist an den Prozess des Lesens gebunden: „Das Wort vom zur-Tiefe-Gehn, / das wir gelesen haben.“ (GW I, 212, V. 1f.). Einerseits damit den konkreten Hinweis auf den Entstehungshintergrund des Gedichts gebend[390], schließt das Verb ‘lesen‘ den Bedeutungsradius von mhd. ‘lësen‘ mit ein und deutet in dieser Weise darauf hin, etwas >>auswählend [zu] sammeln, auf[zu]heben<< und

[388] Zu den Begriffen ‘emergerence‘ und ‘state of emergency‘ vgl. die Ausführungen zu Bhabhas postkolonialer Theorie in Punkt 3.1 dieser Arbeit.
[389] Leonard Moore Olschner: Kommentar zu „Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn“, S. 57-60, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar *Die Niemandsrose*, a.a.O., S. 58.
[390] Der Hinweis durch Celans Frau Gisèle Celan-Lestrange in einem Symposium zur Auseinandersetzung mit den *Niemandsrose*-Gedichten, dass dieses Gedicht auf eine konkrete mit ihr erlebte Situation gemeinsamen Lesens anspiele, steht in keinem Widerspruch zu dem Aspekt des >>Sammelns<<. Vielmehr verweist Celan-Lestrange durch ihre Anmerkung gleichsam erneut auf einen Zusammenhang zwischen Welt 1 und Welt 2 und Welt 3.

>>an sich [zu] nehmen<<.[391] Die (auf-)lesende Haltung indes des lyrischen Ichs in der Verbindung mit einem anzusprechenden Du steht zwar zu Beginn des Gedichts im Präteritum, mündet dann aber zum Gedichtende in einen Aktiv: „[W]eißt du, was sich in dein Aug schrieb, / vertieft uns die Tiefe.“ (GW I, 212, V.7f.). Das Auge, welches, wie Gisela Bezzel-Dischner feststellt, als >>Synekdoche für den Dichter<<[392] angesehen werden kann, verweist auf die Haltung des Dichters, der sich der Option seiner aktiv-schreibenden Handlungsfähigkeit trotz Daseinstrübung bewusst ist. Eine Öffnung hin zu dem nächstfolgenden Gedicht ist in der Weise geschaffen, und direkt der Titel „BEI WEIN UND VERLORENHEIT“ (GW I, 213) führt den Gedanken weiter aus, dass „[d]as, was hingegen bei Celan das tastende Auge umfaßt, [] trotz Zeichenhaftigkeit mit dem Boden in Berührung [bleibt]“[393]. Und der Boden steht, wie wir bereits mehrfach sehen konnten, im Zusammenhang der Mühen seiner fortwährenden Bestellbarkeit. So hat der Titel des Gedichts die für die ersten beiden Zyklen zentralen Kategorien von Verlust und Verlorenheit in sich aufgenommen. Jean Bollack fragt mit Blick auf die durch den Titel des Gedichts zum Ausdruck gebrachte „Verlorenheit“:

> Verloren – aber an was? Das Ich des Gedichts verliert sich an eine weite Leere in sich selbst; dort erst wird es zu dem Ich, das in der Folge zu einem Du spricht. (…) Jenes Ich entzieht sich der Welt; in der weißen Weite dieser Öffnung wird dann etwas verlautbar und hörbar – für das Ich und somit auch für den Leser –, was an ein Du gerichtet ist und sich ihm anheim gibt.[394]

Es geht aber, folgen wir dem Titel und dann ganz konkret innerhalb des Gedichtverlaufs ausgesprochen um „beider Neige“ (GW I, 213, V. 2): der des „Wein[s]“ und der der „Verlorenheit“. Das Thema der Melancholie, die berückend-bedrückenden sowie bedrückend-berückenden Charakters sein kann, ist mittelbar angedeutet. Das Nomen „Wein“ kann in einen Zusammenhang gebracht werden mit der Jahreszeit des Herbstes, ist diese doch die Zeit im Jahr, in der die Wein-Trauben gekeltert werden. Damit haftet dem Wein die Zeit seines Entstehens an: Er steht im Assoziationsradius jenes Jahreszeitraums, der dem Phänomen der Melancholie zugeordnet werden kann. Damit ist eine Rezeption der Melancholie angedeutet, die der römische Arzt

[391] Vgl. dazu Punkt 3.2.1 dieser Arbeit.
[392] Gisela Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs, Zürich 1970, S. 108.
[393] Ebd., S. 109.
[394] Jean Bollack: Chanson à boire, Über das Gedicht ‘BEI WEIN UND VERLORENHEIT’ von Paul Celan (aus dem Französischen von Beatrice Schulz), S. 23-35, in: Celan-Jahrbuch Nr. 3 (1989), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1990, S. 29.

Galen[395] in Anlehnung an die antiken Vorstellungen der Viersäftelehre[396] vornahm und diese kanonisierte, „indem er die vier Säfte und Elemente mit allen anderen einschlägigen Vierheiten (Qualität, Lebensalter, Jahreszeiten, Tageszeiten) in ein Analogiesystem setzte“[397]. In der konjunktivischen Verbindung mit dem Nomen „Verlorenheit“ ist nun jener Charakter melancholischen Daseins zum Ausdruck gebracht, der – in Abgrenzung zum Zustand des >>getrübten Daseins<< – das von ihm betroffene Individuum pejorativ lenken und in eine Enge führen kann. Dass aber in dem Zusammenwirken des „Weins“ mit der „Verlorenheit“ >>Bestandteile von Gewinn und Nähe<< angelegt sind und damit eine Auslegung der im meliorativen Sinne zu deutenden Ausrichtung der Melancholie nahegelegt wird, erschließt sich syntaktisch daraus, dass die beiden einleitenden Verse in einen Doppelpunkt münden. „Was für den Krug die Leere ist, bedeutet eine Fülle in der anderen ‚Leere’ der Verlorenheit“[398], konstatiert auch Bollack. So leitet die Setzung des Doppelpunktes syntaktisch über in jenen Teil des Gedichts, der als Reminiszenz an die erfahrene Leiderfahrung der durch Goll und ihre Gläubiger Celan angelasteten Plagiatsanschuldigungen verstanden werden kann. Die historische Komponente der Melancholie wird demnach durch die reflexiv-erinnernde Komponente der eigenen Krisenerfahrung ergänzend erweitert. Im Gedichtverlauf führt diese Erweiterung zu einer bewussten Distanzierung des lyrischen Ichs von einer trügerischen „bebilderten Sprache“ (vgl. hierzu GW I, 213, V. 13) in Abgrenzung zu einer Sprache, die sich der Wahrheit verschreibt und als „Gewieher“ (vgl. hierzu ebd., V. 11) bezeichnet wird. In dieser Option einer aktiv-kritischen Handlungsfähigkeit wird der Zustand konstruktiver Melancholieerfahrung in einen Zusammenhang mit dem Bereich des Bruchs von ‘außen‘[399] gebracht, der nicht als End-, sondern vielmehr als Ausgangssituation betrachtet werden muss:

> ich ritt durch den Schnee, hörst du, / ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang, / es war / unser letzter Ritt über / die Menschen-Hürden. // Sie duckten sich, wenn / sie uns über sich hörten, sie / schrieben, sie / logen unser Gewieher / um in eine / ihrer bebilderten Sprachen. (GW I, 213, V. 3ff.).

[395] Der vollständige Name des römischen Arztes griechischer Herkunft (ca. 129-199) lautet Claudius Galenus.
[396] Vgl. dazu Punkt 3.3.1 dieser Arbeit.
[397] Lambrecht: Der Geist der Melancholie, a.a.O., S. 34.
[398] Bollack: Chanson à boire, in: Celan-Jahrbuch 3 (1989), a.a.O., S. 30.
[399] Dass diese den Dichter inmitten seines Schaffenshöhepunktes zutiefst erschüttert und den durch die Verbrechen der Nationalsozialisten erfahrenen Bruch von ‘außen‘ erneut durchleben lässt, wurde bereits an anderer Stelle thematisiert.

Die Abgrenzung von einer dem Schein der Täuschung unterliegenden Sprache führt folgerichtig dazu, sich mit jenen zu verbrüdern bzw. zu verschwistern, die unter einem ähnlichen Neigungswinkel stehend, ebenfalls durch ihr literarisches Wort der Wahrheit Achtung zollen wollen. Nelly Sachs, der Celan das Gedicht ZÜRICH, ZUM STORCHEN (GW I, 214f.) zueignet und mit der ihn eine Freundschaft verband, gehört zu jener Schicksalsgemeinschaft von Menschen, mit der sich Celan nicht nur geistig identifizieren konnte, sondern mit der er sich auch durch die Erfahrungen des Holocaust verbunden sah. Beider „Wunden werden Gestalt – sie schließen sich nicht, sie bleiben offen für die existentielle Lesung, aus der ihr Werk zu verstehen ist.“[400] In einem Brief, der auf den 28.10.1959 datiert ist, spricht Sachs davon, dass beide durch einen >>Meridian des Schmerzes und des Trostes<<[401] miteinander verbunden seien. Im Gedicht selbst, das eine Reminiszenz an die erste persönliche Begegnung von Celan und Sachs in Zürich am 26.05.1960 ist, heißt es: „Vom Zuviel war die Rede, vom / Zuwenig. Von Du / und Aber-Du, von / der Trübung durch Helles, von / Jüdischem, von / Deinem Gott.“ (GW I, 214f., V. 1ff.). Thomas Sparr weist in seinem Kommentar zu dem Sachs gewidmeten Gedicht darauf hin, dass das Wort „Betrübnis“ der Formulierung „Trübung durch Helles“ mitgegeben sei[402]: Der Zustand des >>getrübten Daseins<<, der Celan mit der 29 Jahre älteren Sachs verbindet und beide unter einen >>Neigungswinkel<< stellt, klingt damit an. In einem weiteren Brief von Sachs an Celan heißt es:

> Es gibt und es gab und ist mit jedem Atemzug in mir [d.i. Nelly Sachs] der Glaube an die Durchschmerzung, an die Durchseelung des Staubes als eine Tätigkeit wozu wir angetreten. Ich glaube an ein unsichtbares Universum darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichtes die den Stein in Musik aufbrechen läßt, und ich leide an der Pfeilspitze der Sehnsucht die uns von Anbeginn zu Tode trifft und die uns stößt, außerhalb zu suchen, dort wo die Unsicherheit zu spülen beginnt.[403]

---

[400] Gisela Dischner: „ Der Tod war mein Lehrmeister“ – Zu Leben und Werk von Nelly Sachs, unveröffentlichter Vortrag, gehalten bei der Nelly-Sachs-Tagung zu Leben und Werk von Nelly Sachs „Der Anfang von allem ist die Sehnsucht“, die vom 05.-08.10.2006 in Freiburg stattfand, S. 2. Dischner bezieht sich hier nur auf Nelly Sachs, aber es ist durchaus legitim, diesen Satz auf Celan im Sinne eines Schicksalsgemeinschaftsgedankens hin auszuweiten.

[401] Vollständig heißt es bei Sachs: „Lieber Paul Celan, wir wollen uns weiter einander die Wahrheit hinüberreichen. Zwischen Paris und Stockholm läuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes.“ Nelly Sachs, Brief an Celan, Stockholm, d. 28.10.1959, in: Paul Celan / Nelly Sachs: Briefwechsel, herausgegeben von Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 1993, S. 25.

[402] Thomas Sparr: Kommentar zu „Zürich, zum Storchen“, S. 65-69, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 66.

[403] Nelly Sachs an Paul Celan am 09.01.1958, S. 12f., in: Celan / Sachs: Briefwechsel, a. a. O., S. 13.

Verbunden durch den Zustand des >>getrübten Daseins<< wird im Gedichtverlauf selbst aber auch deutlich zum Ausdruck gebracht, was Sachs und Celan voneinander entfernt: nämlich die Hinwendung zu einem Gott einerseits[404] und die Hinwendung zur Handlungsfähigkeit des Menschen andererseits:

> Von deinem Gott war die Rede, ich sprach / gegen ihn, ich / ließ das Herz, das ich hatte, / hoffen: / auf / sein höchstes, umröcheltes, sein / haderndes Wort – // Dein Aug sah mir zu, sah hinweg, / dein Mund / sprach sich dem Aug zu, ich hörte: // Wir / wissen ja nicht, weißt du, / wir / wissen ja nicht, / was / gilt. (GW I, 214f., V. 12ff.).

Im Gedicht selbst bleibt offen, was gilt. Bezzel-Dischner deutet diese dichterische Vorgehensweise Celans im Gegensatz zu der von Sachs in dieser Weise:

> Bei Celan herrscht das Partizip-Perfekt vor, bei Nelly Sachs das [sic!] Partizip-Präsens: Nelly Sachs konzentriert sich auf den geschehenen Vorgang, während Celan von einem immer schon vorliegenden Zustand ausgeht, der „perfekt" ist; er sieht sich vor fertige Vorgänge gestellt, in die er dichterisch-aktiv eingreift (…). Bei Celan zeigt die Oberfläche den Zustand der Welt: ihre Risse und Rillen, ihre klaffenden Wunden entsprechen den Rissen und Wunden, die man den Opfern zugefügt hat.[405]

Das Gedicht SELBDRITT, SELBVIERT (GW I, 126), ein weiteres Zwiegespräch mit der Dichterin[406], das durchgehend in Paarreimen gestaltet ist, legt Zeugnis ab von den >>Rissen und Rillen<<[407], die analog zu den >>Rissen und Wunden, die man den Opfern zugefügt hat<<[408], verstanden werden können, und so sind in diesem Gedicht vier Strophen umschlossen von identischen Anfangs- und Schlussstrophen, die lauten: „Krauseminze, Minze, krause, / vor dem Haus hier, vor dem Hause." (GW I, 216, V. 1f. und V. 11f.).

---

[404] Gisela Bezzel-Dischner spricht mit Blick auf Celan und Sachs von einem „stärkeren religiösen Bezug" der Dichterin im Vergleich zu dem Anliegen des Dichters, „den Brüchen und Rissen an der Sprachoberfläche nach[zu]taste[n]" und kommt zu dem Ergebnis: „Indem er [d.i. Celan] *von* der Unmöglichkeit, diskursiv zu sprechen, spricht, ist sein Thema Dichtung heute." Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 128.

[405] Ebd., S. 112. Die Feststellung Bezzel-Dischners, dass innerhalb der Lyrik Celans vornehmlich das Partizip-Perfekt vorherrsche und damit sein Anliegen zum Ausdruck komme, dichterisch-aktiv in Sprachfindungsvorgänge eingreifen zu wollen, zeigt erneut die Nähe Celans zu dem philosophischen Modell zur wissenschaftlichen Wirklichkeitssuche bei Poppers *Drei-Welten-Theorie*. Des Weiteren hält Bezzel-Dischner fest: „Ein Hauptunterschied besteht zwischen Nelly Sachs und Paul Celan (neben der Tatsache, daß Nelly Sachs wesentlich stärker der Tradition verpflichtet ist) im Verhältnis zur Subjektivität. Scheinbar sind die Gedichte von Celan subjektiver als die von Nelly Sachs – das scheinen besonders die Liebesgedichte Celans zu bestätigen. Aber gerade indem sich in Celans Gedichten Subjektivität total der Objektwelt öffnet, sich zum Schauplatz macht für alles, das von außen herantreibt, wird sie objektiviert. Gerade das egozentrische Sehen ist befähigt, sich zum Bezugspunkt zu machen für isolierte Phänomene, sie als auf sich bezogene und für sich zeichenhafte zu begreifen." Ebd., S. 105.

[406] Vgl. dazu Peter Horst Neumann: Was muß ich wissen, um zu verstehen? Paul Celans Gedicht 'Die Schleuse', ein Gedicht für Nelly Sachs, S. 27-38, in: Celan-Jahrbuch Nr. 4 (1991), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1992, S. 32.

[407] Ebd.

[408] Ebd.

Barbara Wiedemann verweist darauf, dass durch die in einer Art Schüttelreim entstandenen, aber dann wieder in seine Einzelbestandteile segmentierte Variante der „Krauseminze“ ein für Celan typisches >>Verfahren der Dekomposition<<[409] zum Ausdruck komme. Dieser Annahme kann sich angeschlossen und ergänzend hinzugefügt werden, dass diesem Verfahren der Zustand des >>getrübten Daseins<< vorangegangen sein muss. Dem Bild der Minze vor dem Hause haftet einmal der zentrale Gedanke des Bruchs von ‘außen‘ an: Es spielt auf das Elternhaus des Dichters in Czernowitz an und gleichzeitig auf die medizinische Bedeutung der Minze: auf ihre Heilkraft und deren Kehrseite bei Überdosierung. Anfang und Ende scheinen eins und weisen dennoch über sich hinaus und nehmen so Bezug auf den für das >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< basalen Gedanken des mit Höhe und Tiefe verbundenen Voranschreitens. Strophe II-V indes thematisiert das Vorhandensein der eigenen und fremden Zeit, deren „Stunde[n]“ (vgl. dazu GW I, 216, V. 3) verbunden sein können mit der Gefahr des Stagnierens, die Momenten des „Schweigens“ (vgl. dazu ebd., V. 5f.) anhaften können, aber konstruktiv ausgerichtet die Option der Be*drückung* und Be*rückung* implizieren, die sowohl persönlich betroffen, als auch historisch ergriffen machen kann:

> Diese Stunde, deine Stunde, / ihr Gespräch mit meinem Munde. // Mit dem Mund, mit seinem Schweigen, // mit den Worten, die sich weigern. // Mit den Weiten, mit den Engen, / mit den nahen Untergängen. // Mit mir einem, mit uns dreien, / halb gebunden, halb im Freien. (GW I, 216, V. 3ff.).

Wenn Wiedemann darauf hinweist, dass „[n]eben dem Assoziationsbereich „Freiheit“ [] „im Freien“ aber auch auf das generelle „Ausgesetztsein“ [verweist], das Celan als Bedingung wie als Gefährdung des Dichters empfand“[410], bringt sie zum Ausdruck, dass in der Wortwahl „im Freien“ jene mit dem Bruch von ‘außen‘ wie mit dem Riss von ‘innen‘ gleichsam verbundene Daseinstrübung ‘aufblitzt‘, die innerhalb von Sprachfindung, die im Kontext des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< steht, eine Beheimatung finden kann. So ist in dem Gedicht SOVIEL GESTIRNE (GW I, 217) „die Frage nach einem Sinn von Existenz“[411] zum Ausdruck gebracht

[409] Vgl. dazu Barbara Wiedemann: Kommentar zu „Selbdritt, Selbviert“, S. 70-73, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 71.
[410] Ebd., S. 73.
[411] Fred Lönker: Kommentar zu „Soviel Gestirne“, S. 74-78, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 75.

durch die „Chiffre des Wiegens“[412]: „O diese Wege, galaktisch, / o diese Stunde, die uns / die Nächte herüberwog in / die Last unserer Namen (…).“ (GW I, 217, V. 6ff.). Fred Lönker deutet die in Strophe II vorfindliche >>stellare Landschaft<<[413] als „abgelöst von jedem Lebendigen“[414], konstatiert aber, dass die Begegnung des lyrischen Ichs mit einem „Du“, die zu Anfang des Gedichts aufgrund zeitlicher und räumlicher Distanzen („(…) Ich war, / als ich dich ansah – wann? –, / draußen bei / den andern Welten.“, GW I, 217, V. 2ff.) in einem asymmetrischen Verhältnis zu stehen scheint, „gelingt, weil jedenfalls momentweise (*zuweilen)* die Zeit aufgehoben ist“[415]. Im fulgurativ ausgerichteten ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<< – im Gedicht wird dieses Moment „festgehalten“ durch das Adjektiv „zitzenprächtig“ (ebd., V. 17) – „[kann] ein Augenblick zum Schnittpunkt aller Geraden werden“ [416] und damit „aus der Vergangenheit zur Gegenwart und von dieser zurück in die Vergangenheit führen, so ist das, was man als „Zeit“ zu definieren gewohnt ist, aufgehoben[417]:

> (…) Es ist / ich weiß es, nicht wahr, / daß wir lebten, es ging / blind nur ein Atem zwischen / Dort und Nicht-da und Zuweilen, / kometenhaft schwirrte ein Aug / auf Erloschenes zu, in den Schluchten, / da, wo’s verglühte, stand / zitzenprächtig die Zeit, an der schon empor- und hinab- / und hinwegwuchs, was / ist oder war oder sein wird –, (GW I, 217, V. 9ff.).

Möglich wird demnach das Aufeinandertreffen des „Du“ und „Ich“ durch das fulgurative Moment des >>getrübten Daseins<<, das sehr wohl und unabdingbar an den Strang des Lebendigen gebunden ist: „ich weiß, / ich weiß und du weißt, wir wußten, / wir wußten nicht, wir / waren ja da und nicht dort, / und zuweilen, wenn / nur das Nichts zwischen uns stand, fanden / wir ganz zueinander.“ (Ebd., V. 21ff.). Im Folgegedicht DEIN HINÜBERSEIN (GW I, 218), in dem das ansprechbare Du „[m]it Worten“ (ebd., V.3) wiedergeholt wird[418] und bei dem erneut die „Sinnhaftigkeit“ der Schwere verbunden ist mit dem „(…) Warten / auf Wahres“ (ebd., V.4f.)[419], ist ganz deutlich von der

---

[412] Ebd.
[413] Ebd., S. 74.
[414] Ebd.
[415] Ebd., S. 77f.
[416] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 7.
[417] Ebd.
[418] Hierin kann eine Analogie des konstruktiven Korrelats von Daseinstrübung und Sprachfindung gesehen werden.
[419] „Wahrheit“, so auch Klaus Bruckinger, „ist die wichtigste Qualität, die Paul Celan von Gedichten verlangt“. Klaus Bruckinger: „bis auf den Sänger und den Sternenraum“, Überlegungen zum zyklischen Zusammenhang der ‚Niemandsrose‘, S. 143-162, in: Celan-

Notwendigkeit des Lebens-Bezugs, der im Kontext der 'Nachfolge' steht, die Rede, wenn es heißt: „Es klettert die Bohne vor / unserem Fenster: denk / wer neben uns aufwächst und / ihr zusieht. (…) Dorthin / führt uns der Blick, / mit dieser / Hälfte / haben wir Umgang." (Ebd., V. 6ff.). Die Hinwendung zum Diesseits ist es, welche dem Dichter die Halterung gibt, derer er bedarf, um sich Sprachräume zu schaffen. Das nächste Gedicht eröffnet mit diesen Worten: „ZU BEIDEN HÄNDEN, da / wo die Sterne mir wuchsen, fern / allen Himmeln, nah / allen Himmeln: / Wie / wacht es sich da! Wie / tut sich die Welt uns auf, mitten / durch uns!" (GW I, 219, V. 1ff.).[420] Bei Gellhaus löst der Zusammenhang der Hände mit den Sternen diesen Fragenkomplex aus:

> Das Gedicht deutet, um die Geste zu veranschaulichen, mit Händen auf jene Sterne, die einem dem Ich zugewachsenen Kosmos angehören, und es nimmt innerhalb dieses Kosmos eine Standortbestimmung eines Ich und eines Du vor. Bei dieser ‚Konstellation' scheint zunächst offenzubleiben, um welche Art von Sternen es sich handelt. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß an zwei Stellen der Textgenese das Kompositum ‚Höllensterne' erwogen und wieder gestrichen wird. Die erwogene Variante spricht nicht eben dafür, daß mit den Sternen die eigenen Gedichte gemeint sein sollten, wie ein Kommentator schreibt. Und ist es nicht die Funktion von Sternen seit alters her, Orientierung, also Standortbestimmung und Navigation zu ermöglichen?[421]

Der Zustand des mit dem Phänomen der Melancholie verbundenen >>getrübten Daseins<<, in diesem Gedicht als „(…) wandernde leere / gastliche Mitte (…)" (GW I, 219, V. 14f.) beschrieben, wälzt sich durch die Zeiten: „(…) Getrennt / fall ich dir zu, fällst / du mir zu, einander / entfallen, sehn wir / hindurch:" (Ebd., V. 15ff.). Indem Strophe III in einem Doppelpunkt mündet, unterstreicht sie die Bedeutsamkeit der folgenden, letzten Strophe,

---

Jahrbuch Nr. 9 (2003-2005), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2007, S. 155.

[420] Klaus Manger spricht davon, dass die „Konnotation von Händen und Sternen [] wohl auf den Weltenentwurf des Dichtens hin[weist]". Klaus Manger: Kommentar zu „Zu beiden Händen", S. 84-88, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 85.

[421] Axel Gellhaus: ~~Höllen~~sterne, Anmerkungen zum Gedicht ‚Zu beiden Händen' aus Paul Celans Gedichtband ‚Die Niemandsrose', S. 127-141, in: Celan-Jahrbuch Nr. 9 (2003-2005), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2007, S. 136. Weiter merkt Gellhaus an: „Es ist in diesem Zusammenhang wichtig, an den immer wieder durchschimmernden Dante-Hintergrund zu erinnern, der in den Notizen und Entwürfen besonders des ersten Binnenzyklus und des Komplexes *Pariser/Walliser Elegie* präsent ist. (…) „[Z]ur Topographie des Danteschen Inferno [d.i. der *Divina Commedia*] gehört es, dass es keine Sterne gibt, an denen sich die beiden Wanderer orientieren können, welche die Hölle durchqueren." Ebd. Gellhaus stellt zwischen der Orientierungslosigkeit der Wanderer eine Analogie her zu den Gedanken Martin Bubers, die er in seinem Essay *Dem Gemeinschaftlichen folgen* äußert, und zwar wenn dieser den Zustand des Traums mit dem Phänomen der Schizophrenie vergleicht und als 'situationslos' konstatiert. Gellhaus kommt zu dem Ergebnis: „Celans Gedicht scheint nun daran zu arbeiten, diese Situation des Situationslosen zu lokalisieren. Anders gesagt: das Gedicht konstatiert eine Situationsverschiebung. Hatte Buber einen Riß zwischen dem Situationslosen und der Gemeinschaft behauptet, so wird der Riß, von dem aus ‚Welt' aufgeht, im Mitten des Wir: ‚mitten durch uns' beschrieben." Ebd., S. 138.

deren Dreifachnennung von das „Selbe“ in Analogie zur Trias des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< gelesen werden kann: „Das / Selbe / hat uns / verloren (…)“ (ebd., V. 20ff.) steht in einem Zusammenhang mit der Erfahrung des Bruchs von ‘außen‘, die Aussage „(…) das / Selbe / hat uns / vergessen (…)“ (ebd., V. 23ff.) kann im Zusammenhang der zu leistenden Erinnerungsarbeit, die stets mit dem Dilemma des Risses von ‘innen‘ verbunden bleibt, gedeutet werden, und schließlich zeugen die finalen Gedichtzeilen „(…) das / Selbe / hat uns – –“ (ebd., V. 16ff) von dem Zugeständnis an den Bereich der daseinsgetrübten Sprachfindung, also der Welt der ‘aktualisierten, getrübten Sprache‘. Beschließend mit zwei Gedankenstrichen, weist das Ende des Gedichts erneut über sich hinaus und deutet damit seine Verankerung zum Erweiterungsgedanken, der >>getrübt-erfü[h]l[l]t<< ist, an. Bezzel-Dischner zählt die Stilfigur der *Aposiopese* zum Phänomen der „Simultaneität“[422], das ein stilistisches Merkmal für Epiphanien im Joyce’schen Sinne sei[423] und resümiert dessen Bedeutung wie folgt:

> Die Stilfigur *Aposiopese*, die das Wichtigste einer Aussage verschweigt, läßt entweder die Gleichzeitigkeit verschiedener ‚unausgesprochener Möglichkeiten’ offen oder evoziert das sichtbare Verstummen *und* zugleich das ‚Vielleicht-Schon’ einer Erwartung: die häufigen *Gedankenstriche des Verstummens* zeigen dies typografisch.[424]

Zentral in sich aufgenommen, hat das Gedicht ZWÖLF JAHRE (GW I, 220) eine gekennzeichnete Leerzeile (ebd., V. 8), die ganz im Sinne der Stilfigur der *Aposiopese* gedeutet werden kann, und voran gehen ihr – durchaus in Anlehnung an die Dreifachnennung von das „Selbe“ aus dem vorangehenden Gedicht (GW I, 219, V. 21, V. 24 und V. 27) – die Zeilen „Dreimal durchatmet, / dreimal durchglänzt.“ (GW I, 220, V. 6f.). 12 Jahre ist Celan zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Gedichts (6.6.-27.7.1960) in Paris („Die wahr- / gebliebene, wahr- / gewordene Zeile: … *dein / Haus in Paris – zur / Opferstatt deiner Hände*.“, Ebd., V. 1ff.), 12 Jahre hat die Dauer des sogenannten Dritten Reiches betragen („Es wird stumm, es wird taub / hinter den Augen. / Ich sehe das Gift blühn. / In jederlei Wort und Gestalt.“, Ebd., V.

[422] Hierzu schreibt Bezzel-Dischner: „An den Gedichten von Nelly Sachs läßt sich *stilistisch* verfolgen, wie die Simultaneität, der Zeit verräumlicht wird, verifiziert und ein Zustand schwebender Gleichzeitigkeit erreicht wird.“ Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 60.

[423] Vollständig heißt es bei Bezzel-Dischner: „Die freie Assoziationstechnik, der innere Monolog im modernen Roman, die Epiphanientheorie von Joyce, die ‚absolute Metapher’, in der getrennte Bereiche ‚zusammengezogen werden’ und der erläuterte Begriff des Zeichens, all diese Phänomene lassen sich mit der Tendenz der Simultaneität verknüpfen.“ Ebd., S. 59f.

[424] Ebd.

9ff.) sowie 12 als Zahl des Zyklischen und der Vollendung verweisen auf ein Anfangen trotz Leiderfahrung, worin sich erneut Celans Haltung zur Sprachfindung als fortwährend zu suchendes Anliegen zeigt:

> In dem „Nennen" des Vorfindlichen hat die Dichtung ihrer Verhaftung an die bestehenden Realitätsgestalten Rechnung zu tragen, in dem gleichzeitigen „Setzen" eines Noch-nicht-Seienden entspricht sie der weiteren Dimension der Wirklichkeit, einem Möglichen und Aufgegeben-Bleibenden zum Ausdruck zu verhelfen.[425]

Das Gedicht kann so in ein aktives Zuschreiben an ein angesprochenes und ansprechbares Du münden: „Geh. Komm. / Die Liebe löscht ihren Namen: sie / schreibt sich dir zu." (GW I, 220, 13ff.). Das Zuschreiben indes ist nur möglich unter der Voraussetzung des im Sinne Benjamins zu deutenden Begriffs des Erwachens, der uns bereits mehrfach begegnet ist: In MIT ALLEN GEDANKEN (GW I, 221) spricht das lyrische Ich nun ganz konkret eine „als notwendig angesehene Leidensfähigkeit und Leidensbejahung"[426] aus: „Wer / sagt, daß uns alles erstarb, / da uns das Aug brach? / Alles erwachte, alles hob an." (GW I, 221, V. 5ff.). Assoziationen zum Liebesakt, der den Fortpflanzungsgedanken und somit die Möglichkeit des Geborenseins und der 'Nachfolgerschaft' implizieren, folgen im Gedichtverlauf, wenn es heißt: „Leicht / tat sich dein Schoß auf, still / stieg ein Hauch in den Äther, / und was sich wölkte (…)" (ebd., V. 13ff.). Die Vorstellung des Geborenwerdens – Lönker deutet das Motiv der Geburt als Möglichkeit des >>Auftuns des poetischen Wortes<<[427] und gibt darüber hinaus „zu bedenken [], daß es sich bei der Wolke um das geradezu klassische Epiphaniesymbol handelt"[428] – ist gebunden an die Option des >>selbstgepflanzte[n] Grün[s]<< (GW III, 203), welches stets mit dem Zustand des >>getrübten Daseins<< verbunden bleibt, ist doch die Wolke auch als vorüberziehende Trübung der Farbe des Himmels zu deuten. Die Handlungsfähigkeit des Menschen, der sich der Mühen der Sprachfindung bewusst ist („wars nicht Gestalt und von uns her, / wars nicht / so gut wie ein Name?", GW I, 221, V. 17ff.), leitet über zu dem Gedicht DIE

[425] Evelyn Hünnecke: „Hoffnung auf ein menschliches Heute und Morgen", Zur Wirklichkeit in der Dichtung Paul Celans, S. 141-171, in: Celan-Jahrbuch Nr. 1 (1987), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1987, S. 147.
[426] Gisela Dischner: Erinnerungen an Paul Celan, S. 129-149, in: >>Wie aus weiter Ferne zu Dir<<, Paul Celan Gisela Dischner Briefwechsel, mit einem Brief von Gisèle Celan-Lestrange, in Verbindung mit Gisela Dischner herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2012, S. 143.
[427] Vgl. dazu Fred Lönker: Kommentar zu „Mit allen Gedanken", S. 94-98, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 96.
[428] Ebd., S. 97.

SCHLEUSE (GW I, 222), das, so Peter Horst Neumann, „von einem gefährdeten Sein aus Sprache, von Worten und Wortverlusten und am Ende von einem Sprachgewinn durch die Rettung des Wortes“[429] berichtet. Die Verankerung des lyrischen Ichs, welches sich auch hier – dies kommt zum Ausdruck durch die Setzung eines Demonstrativpronomens und eines Personalpronomens gleich im ersten Vers des Gedichts – seiner historischen wie persönlichen Verwurzelung mit dem Phänomen des >>getrübten Daseins<< bewusst ist, ist gebunden an die Erfahrungen der leiblichen Welt: „Über aller dieser deiner / Trauer: kein / zweiter Himmel.“ (GW I, 222, V. 1ff.). Das Moment des Innehaltens wird auch hier stilistisch durch eine Leerzeile in V. 4 gekennzeichnet und die erinnernde Haltung an den Bruch von ‘außen‘, die an die Option eines Anfangens trotz Leiderfahrung gemahnt – Neumann spricht von einer Wende innerhalb des Gedichts, die an einen >>Schmerzensakzent<< gebunden sei[430] – folgt direkt im Anschluss daran: „An einen Mund, / dem es ein Tausendwort war, / verlor – / verlor ich ein Wort, / das mir verblieben war: / Schwester.“ (GW I, 222, V. 5ff.) Neumann stellt fest, dass das Verb „verlieren“, indem es in diesen Zeilen in einer präpositionalen Verbindung gebraucht wird, an ein zielgerichtetes Verlieren gebunden sei, und resümiert: „Die Kühnheit solchen Sprachgebrauchs wird durch das Innehalten auf einen Gedankenstrich und die nachfolgende Wortwiederholung betont.“[431] Zielgerichtetes Verlieren nun aber bedeutet, dass es die Möglichkeit des Neugewinnens einschließt, ohne dabei das zu Erinnernde aus den Augen zu verlieren: So rekurrieren der Titel „Die Schleuse“ selbst und seine erneute Wiederholung innerhalb der letzten Strophe („Durch / die Schleuse mußt ich“, GW I, 222, V. 15f.) zunächst ganz grundsätzlich auf einen Terminus der Seefahrt, ist doch diese dazu da, Schiffen auf eine andere Wasserhöhe zu verhelfen. In der Verbindung mit der eingangs des Gedichts thematisierten Trauer kann sie als Chiffre des Durchlebens des Zustand des >>getrübten Daseins<< verstanden werden: „Durch / die Schleuse mußt ich, / das Wort in die Salzflut zurück- / und hinaus- und hinüberzuretten:

[429] Peter Horst Neumann: Kommentar zu „Die Schleuse“, S. 99-103, in: Lehmann [Hrsg.] Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 99.
[430] Vgl. hierzu ebd.: „Was muß ich wissen, um zu verstehen?“, in: Celan-Jahrbuch (4), a.a.O., S. 35.
[431] Ebd.: Kommentar zu „Die Schleuse“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 101.

/ *Jiskor*." (Ebd., V. 15ff.). In der Zuwendung zum jüdischen Gebet, das – wie das *Kaddisch* (vgl. dazu ebd., V. 14) – ebenfalls ein Totengebet ist, „aber anders als das Kaddisch [] ein einsames, ein ‚stilles Gebet' [ist]" [432], erneuert sich der Verweis der Trauer, gedeutet als Reminiszenz an den Zustand des >>getrübten Daseins<<, in seiner gemeinschaftlichen Weite und in seiner individuellen Ausrichtung: nur von einer 'jüdischen' Trauer zu sprechen, wie es Neumann meint, indem er davon spricht, dass „[i]n Celans Gedichten, wie in denen von Nelly Sachs, Trauer immer jüdische Trauer [ist]"[433], greift zu kurz[434], auch wenn diese immer mit eingeschlossen ist. Die STUMME[N] HERBSTGERÜCHE (GW I, 223) zeugen durch das Benennen der Melancholie-Jahreszeit „Herbst" einerseits erneut von dem Wissen über den Kanonisierungsgedanken dieses Phänomens durch Galen sowie unter Zuweisung des Adjektivs „stumm" zu dieser Jahreszeit auf die eigene Leiderfahrung, wodurch der Bereich des >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< angedeutet ist. Leonard M. Olschner weist dementsprechend in seinem Kommentar zu dem Gedicht darauf hin, dass „auch das Schweigen der Natur [] sich als etwas Sprachliches verstehen [läßt]"[435]. So ist die „Sternblume" (vgl. hierzu GW I, 223, V. 2) auch nicht „*um*geknickt", wie ein undeutliches Lesen den Eindruck entstehen lassen könnte, sondern sie ist „ungeknickt" (vgl. hierzu ebd., V. 2) – sie „(…) ging / zwischen Heimat und Abgrund durch / dein Gedächtnis." (Ebd., V. 3). Im Kontext der kritisch-aktiv und dadurch changierenden Wechselwirkung des Bruchs von 'außen' mit dem Riss von 'innen', legt sie Zeugnis ab über eine 'aktualisiert-getrübte' Sprachfindung;[436] aufschimmernd auch hier als fulguratives Moment des >>getrübten Daseins<<, zum Ausdruck gebracht durch die Verse: „Eine fremde Verlorenheit war / gestaltenhaft zugegen, du hättest / beinah gelebt."

---

[432] Ebd.: „Was muß ich wissen, um zu verstehen?", in: Celan-Jahrbuch (4), a.a.O., S. 37.
[433] Ebd., S. 34.
[434] Vgl. hierzu auch Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., S. 158 und ebenso Dischner, die berichtet, dass „Celan [] sich weder an die jüdische noch an die christliche Lehre gebunden [fühlte]". Gisela Dischner: „… die wildernde Überzeugung, daß dies anders zu sagen sei als so …", Postkabbalistische Poetik: Nelly Sachs und Paul Celan, S. 153-174, in: Celan-Jahrbuch Nr. 8 (2001/02), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2003, S. 172.
[434] Neumann: „Was muß ich wissen, um zu verstehen?", in: Celan-Jahrbuch (4), a.a.O., S. 37.
[434] Ebd., S. 38.
[435] Leonard M. Olschner: Kommentar zu „Stumme Herbstgerüche", S. 104-107, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 105.
[436] Olschner deutet die >>ungeknickte Sternblume<< als Emblem des ungebrochenen Widerstands. Vgl. dazu ebd.

(GW I, 223, V. 5ff.). Die Schwierigkeit des zeitgleichen Begreifens dieses Changierens, die mit dem Zustand des >>getrübten Daseins<< verbunden bleibt und Höhe und Tiefe in Eins setzt, bekommt nun im Folgegedicht EIS, EDEN (GW I, 224) – die asyndetische Nebeneinanderstellung beider Nomen, getrennt durch eine Konjunktion, unterstreicht dies – eine weitere Dimension, denn der Zustand des >>getrübten Daseins<< erfährt hier eine Verortung gleichsam durch sich selbst: „Es ist ein Land Verloren“ (GW I, 224, V.1) beginnt die erste Strophe des ganz in liedhafter Form komponierten Gedichts.[437] Firges resümiert, dass der Gedichttitel

> zwei Bilder zusammen[fügt] [!], die im Gegensatz zueinander stehen. “Eis“ suggeriert Erstarrung, Kälte, Eingeschlossensein; “Eden“, ein biblischer Begriff, Synonym für Paradies, evoziert völlig entgegengesetzte Qualitäten: Lebendigkeit, Wachstum, Wärme, Freiheit. Möglicherweise bezeichnen die nur durch ein Komma getrennten Worte Eis und Eden zwei Erscheinungsweisen desselben Phänomens. Oder – und das zweite braucht das erste nicht auszuschließen – es wird der Anfang und das Ende einer Entwicklung angegeben.[438]

Doch während der Lesefluss beruhigend anmutet, vertieft sich hierdurch – auch hier zeigt sich die Notwendigkeit des gleichberechtigten Miteinanders beider im Titel genannten Nomen – die Intensität der Erinnerung an die Möglichkeit der Vernichtung, sodass der Lesefluss unweigerlich in eine >>antwortende Unruhe<< umschlägt:

> Es ist ein Land Verloren, / da wächst ein Mond im Ried, / und das mit uns erfroren, es glüht umher und sieht. // Es sieht, denn es hat Augen, / die helle Erden sind. / Die Nacht, die Nacht, die Laugen. / Es sieht, das Augenkind. // Es sieht, es sieht, wir sehen, / ich sehe dich, du siehst./ Das Eis wird auferstehen, / eh sich die Stunde schließt. (GW I, 224).

Firges, der den Zusammenhang von Melancholie im Werk Celans in drei Phasen[439] einteilt, deutet die Verse vor dem Hintergrund der Gedanken Freuds, wenn dieser in seinem Aufsatz „Trauer und Melancholie” aus dem Jahre 1917

---

[437] „Eis, Eden“ (GW I, 224) ist eines von fünf (siehe auch „Selbdritt, Selbviert“ (GW I, 126), „Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle“ (GW I, 261), „Kermovan“ (GW I, 263) und „Was geschah?“ (GW I, 269)) der gereimten Gedichte des Bandes *Die Niemandsrose.*

[438] Firges: *Den Acheron durchquert ich*, a.a.O., S. 207.

[439] Die *erste Phase* ist die der frühen Gedichte, die aus der Bukowiner Zeit stammen. In diesen Gedichten herrscht die romantische Auffassung vor, dass ein Dichter, wenn er Genialität beansprucht, schwermütig sein müsse. Die *zweite Phase* der dichterischen Gestaltung von Melancholie-Motiven setzt in der Bukarester Periode ein. Die Schwermut hat nun einen zusätzlichen Anlass: den Verlust der über alles geliebten Mutter. In der *dritten Phase* bestimmt die ambivalente Beziehung zwischen Mutter und Sohn die Melancholie-Thematik. Zeitlich fällt diese Entwicklung mit der psychischen Erkrankung Celans zusammen. Vgl. hierzu ebd., S. S. 228f.

festhält, dass „der Ausgangspunkt der Melancholie immer ein Verlust, und zwar der Verlust eines Liebesobjektes“[440] sei:

> Das, was im Eis erfroren ist, ist das „Augenkind“. Das Land, das verloren ist, ist das Land der Kindheit. Es ist abgesunken in die Nacht des Unbewußten. Das Eiszeitalter des Erwachsenenseins ist über es hereingebrochen. (…) Und dennoch, trotz aller Erstarrung und scheinbarer Leblosigkeit, trotz aller Verschollenheit existiert die Kindheit, sendet Lichtsignale aus. (…) Die Befreiung des „Augenkindes“ wirkt befreiend nach allen Seiten hin. (…) Aus „Eis“ wird „Eden“, aus Einsamkeit mitmenschliche Beglückung. Die Strophe endet mit einer Prophezeiung, die östlich-biblische Anklänge hat: Ehe sich die Stunde schließt, d.h. ehe der Tod der Lebenszeit ein Ende setzt, wird es zur „Auferstehung“ des Eises und damit zur Kindheit kommen.[441]

Wenn Firges das >>Land Verloren<< mit dem >>Land der Kindheit<< in Verbindung bringt, hieße dies eine fortwährende Verankerung des lyrischen Ichs in der Kindheit. Dann aber würde das Thema dieses Gedichts die Darstellung von destruktiver Melancholie sein. Wir erinnern uns: Dem krankhaften Melancholiker wird sein regressives Trauerempfinden deshalb zu einer Schlinge, weil „seine Zukunftshoffnung [...] von den Enttäuschungen der Vergangenheit [geprägt] [ist]“[442]. Genau darum kann es aber nicht gehen, wenn wir davon ausgehen, dass es sich bei dem Gedicht ebenfalls darum handelt, den Zusammenhang des >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< poetologisch weiter auszuführen: Das im >>Land Verloren<< Erfrorene „glüht“ und hat Augen, welche „helle Erden“ sind. Der Verweis auf „Erde“ wurde bereits mit Blick auf Celans Melancholie-Rezeption in Benjamins *Trauerspiel*-Buch mit dem Phänomen der Melancholie in einen Zusammenhang gebracht. Der Zustand des >>getrübten Daseins<<, der in reaktiver Weise konstruktive Melancholie spiegelt, zeigt sich in eben dem Verweis darauf, dass die Erden „hell“ sind und nur in dieser Weise ein „Glühen“ fortwähren kann. Dieser Zusammenhang muss, will er nachhaltig greifen können, den Aspekt der ‘Nachfolge‘ in sich aufnehmen, und so heißt es in der letzten Strophe des Gedichts auch: „Es sieht, es sieht, wir sehen, / ich sehe dich, du siehst. / Das Eis wird auferstehen, / eh sich die Stunde schließt.“ (GW I, 224.V. 9ff.). Weiter ausbreitend, tritt der Bereich dieser mit dem Zustand des >>getrübten Daseins<< verbundenen ‘Nachfolge‘ in dem Gedicht PSALM (GW I, 225) nun in Form des „Niemand“ in Erscheinung[443]: dieser

[440] Ebd., S. 203.
[441] Ebd., S. 208f.
[442] Bost: Der Weltschmerzler, a.a.O., S. 67.
[443] Klaus Manger hierzu: „In den ersten Versen wandelt sich „Niemand“ über das Subjekt (V.1/2), die Ellipse (V.3), den Vokativ (V.4) vom Infinitivpronomen zum Nomen und,

„Niemand“, so heißt es gleich eingangs des Gedichts, „(…) knetet uns wieder aus Erde und Lehm“ (ebd., V.1). Einerseits kommt durch den Verweis des „Wiederknetens“ die Vorstellung der Natalität, wie sie Arendt im Bezug des Zusammenhangs des >>‘Niemands‘ und des ‘Jemands‘<<[444] formuliert hatte, zum Tragen, wodurch das Augenmerk auf den Bereich der ‘Nachfolge‘ gelenkt wird, andererseits kristallisiert sich die Verbundenheit dieser Natalität vor einem konkret benanntem Hintergrund heraus: „(…) aus Erde und Lehm“ (GW I, 225, V. 1) knetet der „Niemand (…) uns wieder“ (ebd.). Benjamins Darlegungen zum Phänomen der Melancholie in seinem *Trauerspiel*-Buch blitzen an dieser Stelle erneut auf, hatte dieser doch vermerkt:

> Die Kodifikation dieses Symptomkomplexes [d.i. das der Melancholie] geht ins hohe Mittelalter zurück, und die Form, welche im XII. Jahrhundert die Ärzteschule von Salerno in ihrem Haupte Constantinus Africanus der Temperamentenlehre gegeben hat, ist bis zur Renaissance in Kraft geblieben. Ihr zufolge gilt der Melancholische als >>neidisch, traurig, habgierig, geizig, treulos, furchtsam und lehmfarben<<, der humor melancholicus als der >>unedelste complex<<. Die Ursache dieser Erscheinungen fand die Humoralpathologie im Überfluß des trockenen und kalten Elements im Menschen.[445]

Die Bemerkung Benjamins verweist darauf, Melancholie in dem Zusammenhang seiner historischen Verwurzelung einzuordnen. Wenn Celan „Erde“ und „Lehm“ nennt, begibt er sich ebenfalls auf diese Spur, wenngleich er an dieser Stelle erneut das >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< anwendet: dem mittelalterlichen Menschen wäre es eine Todsünde gewesen, seine eigene Handlungsfähigkeit über die schöpferische Kraft Gottes zu stellen. Im weiteren Gedichtverlauf heißt es aber: „Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühn. / Dir / entgegen.“ (GW I, 225, V. 4ff.). Die Huldigung der Handlungsfähigkeit des Menschen und nicht die Verneigung vor einem schöpferischen Gott führt zu einem weiteren Bekenntnis, zum Zustand des >>getrübten Daseins<<: „Ein Nichts / waren wir, sind wir, werden / wir bleiben, blühend: / die Nichts-, die / Niemandsrose.“ (Ebd., V. 9ff.). Perez hält fest:

> Celans Rose ist durch die konkrete Möglichkeit der Vernichtung verwundet; die Gedichte sind keine Lieder mehr. Ihre „Krone“ bezeugt die „Majestät des

---

vermittels der Du-Anrede, zur Personifikation.“ Kommentar zu „Psalm“, S. 112-118, in: Lehmann: Kommentar zu *Die Niemandsrose*, a.a.O., S.114.

[444] Bei Arendt heißt es: „[W]ill man den Jemand, der einzigartig in jedem neuen Menschen auf die Welt kommt, bestimmen, so kann man nur sagen, daß es in bezug auf ihn vor seiner Geburt >>Niemand<< gab. Handeln als Neuanfangen entspricht der Geburt des Jemand, es realisiert in jedem Einzelnen die Tatsache des Geborenseins (…).“Arendt: Vita activa, a.a.O., S. 217.

[445] Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Schriften I, a.a.O., S. 337.

> Absurden“, nämlich die Ephemerität des Menschen, die sich in die Worte einschreibt.[446]

Wenn Klaus Manger in seinem Kommentar zu dem Gedicht PSALM (GW I, 225) davon spricht, dass das hier beschriebene „wir“ ein „Nichts“ bleibt ob der Verwobenheit des „Blühens“, das in diesem Gedicht ein „Zustand von Dauer“, „ohne Frucht“ und dadurch „ein unerfülltes Blühen ist“[447], so muss dagegen gehalten werden, dass genau durch dieses Festhalten dieses Blühmoments der fulgurative Zustand produktiver Sprachschöpfung[448], die im Kontext von Daseinstrübung steht, festgehalten wird: „Mit / dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelwüst, / der Krone rot / vom Purpurwort, das wir sangen / über, o über / dem Dorn.“ (GW I, 223, V. 14ff.). Dischner, die den Neologismus ‘Niemandsrose‘ – „eine[m] Zeichen in der poetischen Landschaft Celans“, welches „[] aufgeladen [ist] mit kabbalistischer Poetologik“ – als eine Epiphanie im Sinne der Theorie von Joyce deutet[449], interpretiert das Zulaufen auf ein „wir“ innerhalb des Gedichts im Sinne eines dichterischen Schicksalsgemeinschaftsgedankens[450]:

> Mit dem „wir“ im Gedicht „Psalm“ spricht Celan als lyrisches Ich jene an, die das Purpurwort „sangen“. Die Vergangenheitsform verstärkt den Eindruck, daß die schon Eingeweihten – die Dichter – gemeint sind, die das Leiden (Dorn) in dichterischer Gestaltung aufheben im Doppelsinn des Wortes.[451]

Der Hinweis Dischners, dass jene Dichter gemeint seien, >>die das Leiden (Dorn) in dichterischer Form aufheben<< heißt nichts anderes, als durch eine bestimmte Haltung zum Leben – (Bezzel-)Dischner spricht in *Poetik des modernen Gedichts* von einem „*Ausdruck* eines Verhaltens zum Leben“[452] –

---

[446] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 90.

[447] Vgl. hierzu Klaus Manger: Kommentar zu „Psalm“, S. 112-118, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 116.

[448] Die Äußerung Dischners, die davon spricht, dass das an das Blühen gebundene „entgegen“ (…) eindeutig positiv besetzt“ sei, weil daraus die „Niemandsrose“ erwüchse, die wiederum „[i]m Sinne der Epiphanienlehre von Joyce [] (…) im Brennpunkt der dichterischen Konstellation eine Epiphanie [ist]“, fügt sich dieser Annahme. Dischner: „… die wildernde Überzeugung, daß dies anders zu sagen sei als so …“, in: Celan-Jahrbuch (8), a.a.O., S. 171. Darüber hinaus reflektiert Dischner das Aufblühen der Rose im Zusammenhang von Celans Heidegger-Lektüre, wenn sie schreibt: „Heidegger, den Celan sehr genau las und als maßgeblichen Denker schätzte, hat das griechische Wort *physis* mit einem dynamisch-werdenden Erscheinen assoziiert, einem Erscheinen wie dem Aufblühen einer Rose.“ An anderer Stelle schreibt sie: „Celan fühlte sich weder an die jüdische noch an die christliche Lehre gebunden. Mit der Lektüre Heideggers vollzog er die Überwindung der Metaphysik.“ Ebd., S. 172 und S. 168.

[449] „Sie [d.i. die Epiphanie] leuchtet auf, pünktlich im Sinne des ewigen Augenblicks“, heißt es bei Dischner. Ebd., S. 171.

[450] Der Aspekt der ‘Nachfolge‘ klingt in dieser Deutung ebenfalls an.

[451] Dischner: „… die wildernde Überzeugung, daß dies anders zu sagen sei als so …“, in: Celan-Jahrbuch (8), a.a.O., S. 171.

[452] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 77.

miteinander verbunden zu sein und – unter dem >>Neigungswinkel des getrübten Daseins<< stehend – sich der Aufgabe daseinsgetrübter Sprachfindung immer wieder sprachschöpferisch aufs Neue zu stellen. Der Titel des Gedichts TÜBINGEN, JÄNNER (GW I, 226) nimmt diesen Pfad weiter auf, kann doch die Nennung der Stadt Tübingen mit Bernhard Böschenstein als ein „Ort des Totengedenkens“[453] bezeichnet werden, der an den Dichter Hölderlin erinnert. Die Nennung der Jahreszeit „Jänner“ ruft sowohl Assoziationen zu Büchners „Lenz“ hervor, der am 20. Jänner durchs Gebirg ging, und den Riss von ‘innen‘ deutlich spürt, als auch zur Wannseekonferenz vom 20.01.1942, in welcher der historische Bruch von ‘außen‘ durch die Beschließung der sogenannten Endlösung der Juden gesetzlich „legitimiert“ wurde, wie auch die Zeit des Entstehens des Gedichts selbst am 29.1.1961, wodurch der Ebene der ‘aktualisiert-getrübten Sprache‘ selbst Raum verschafft wird. Der Titel kann in dieser Weise selbst zu einem >>getrübt-erfü[h]l[l]ten<< Topos werden: „Zur Blindheit über- / redete Augen. / Ihre – >>ein / Rätsel ist Rein- / entsprungenes<<, – ihre / Erinnerungen an / schwimmende Hölderlintürme, möwen- / umschwirrt.“ (GW I, 226, V. 1ff.). Der Zustand des >>getrübten Daseins<< spiegelt sich dabei nicht nur durch die benannte Reminiszenz an Hölderlin, der als kranker Dichter von 1807 bis zu seinem Lebensende im Jahre 1843 in einem Turm Herberge bei dem Schreinermeister Zimmer fand, sondern als ‘aktualisiert-getrübte Sprache‘ selbst, indem die „Hölderlintürme“ als „schwimmend“ bezeichnet werden: dem Spiegelzustand im Neckar entsprechend. Dass Spiegel und Reflexion zusammengehören, darauf macht Adorno aufmerksam, wenn er „das Bild des (bürgerlichen) Intérieurs geschichtlich zu explizieren“[454] sucht und den Bezug zur Schwermut hergestellt sieht „durch den Reflexionsspiegel [], dessen Funktion darin besteht“[455],

> >>die endlose Straßenlinie solcher Mietshäuser in den abgeschlossenen bürgerlichen Wohnraum hineinzuprojizieren; zugleich der Wohnung sie unterwerfend und die Wohnung mit ihr begrenzend … Der aber in den Reflexionsspiegel hineinschaut, ist der untätige, vom Produktionsprozeß der Wirtschaft abgeschiedene Private. Der Reflexionsspiegel zeugt für

[453] Bernhard Böschenstein: Kommentar zu „Tübingen, Jänner“, S. 119-124, in Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 120.
[454] Theodor W. Adorno: *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen.* Neue, um eine Beilage erweiterte Ausgabe, Frankfurt/M. 1962, S. 87, hier zitiert nach: Lepenies: Melancholie und Gesellschaft, a.a.O., S. 136.
[455] Ebd., S. 137.

> Objektlosigkeit – nur den Schein von Dingen bringt er in die Wohnung – und private Abgeschiedenheit. Spiegel und Trauer gehören darum zusammen.<<[456]

Lepenies, der Adornos Gedanken in *Melancholie und Gesellschaft* kritisch prüft, kommt zu diesem Entschluss:

> Spiegel und Trauer gehören zusammen – in diesem Satz steckt die Verbindung der melancholischen Situation des Intérieurs mit der Erkenntnis von Weltverlust und steigendem Reflexionsdrang. Der Spiegel bietet die Außenwelt als bloßen Schein dar: als Realität ist sie dem, der den Spiegel benutzt, längst verloren. Gleichzeitig zeigt sich aber in der Metapher des Spiegels die Chance, sich selbst zu betrachten und zumindest das Intérieur zu verdoppeln: es als Realität und gleichzeitigen Schein zu sehen. Hier verbinden sich Verlust von Welt, Rückwendung aufs gespiegelte Subjekt des Intérieurs, also Reflexion, mit der Trauer darüber, die Welt verloren zu haben. Adornos apodiktischer Satz unterschlägt aber die Bedingtheit der spezifischen Situation oder macht sie zumindest nicht genügend deutlich: nicht immer braucht der Spiegel den Weltverlust zu dokumentieren (…).[457]

Die spezifische Situation nun des im Gedicht TÜBINGEN, JÄNNER (GW I, 226) – in diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, dass Celan Ende Februar/Anfang März 1961 die Wiederaufnahme des Briefkontaktes zu Adorno sucht[458] – ist nun nicht jene, eine reflexive Spiegelung eines bürgerlich-verräumlichten Innen zu beschreiben, sondern vielmehr eines verinnerlichten Außen innerhalb der Gesellschaft, deren Widerschein aber auch bei Celan mit der Ermahnung vor dem Schein und damit verbunden an die Überprüfbarkeit des Wahren gebunden ist. Böschenstein äußert hierzu:

> Celan hat laut Tagebuch- und Taschenbuchkalender-Notizen Tübingen am Morgen des 28. Januar von Paris aus erreicht, um von Walter Jens eine schriftliche Stellungnahme zur Goll-Affäre zu erlangen, und am selben Tag wieder verlassen, um nach Paris zurückzufahren. Am folgenden Sonntag, dem 29. Januar, verfaßte er das Gedicht in Paris. Axel Gellhaus, der dies entdeckt hat, erwägt (ohne deshalb die anderen Bezüge zu vernachlässigen), die Überredung zur Blindheit vordergründig auch mit diesen Tübinger Gesprächen in Verbindung zu bringen, sowie das „Rätsel“ des „Reinentsprungenen“ auch mit dem “Reinen“, das “schlechtgemacht“ wird, in Shakespeares 70. Sonett, das Celan ursprünglich als Motto für den ersten Zyklus der *Niemandsrose* vorgesehen hatte.[459]

Wenn Celan sein Gedicht mit den Worten „Pallaksch. Pallaksch“ (GW I, 226, V. 23) enden lässt, so unternimmt er dies in Kenntnis der Worte Christoph Theodor Schwabs, der über den kranken Hölderlin schreibt:

---

[456] Ebd., Adorno zitierend.
[457] Ebd., S. 137.
[458] Vgl. hierzu Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 97.
[459] Böschenstein: Kommentar zu „Tübingen, Jänner“, in Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 119. Als Verbindung zwischen Shakespeare und Celan benennt Olschner das Merkmal der „Beständigkeit“ und merkt an: „Das persönliche wie kollektive Katastrophenerlebnis, ein erhöhtes Vergänglichkeitsbewusstsein und beider Ausdruck nicht zuletzt im Dilemma Hiobs – im 17. Jahrhundert wie bei Celan – führen zur Schlussfolgerung, dass der Mensch selbst, in seinem Verhalten und in seinen Dichtungen, einen Mittelpunkt – seelisch, philosophisch, gesellschaftlich – für das eigene Leben finden und definieren muss.“ Olschner: Im Abgrund Zeit, a.a.O., S. 120.

> Ein Lieblingsausdruck war das Wort pallaksch! man konnte es das einemal für ja, das anderemal für nein nehmen, aber er dachte sich gewöhnlich gar nichts dabei, sondern brauchte es, wenn seine Geduld oder die Reste seines Denkvermögens erschöpft waren (…).[460]

(Bezzel-)Dischner meint, dass „[d]as fassungslos gelallte ‚Pallaksch' Ausdruck für diese ‚Zeit' ist"[461] und konkretisiert ihre Aussage: „Stammeln, Lallen, Abbrechen, fragendes Wiederholen des Unfaßbaren, Verstummen sind Folge davon, daß der sprachliche Ausdruck selbst problematisch wird."[462] Im Zustand des >>getrübten Daseins<< ist 'aktualisiert-getrübtes' Sprechen selbst dann nur in dieser Weise möglich: „Käme, / käme ein Mensch / käme ein Mensch zu Welt, heute, mit / dem Lichtbart der / Patriarchen: er dürfte, / spräche er von dieser / Zeit, er / dürfte / nur lallen und lallen, / immer-, immer- / zuzu. // (>>Pallaksch. Pallaksch.<<)" (GW I, 226, V. 12ff.). Die zweifache Nennung des Hölderlin-Wortes „Pallaksch" nun durch Celan kann als ein dieses Gedicht abschließenden (und das nächste Gedicht der *Niemandsrose* eröffnenden) Verweis auf die Notwendigkeit 'aktualisiert-getrübten' Sprechens verstanden werden, wenn davon ausgegangen wird, dass „[z]wei gleiche Wörter [] eine Trennung [bezeugen], durch die Solidarität zwischen ihnen entsteht"[463]. Dieser stilistisch zum Ausdruck gebrachte „Riß wird daher ‚frisch' und ‚lebendig' genannt"[464]. Klaffend ist der Riss – nur in der Weise kann daseinsgetrübte Sprache in Sprachfindung münden – und er erfährt auch in dem Gedicht CHYMISCH (GW I, 227f.) seine Ausweitung: Klaus Manger, der das Gedicht „chymisch" kommentierend deutet, merkt an, dass es sich bei dem durch den Titel benannten Vorgang um einen „Prozeß der Verwandlung und Veredelung"[465] handele und führt diesen Gedanken weiter aus:

> Tatsächlich ist das Wort für diesen Prozeß der Verwandlung und Veredelung seit alters *chymisch*. Diese ältere Schreibweise bezieht sich noch ununterschieden auf Chemie und Alchemie. Während der moderne Chemiker sich im weitesten Sinne mit stofflicher Verwandlung befaßt, verfolgt der ältere Alchemist eine gerichtete Verwandlung. (…) So können chymische Prozesse immer wieder im Ziel,

---

[460] Christoph Theodor Schwab: Aus dem Berichte von Christoph Theodor Schwab (1846), in: Der kranke Hölderlin/Urkunden und Dichtungen aus der Zeit seiner Umnachtung zum Buche vereinigt durch Erich Trummler, München 1921, S. 109f.
[461] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 105.
[462] Ebd.
[463] Bernhard Böschenstein: André du Bouchet im Gespräch mit Paul Celan, S. 223-235, in: Celan-Jahrbuch Nr. 8 (2001/02), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2003, S. 226.
[464] Ebd.
[465] Klaus Manger: Versuch, Paul Celans Gedicht ‚CHIMISCH' zu verstehen, S. 105-118, in: Celan-Jahrbuch Nr. 7 (1997/98), Heidelberg 1999, S. 107.

> materielles Gold zu erhalten sowie den immateriellen Stein des Weisen zu bekommen, konvergieren.[466]

Das „Schweigen", das in diesem Gedicht „wie Gold gekocht" (vgl. hierzu GW I, 227, V.1) ist, hat seinen Bezug zum Dichterhandwerk, das nur im Kontext der Daseinstrübung stehen kann, denn es heißt vollständig zum Eingang des Gedichts: „Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten / Händen." (Ebd., V. 1ff.). Die Ansprache an die „[g]roße, graue, / wie alles Verlorene nahe / Schwesterngestalt" (ebd., V. 4ff.) mündet in einen Doppelpunkt: Der Bruch von 'außen' ist allgegenwärtig, er erneuert sich vermittels der in dem Gedicht beschriebenen prozesshaften Erinnerungsarbeit, welche durch das Changieren zwischen der 'äußeren' und 'inneren' Welt gewährleistet ist: „Alle die Namen, alle die mit- / verbrannten / Namen. Soviel / zu segnende Asche. Soviel / gewonnenes Land / über den leichten, so leichten / Seelen- / ringen.") (Ebd.,V. 7ff.). Eine Sprache, die daraus resultiert, und im Bunde seiner persönlichen („(Nicht wahr, auch uns / entließ diese Uhr?", Ebd., V. 22f.) wie historischen Tragweite („Du, damals. / Du mit der fahlen, / aufgebissenen Knospe. Du in der Weinflut."[467], Ebd.,V. 18ff.) verortet ist, kann –'aktualisiert-getrübt'– als „Große. Graue. Fährte- / lose. / König- /liche" (ebd., V. 16) bezeichnet werden: Sie ist gleichermaßen „ringen[d]"[468] (ebd., V. 15) wie „lose"[469] (ebd., V. 17) und führt zu der „Freiheit des Ichs"[470], die „wohl verstört"[471], aber – zumindest innerhalb der poetischen Ebene und betrachtet als geistige Materie – „niemals zerstört werden kann"[472]. Das Bekenntnis zu seinen (jüdischen) Wurzeln erfolgt durch Celan in dem letzten Gedicht des ersten Zyklus EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE GESUNGEN ZU PARIS EMPRÈS PONTOISE

---

[466] Ebd.
[467] Das Nomen „Weinflut" kann, angelehnt an der in dieser Arbeit vorgelegten Interpretation des Gedichts „Bei Wein und Verlorenheit" (GW I, 213) im Zusammenhang von konstruktiver Melancholie gedeutet werden.
[468] Das Enjambement aus Vers 14/15 unterstreicht die Notwendigkeit einer kritisch-aktiven Wechselwirkung der durch „Seelen-" angedeuteten 'äußeren' und 'inneren' Welt.
[469] Das Enjambement aus Vers 16/17 spiegelt den fulgurativen Moment des >>getrübten Daseins<< und wird in Vers 30 durch den zweifachen Gedankenstrich in seiner Unmöglichkeit des Be-greifens erneut in den direkten Zusammenhang von daseinsgetrübter Sprachfindung gebracht: „Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten, verkohlten / Händen. / Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen / um – –" (GW I; 227f., 26ff.).
[470] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 156.
[471] Ebd.
[472] Ebd.

VON PAUL CELAN AUS CZERNOWITZ BEI SADAGORA[473] (GW I, 229f.) in sehr komplexer Weise und untermauert dies noch durch das Motto: „Manchmal nur, in dunklen Zeiten“ (Heinrich Heine, An Edom). Wenn Rolf Willms in seiner Interpretation des Gedichts festhält, „dass in diesem Celan-Gedicht auf den gesamten historischen Zeitraum der Juden-Verfolgungen, von der Frühgeschichte Palästinas bis hin zur Gegenwart (Celans) und sicher darüber hinaus, hingedeutet wird“[474], so rekurriert er damit auf die Komplexität, die innerhalb Celans Werk anhand des ‘Motivs der Wunde‘ nachvollziehbar ist. Im Zusammenhang dieser Arbeit, in welchem der Zustands des >>getrübten Daseins<< fokussiert wird, zeigt sich anhand der Komplexität des Titels in seinem Zusammenspiel mit dem Motto, das ein „Zitat aus einem Widmungsgedicht (…) zum *Rabbi von Bacherach* in einem Brief Heines“[475] ist, erneut das Bekenntnis zu einer Sprachfindung, die sich ihrer Daseinstrübung bewusst ist und gleichsam persönlich wie historisch bewertet werden muss: Das lyrische Ich reflektiert seinen Weg: „Krumm war der Weg, den ich ging / krumm war er, ja, denn ja, er war gerade.“ (GW I, 229f., V. 7ff.), und bekennt sich auch in dieser Weise zum Zustand des >>getrübten Daseins<<, dessen krisenhafte Seite mit der Wahrnehmung von Umwegen verbunden ist, die – im Zustand des „wieder-sprechen-könnens“ –, als gegangener Weg anerkannt und dementsprechend als „gerade“ bezeichnet werden kann.[476] Natürlich klingt in diesem Anerkennen des Paradoxons >>krumm-gerade<< auch das mit, was Schulz mit Blick auf die in V.17-20 stehenden Schüttelreime („Mandelbaum, Bandelbaum. / Mandeltraum, Trandelmaum. / Und auch der Machandelbaum. / Chandelbaum.“) als „deutlich sarkastischen Beiklang“[477] interpretiert. Ausgangspunkt für diese Abfolge von Schüttelreimen ist der Verweis darauf, dass der >>Mandelbaum geblüht

[473] Georg-Michael Schulz verweist darauf, dass „[] in Celans Lyrik [] die Länge des Titels [einzigartig] [ist]“. Georg-Michael Schulz: Kommentar zu „Eine Gauner- und Ganovenweise“, S. 131-136, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 131.

[474] Rolf Willms: Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers, Dissertation, S. 211, zuletzt eingesehen am 15.5.2017 unter d-nb.info.

[475] Schulz: Kommentar zu „Eine Gauner- und Ganovenweise“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 132.

[476] Eingegangen ist auch hier der Bereich des Bruchs von ‘außen‘: Die Nennung der jüdischen Wurzeln und das Aufrufen der Verbrechen der Nationalsozialisten am jüdischen Volk erfolgt durch: „Wo bleibt mein Bart, Wind, wo / mein Judenfleck, wo / mein Bart, den du raufst?“ (GW I, 229, V. 4ff.) sowie „Krumm, so wird meine Nase. / Nase.“ (GW I, 229, V. 12f.).

[477] Schulz: Kommentar zu „Eine Gauner- und Ganovenweise“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 134.

habe<<[478] (vgl. hierzu ebd., V.16). Dieser Baum ist, wie Schulz ebenfalls kommentiert, ein „im Mittelmeerraum oft bereits Ende Januar blühender Baum, der in biblischen Schriften daher oft auch als „Wachebaum“ bezeichnet wird“[479]. Als Wachebaum interpretiert, aber dann auf den Kontext der Melancholie angewandt, vollführen die auf dieses Kompositum reflektierenden Schüttelreime, ihre sarkastische Auslegbarkeit eingeschlossen, den Weg desjenigen, der im Zustand des >>getrübten Daseins<< wortwörtlich >>auf dem Kopf geht<<. Über den sprachlich nachvollziehbaren Weg des einverleibenden (die Anspielung auf das Grimm‘sche Märchen vom „Machandelbaum“ kann dahingehend interpretiert werden) und prozesshaften Wandelns, nimmt der Neologismus „Chandelbaum“ schließlich zusammenfasend sprachschöpferisch auf, was im Sinne daseinsgetrübter Sprachfindung als Reminiszenz der >>erinnernden Daseinstrübung, aufflammend<< bezeichnet werden kann: franz. “chandel-” verweist auf “chandelle” Licht, Kerze; “chandelier” Leuchter“[480]. Die ‘Nachfolge‘, die das lyrische Ich angetreten hat und die das eigene Schicksal mit dem einer Schicksalsgemeinschaft erweiternd verbindet, ist >>getrübt-erfü[h]l[l]t<<, die „Wunden schließen sich nicht, sie bleiben offen für die existentielle Lesung“[481]: „Aber, / er bäumt sich, der Baum. Er / auch er / steht gegen / *die Pest*.“ (GW I, 229f., V. 24ff.).

4.2.2 ‘Der Besitz von Großem‘ (Zyklus II)

Die Suche nach dem >>wahrem Wort<< steht, so stellt Perez in ihren Untersuchungen zur Offenheit der Gedichte der *Niemandsrose* fest, im Fokus des zweiten Zyklus der *Niemandsrose*-Gedichte. Gebunden ist diese Suche an eine „Öffnung der Sprache“: „Die Vorstellung einer spezifischen Öffnung der *Sprache* gehört“ [482], so Perez, „zu den bedeutendsten poetologischen Gedanken Celans“[483]. Celan selbst hebt diese Bedeutsamkeit hervor, wenn er in seinem Notizbuch vermerkt: „-i- Behutsamkeit im Umgang mit der Sprache, im

[478] Eine Anspielung auf Ossip Mandel’štam liegt auch hier nahe, wie Schulz kommentiert. Vgl. hierzu ebd., S. 134.
[479] Ebd.
[480] Ebd.
[481] Dischner: „ Der Tod war mein Lehrmeister“, a.a.O., S. 2.
[482] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 107.
[483] Ebd.

Hinblick auf das Wirkliche Sich-öffnen der Sprache.“[484] Das Gedicht FLIMMERBAUM (GW I, 233f.), das den zweiten Zyklus eröffnet, legt einführend Zeugnis ab davon, in welcher Weise die Behutsamkeit im Umgang mit Sprache sich poetisch durch die Öffnung der Sprache verdichtet: Im Titel selbst liegt die Assoziation zum Flimmern eines Blitzes, der den ‘Besitz von Großem‘ fulgurativ widerspiegelt: „Ein Wort, an das ich dich gerne verlor: / das Wort / Nimmer. // Es war, / und bisweilen wußtest auch du’s, / es war / eine Freiheit. / Wir schwammen.“ (Ebd., V. 1ff.). >>Das Wort Nimmer<< kann, mit Neumann gesprochen, „als Empfänger des Verlorenen (“verloren an“)“[485] bezeichnet werden. Weiter, so Neumann, „besitzt “Nimmer“ die Qualität eines Subjektes. Es steht als das sprachliche Zeichen der Negation über allem Folgenden, sichert aber zugleich die Ansprechbarkeit des verlorenen Du“[486]. Die Ansprechbarkeit des Du, welche in dem Wort „Nimmer“ eine Verortung findet, vollzieht sich aber nicht nur in dieser Weise: eingefangen durch das bereits durch den Titel zum Ausdruck gebrachte ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<< („(…) Es war der unendliche Teich. / Schwarz und unendlich, so hing, / so hing er weltabwärts.“, GW I, 233f., V. 22ff.), kann die Freisetzung („bisweilen“, ebd., V. 6) des poetischen Wortes („Weißt du noch, daß ich sang?“, Ebd., V. 10) auf das Moment der „Freiheit“ (ebd., V. 8) verweisen, d.h. zeitoffen sprachschöpferisch agierend die Verbindung zu einem ansprechbaren Du herstellen. Der „Flimmerbaum“, der als „Steuer“ (ebd., V. 11) beschrieben wird, verhilft nicht nur dem lyrischen Ich zur Verlautbarung von Sprache („Weißt du noch, daß ich sang? / Mit dem Flimmerbaum sang ich, dem Steuer. / Wir schwammen.“, Ebd., V. 10ff.), sondern er nimmt gleichsam >>durch die Zeiten hindurch<< seine Fahrt auf, wird so zum Synonym für das Phänomen konstruktiver Melancholie und zeugt ein weiteres Mal davon, die Einordnung des Zustands des >>getrübten Daseins<< sowohl im Kontext der Synchronität wie Diachronität zu unternehmen: „Weißt du noch, daß du schwammst? / Offen lagst du mir vor, / lagst du mir, lagst / du mir vor / meiner vor- / springenden Seele. / Ich schwamm für uns beide. Ich schwamm nicht. / Der Flimmerbaum schwamm.“

[484] Paul Celan, zit. nach ebd.
[485] Peter Horst Neumann: Kommentar zu „Flimmerbaum“, S. 139-143, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 142.
[486] Ebd.

(Ebd., V. 13ff.). Die Öffnung der Sprache, dies machen die eben zitierten Verse deutlich, erfolgt im Zusammenhang ihres Erweiterungsgedankens. Bezzel-Dischner resümiert diese Erweiterung:

> Die Verdoppelung des „vor-“ erweitert den Raum zwischen „ich“ und „du“ sehr deutlich, isoliert nicht nur die Silbe vom Wort, zu dem sie gehört, isoliert auch „ich“ und „du“ durch die Erweiterung des Raumes. Das Du liegt *vor* der „vorspringenden Seele“. Aber das Wort „offen“ hebt diese Isolation wieder auf, weil sich das Du der vorspringenden Seele öffnet.[487]

Das Du kann sich der vorspringenden Seele öffnen und zwar hin zu der vorspringenden Seele. Diese ist, wie die des Ichs, mit dem Movens des „Flimmerbaum“ verbunden: Indem das Ich in der Verbindung mit dem ansprechbaren Du um den Zustand des >>getrübten Daseins<< weiß – das Enjambement aus V. 17/18 unterstreicht dies, indem durch dieses stilistisch das Moment des fulgurativen Moments hervorgehoben wird –, können diese zeitübergreifend miteinander verbunden bleiben: Der Riss von ‘innen‘ ist in dieser Weise zeitweise aufgehoben und das Wort „Nimmer“, welches zum Anfang des Gedichts als >>Empfänger des Verlorenen<< für das Du eingeordnet werden konnte, kann in dieser Weise, um auch hier die Worte Neumanns zu bemühen, nicht nur als ein „Ort des Verschwindens, sondern auch [als] [!] der des Bleibens“[488] eingeordnet werden: „Diese – / o diese Drift. // Nimmer. Weltabwärts. Ich sang nicht. Offen / lagst du mir vor / der fahrenden Seele.“ (GW I, 233f., 26ff.). Während das vorliegende Gedicht gleichsam durch die Assoziation des lichthaften Flimmerns, in die Höhe weisend, an den visuellen Eindruck eines Blitzes (‘fulgur‘) erinnert hatte, verweist der Gedichttitel des Folgegedichts – ERRATISCH (GW I, 235) – zunächst auf einen in der Geologie verwendeten Begriff, dem des „erratischen Blocks“. Hans-Michael Speier fasst diese Bedeutung wie folgt zusammen:

> Erratische Blöcke sind Gesteinsblöcke in ehemals vergletscherten Gebieten, die während der Eiszeit durch Flut oder Eisschollen weit entfernt von ihrem Ursprungsort abgelagert wurden. Die einsamen und freiliegenden Findlinge sind z.T. von beträchtlicher Größe und merkwürdiger Gestalt (…). Im übertragenen Sinne bezeichnet „erratisch“ eine Person oder Sache von überragender Größe: man spricht z.B. von der erratischen Gestalt eines Herrschers.[489]

Die sich in dem sprachschöpferischen Akt der Verlautbarung von Sprache zusammengelesenen Silben („Mit der Lippe auf- / gesammelten Silben – (…)“

[487] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 121.
[488] Neumann: Kommentar zu „Flimmerbaum“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 140.
[489] Hans-Michael Speier: Kommentar zu „Erratisch“, S. 144-149, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 145.

(GW I, 235, V. 2f.)) sind als „schönes, / lautloses Rund“ (ebd., V. 3f.) spezifiziert und nehmen damit die Eigenart des freiliegenden Findlingssteins in sich auf. Diese, so heißt es in dem Gedicht weiter, „helfen dem Kriechstern / in ihre Mitte. (…)“ (Ebd., 5f.). Der Neologismus „Kriechstern“ steht damit in einer Verbindung zu den „gesammelten Silben“ aus Vers 3, und nimmt rein phonetisch durch das Nomen „Stern“ Anklang an das im Folgevers folgende Nomen „Stein“, der als „ schläfennah einst“ (ebd., V. 7) beschrieben wird.[490] Die Achse, die demnach für die erste Strophe anzudenken ist, ist die der „mit den Lippe auf- / gesammelte[n] Silben“, die des „Kriechsterns“ und der „Mitte“ sowie des „Steins“, „schläfennah-einst“ sowie dessen „Auftun“ in jener „Mitte“. Der Kontext der konstruktiven Melancholie kommt nicht nur durch den Verweis des „Auftuns“ des „Steins“ zum Ausdruck: Indem Celan Wörter wie „Mitte“ und „schläfennah“ bemüht, rekurriert er erneut auf dessen Rezeption: wir erinnern uns der antiken Vorstellung der Viersäftelehre, bei der der *Typus melancholicus* auch ohne Ausbruch der Krankheit vorliegen konnte, wenn eine Ausgewogenheit (Eukrasie) der Körpersäfte vorläge. Aristoteles wiederum hatte in Analogie zu dieser hippokratischen Melancholie-Vorstellung von der „Mitte“ gesprochen und sein Schüler Theophrast schließlich das Einhalten der „Mitte“ Menschen zugesprochen, die sich durch ihre genialen Gedanken von der Masse absetzen würden.[491] Dass genau dieser Gedanke ab der Frührenaissance eine Aufwertung erfährt und so in den Folgejahrhunderten zu einem Merkmal für Gelehrte wird, klingt durchaus an, wenn der Stein als „schläfennah“ bezeichnet wird. Das Adverb „einst“ indes zeigt nicht nur auf, dass diese Vorstellung des nobillierten pseudoaristotelischen Geniegedankens historisch einzuordnen ist, sondern unterstreicht gleichzeitig – in Verbindung mit dem Neologismus „schläfennah“ und dem Subjektbezug zum „Stein“ – das persönliche Voranschreiten des Phänomens im Zeichen der eigenen Sprachfindung, die ‘aktualisiert-getrübt‘ ist. Die Assoziation, die durch das Lexem „Kriech-“ ausgelöst wird, unterstreicht diese Annahme, kann das >>Kriechen des Sterns<< doch unweigerlich mit der Stigmatisierung des Davidsterns durch die Verbrechen des Nationalsozialismus in Verbindung gebracht werden und gleichzeitig auch mit dem ‘bedrückt-berückenden‘ Voranschreiten desjenigen verglichen

[490] Vgl. hierzu ebd., S. 146.
[491] Vgl. hierzu Punkt 3.3.1 dieser Arbeit.

werden, der im Zustand des >>getrübten Daseins<< immer auch mit der beschwerlich-krisenhaften Ausrichtung melancholischen Daseins konfrontiert sein wird: Indem aber die „[m]it der Lippe auf- / gesammelten Silben (…)“ (ebd., V. 2f.) „ [] dem Kriechstern / in ihre Mitte [helfen] (…)“ (ebd., V.5f.) , kann der „Kriechstern“ in der Verbindung mit dem „Stein“ als ein Synonym für ein >>getrübt-erfü[h]l[l]tes<< ‘Aufleuchten‘ gedeutet werden, welcher als Emblem sprachschöpferisch auf eine konstruktiv ausgerichtete Melancholieerfahrung rekurriert, bei der der Bruch von ‘außen‘ stets allgegenwärtig ist und sich über den Riss von ‘innen‘ gleichsam in den Kosmos einschreibt: „(…) Der Stein, / schläfennah einst, tut sich hier auf: // bei allen / versprengten / Sonnen, Seele / warst du, im Äther.“ (Ebd., V. 8ff.). Wenn Lehmann nun mit Blick auf das Gedicht EINIGES HAND- / ÄHNLICHE (GW I, 236) darauf hinweist, dass dieses als „Gefäß der Trauerarbeit“[492] bezeichnet werden könne, als ein „Ort, wo Vergangenes erinnert, bewahrt bleibt“[493], so ist dies zutreffend und kann dahingehend weiter ausgeführt werden, dass auch in diesem dreistrophigen Gedicht – und zwar ganz zentral in der mittleren Strophe – sprachlich weiter benannt wird, in welcher Weise das lyrische Ich den Zusammenhang seiner daseinsgetrübten Sprachfindung („EINIGES HAND- / ÄHNLICHE, finster“ (GW I, 236, V. 1f.) reflektiert: denn es gibt ganz konkret an, was es zeitweilig „besitzt“: „Rasch – Verzweiflungen, ihr / Töpfer! – rasch / gab die Stunde den Lehm her, rasch / war die Träne gewonnen –:“ (Ebd., V. 4ff.). Die Rahmenstrophen des Gedichts (vgl. hierzu ebd., V. 1-3 und V. 8-10) scheinen auf den ersten Blick in einer „ruhigeren Diktion“ verfasst zu sein, vergleicht man sie mit der zentral positionierten Strophe II, die durch die Dreifachnennung des Adjektivs „rasch“ auf eine dieser Diktion entgegenläufige Ausrichtung verweist. Aber genau das Gegenteil ist bei genauerer Lektüre der Fall: in ruhigem Ton wird das beunruhigt-treibende Movens melancholischen Daseins, das jedoch konstruktiv ausgerichtet als >>antwortende Unruhe<<[494] seinen Niederschlag findet, beschrieben: so wird das „Handähnliche“ als „finster“ und als „mit den Gräsern“ kommend beschrieben: „EINIGES HAND- / ÄHNLICHE, finster, / kam mit den

[492] Jürgen Lehmann: Kommentar zu „Einiges Handähnliche“, S. 150-152, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 150.
[493] Ebd.
[494] Vgl. hierzu Waldenfels, siehe Punkt 3.2.1 dieser Arbeit.

Gräsern:“ (Ebd., V. 1f.). Ausgelöst durch das Bewegungsverb „kommen“, ist das >>Rauschen<< von Gräsern lautlich evoziert. Dieses wiederum ist für sich nicht greifbar und bleibt in dieser Weise ebenfalls „finster“. Ebenso ist das „Heute“ (ebd., V. 10) als eines beschrieben, welches das lyrische Ich (in Verbindung mit einem Du) „mit bläulicher Rispe, / umstand (…)“ (ebd., V. 8f.): Der von dem lyrischen Ich als „Heute“ deklarierte Moment geht hervor aus einem Halm, dem die Farbe Blau zugewiesen wird; jener Farbe, die als Melancholie-Farbe ihre Gültigkeit besitzt – man denke etwa an die Kunstrichtung um Franz Marc „Der blaue Reiter“ oder auch an Pablo Picassos „Blaue Phase“, aber auch an die englische Redewendung “I feel blue“, aber auch jener Farbe, die nach dem westlichem Horoskop als die Farbe des ‘Schützen‘ gilt, dem Sternzeichen Celans. In Opposition hierzu wird in Strophe II ein rasendes Voranschreiten suggeriert: Die Wiederholung des Adverbs „rasch“ fördert dieses semantisch, und beschrieben wird der Moment des Entstehens einer >>aktualisiert-getrübten Sprache<< („(…) rasch / gab die Stunde den Lehm her, rasch / war die Träne gewonnen –:“ (Ebd., V. 5f.f.)), der vermittels seines fulgurativen Hervorbrechens dieses Tempo evoziert. Damit aber die Träne, verstanden als Sprachfluss, gewonnen werden kann (vgl. hierzu ebd., V. 7),[495] muss der Geist des Sprechenden im Moment des Sprechens selbst ruhig geworden sein und die Positionierung der Strophe II kann mit Blick auf das gesamte Gedicht als dieser „Ruhepol“ verstanden werden. Er mündet innerhalb der zu leistenden Verständnisarbeit des Gedichts selbst – angedeutet durch „noch einmal“ – in einen erneuten Moment ‘aktualisiert-getrübter Sprache‘: „noch einmal, mit bläulicher Rispe, / umstand es uns, dieses / Heute.“ (Ebd., V. 8ff.) Das ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<< spiegelt sich demnach nicht nur über die Bedingung der Notwendigkeit der ‘Nachfolge‘, wie thematisch in Zyklus I nachvollziehbar war, sondern muss, will es poetologisch von nachhaltigem Bestand sein, dieses Wissen um den ‘Besitz von Großen‘ weiter archivieren. Bezzel-Dischner hält zu dem Titel des Folgegedichts – … RAUSCHT DER BRUNNEN (GW I, 237) – fest, dass „Brunnen [] Spiegel der Erinnerung [sind], sie bewahren das Geschehene“[496].

[495] Bei Bezzel-Dischner heißt es: „Mit dem Zeichen „Auge“ verbindet sich (…) positiv Leben, Wissen, Erinnern, erlösende Tränen (das „feuchte“ Auge).“ Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 106.
[496] Ebd., S. 11.

Wiedemann, die in *Warum rauscht der Brunnen?* das Gedicht auf die innerhalb der *Niemandsrose* aktuelle Phase der mit der *Goll-Affäre* zusammenhängenden Presse-Kampagne deutet, resümiert, dass „[d]ie Auseinandersetzung mit der verletzenden Diskussion um die Authentizität des eigenen Werkes [] das zentrale Thema des Gedichts [ist]“[497], denn direkt die ersten beiden Strophen lauten: „Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr / gebetsscharfen Messer / meines / Schweigens. // Ihr meine mit mir ver- / krüppelenden Worte, ihr / meine geraden.“ (GW I, 237, V. 1ff.). Die Feststellungen Bezzel-Dischners und Wiedemanns eignen sich, sie mit Blick auf die hier zu erörternde Thematik der daseinsgetrübten Erweiterungsgedanken hin auszuweiten: Das Rauschen des Brunnens deutet gleichzeitig auf die widerhallenden Optionen seiner Leere wie Fülle hin: Im ersten Fall würde er dem Wind einen Raum zum Rauschen bieten, im zweiten Fall könnte die Ansammlung von Wasser dieses Rauschen im Sinne eines Blubberns herstellen. Beider Art wahrgenommen, stellte dann der Raum des Brunnens in Verbindung mit seinem Rauschen einen monumentalen Erinnerungsort dar. Indem das letzte Wort des Gedichts „Träne“ (ebd., V. 23) heißt – diese steht in Konjunktion zu einer anderen „Träne“ (ebd., V. 22) und ist kontextual an das „Augenpaar“ (ebd., V. 21) gebunden –, zeugt das Gedicht erneut von der Schilderung produktiven Sehens und das Bild eines mit Wasser gefüllten Brunnens scheint angebracht. Dessen Oberfläche indes ruft erneut den durch Adorno beschriebenen Zusammenhang von Spiegel und Melancholie hervor, und der gesellschaftskritische Blick kann ebenfalls mit der Schärfe eines Messers verglichen werden. Wenn das Bild des Zerschneidens nun auf die semantische Ebene übertragen wird, so ergibt sich für Bezzel-Dischner diese Konsequenz: „Das Wagnis des Zerlegens birgt die Gefahr des Auslöschens jeder Bedeutung in sich, die Gefahr, daß der Weg aus der Isolation nicht mehr gefunden wird. Der Dichter setzt sich diesem Wagnis aus.“[498] Dieses Wagnis indes vollführt sich immer wieder aufs Neue („Wieviel, o wieviel / Welt. Wieviel / Wege.“ (GW I, 237, V. 13ff.)), es kann als „täglich wahr- und wahrer- / geschundenes Später / der Rosen“ (ebd., V. 10ff.)

[497] Barbara Wiedemann: Warum rauscht der Brunnen? Überlegungen zur Selbstreferenz in einem Gedicht von Paul Celan, S. 107-118, in: Celan-Jahrbuch Nr. 6, hrsg. von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1995, S. 112.
[498] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 122.

bezeichnet werden.[499] Höhe und Tiefe sind darin eins und zeitübergreifend verbindend („Krücke du, Schwinge. Wir – –“ (ebd., V. 16)) ist die Konsequenz der Sprachfindung in der letzten Strophe des Gedichts selbst die Zerstückelung des Wortes „Mensch“, und zwar, weil der Zustand des >>getrübten Daseins<< gleichsam persönlich wie historisch einzuordnen ist, in seiner Pluralbildung: „Wir werden das Kinderlied singen, das / hörst du, das / mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das“ (ebd., V. 17ff.). Wiedemann merkt an, dass mehrfach versucht worden wäre, „die beiden Silben als unabhängige Wörter anderer Sprachen zu interpretieren“ [500] und führt dazu weiter aus:

> „Men“ ist tatsächlich im Englischen gleichbedeutend mit „Menschen“, „Schen“ hat diese Bedeutung aber nicht, wie Peter Horst Neumann zunächst vermutet hat, im Chinesischen (*Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung*, Göttingen 1968, S. 20f.; in der zweiten erweiterten Auflage 1990 ist dies erheblich relativiert, vgl. dort S. 21), und es heißt auch nicht „Schem“ und damit hebräisch „Name“ (Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*, Frankfurt 1976, S. 143.)[501]

Wenn nun aber davon ausgegangen wird, dass es das zentrale Thema des Gedichts ist, auf einen monumentalen Erinnerungsort hinzuweisen, der es vermag, den >>Zustand des getrübten Daseins<<, wahrgenommen in seiner Auslegbarkeit als ein ‘Besitz von Großem‘, zu archivieren, so ist derjenige, der diesen Zustand gleichsam durch sich als ein ausführendes Medium in sich wahrt, der Mensch selbst. Das Changieren des Bruchs von ‘außen‘ mit dem Riss von ‘innen‘ steht für diesen *in medias res* auf Messers Schneide („Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr / gebetsscharfen Messer / meines / Schweigens.“ (GW I, 237, V. 1ff.)) und spiegelt so den Weg, der – das Moment der vernichtenden Unterdrückung implizierend – dennoch seine Fortführung findet („Ihr meinen mit mir ver- / krüppelnden Worte, ihr / meine geraden.“ (Ebd., V. 5ff.)). Indem zum Ende des Gedichts das Wort „Menschen“ nun selbst seziert und dadurch in zwei Silben segmentiert wird, wird der Bruch von ‘außen‘ und die durch den Riss von ‘innen‘ zum Ausdruck gebrachte Asymmetrie des eigenen Daseins erneut verdeutlicht. Eingeschrieben hat sich in beide Wortsegmente der Zustand des >>getrübten Daseins<<, deutet doch „Men“ auf den Namen des Sterns ‘Alpha Lupi‘ hin und bringt „Schen“ über die im Titel des Gedichts selbst vorgegebene Richtung des >>Rauschens<< eine lautliche

[499] Hierin spiegelt sich erneut der Titel des Lyrikbandes *Die Niemandsrose* sowie dessen thematische Fokussierung innerhalb des Gedichts „Psalm“.
[500] Wiedemann: Warum rauscht der Brunnen?, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., Fußnote 9, S. 110.
[501] Ebd.

Assoziation zu einem Hexagramm des *I Ging*, nämlich zu 'Dschen [zhen]' = „Das Erregende, der Donner", hervor. In dieser >>getrübt-erfü[h]l[l]ten<< Prägung ist ein Tränenfluss möglich und Sprachfindung in dieser Weise ein in der Welt zugleich bei sich seiendes >>Rauschen<<. Ein sich loslösender Tränenfluss bedeutet, dass sich das Moment der Starre gelöst hat. So heißt es in dem Gedicht ES IST NICHT MEHR (GW I, 238): „ES IST NICHT MEHR / diese zuweilen mit dir / in die Stunde gesenkte / Schwere. Es ist / eine andre." (Ebd., V. 1ff.). Ivanović äußert, das Gedicht zusammenfassend, dass „[d]as Gedicht [] Melancholie als Bedingung eines Sprechens [thematisiert], das sich gemäß der adamitischen Sprache Benjamins als ein Nennen begreift" [502], und stellt weiter fest, dass

> [] der Begriff der "Schwere" durchaus das durch die Tradition des Melancholischen Vorgegebene [sprengt], indem Celan im Gedicht zugleich zentrale Motive seines eigenen dichterischen Werkes wie seiner Poetik aktualisiert (die Stunde; der Vorgang des Wägens mit der Opposition von schwer und leicht, vgl. GW I, 291; Namensgebung und Namenlosigkeit).[503]

Die Aktualisierung zentraler Motive indes haben sich bis hierhin mehrfach als eine Form 'aktualisiert-getrübten' Sprechens im Zusammenhang des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< nachvollziehen lassen und auch, dass Celan poetisch thematisiert, dass dem Phänomen der Melancholie neben seiner gefährdend-vernichtenden Ausrichtung im konstruktiven Sinne eine produktive Ausrichtung zukommen kann. Wenn nun von einer „anderen Schwere" innerhalb des Gedichts gesprochen wird, so lässt sich diese,

> [l]iest man das Gedicht konsequent in Bezug auf die Melancholie, (…) begreifen als eben die ins Produktive gewendete Melancholie, die von jeher der in den Abgrund des Wahnsinns führenden tragischen Melancholie gegenübergesetzt wird.[504]

Die Schwere wird weiter beschrieben als „das Gewicht, das die Leere zurückhält, / die mit- / ginge mit dir." (GW I, 238, V. 7ff.) Dieses hat, so heißt das Gedicht abschließend, „(…) wie du, keinen Namen. / Vielleicht / seid ihr dasselbe. Vielleicht / nennst auch du mich einst / so." (Ebd., V. 10ff.). Die Asymmetrie des eigenen Daseins, in welchem die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Paradoxon das Gewicht der Schwere noch beschwert,

---

[502] Ivanović: Kommentar zu „Es ist nicht mehr", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 159. Vgl. hierzu auch die Verse des Gedichts „EINIGES HAND- / ÄHNLICHE": „gab die Stunde den Lehm her, rasch" (GW I, 236, V. 6) sowie Celans Anstreichungen im *Trauerspiel*-Buch Benjamins zu der Beschreibung der Melancholie als >>lehmfarben<<.

[503] Ebd.

[504] Ivanović: Kommentar zu „Es ist nicht mehr", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 161.

findet über die Aktualisierung der „Schwere“, beschrieben als „andere Schwere“ (vgl. hierzu ebd., V. 5f.) zu einer Symmetrie, die sich nur zeitweise – im ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<< – einstellt: die Adverbien „zuweilen“ (ebd., V. 3) sowie „einst“ (ebd., V. 12), welche die „Schwere“ flankieren, stützen diese Annahme. Die Namensgebung im Namenlosen indes, die bei dem lyrischen Ich zu der Hoffnung führt, dass es selbst durch ein ansprechbares Du in dieser Weise benannt wird, zeigt auf, dass die „andere Schwere“ nicht darauf verweist, dass sich der Zustand der Schwere – etwa, dass sie sich nun leicht anfühle – verändert hätte, sondern, dass das lyrische Ich im Wissen um die Last des ‘Besitzes von Großem‘ auch seine Schwere einordnet, und zwar zu jener Schwere des innerhalb des Gedichts angesprochenen Du’s , welches zum Ende des Gedichts über das Zeitwort „einst“ im Kontext der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< selbst zu einem noch anzusprechenden Du wird. Das, was sich demnach in diesem Gedicht zunächst als ein Wandel einordnen lässt, ist die Konsequenz des bisherigen Weges des lyrischen Ichs innerhalb der *Niemandsrose*: es ist sich seiner Wurzel bewusst und bekennt sich lyrisch zu ihr. RADIX, MATRIX (GW I, 239f.) führt diesen Gedanken weiter aus, ist doch Matrix auf lat. rādīx = die (Baum-)Wurzel zurückzuführen und verweist doch lat. matrix = Stammmutter „neben dem übertragenen linguistischen Gebrauch vor allem an die biologischen Bedeutungen von Mutterleib, Gebärmutter, Mutterschoß, Mutterboden“[505]. Identität und Herkunft stehen in unmittelbarem Zusammenhang des Bruchs von ‘außen‘, der sich in den Gedichtzeilen als >>vom Abgrund<< her nachvollziehen lässt: „Wer, / wer wars, jenes / Geschlecht, jenes gemordete, jenes / schwarz in den Himmelstehende: / Rute und Hode –? // (Wurzel. / Wurzel Abrahams. Wurzel Jesse. Niemandes / Wurzel – o / unser.)“ (GW I, 239f., V. 15ff.). Jean Bollack liest das Gedicht vor dem Hintergrund der Verbrechen der Nationalsozialisten an den Eltern Celans, wenn er resümiert:

> Bei einer ersten Lektüre schon bietet sich aufgrund der gesammelten Hinweise die Hypothese an, daß es sich um einen das gesamte dichterische Unternehmen begründeten programmatischen Text handelt; er bezieht sich auf die Ermordung von Celans Eltern. Das Ereignis hat seiner Dichtung die entscheidende

[505] Vgl. hierzu Germinal Čivikov: Kommentar zu „Radix, Matrix“, S. 163-169, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 164.

> Ausrichtung gegeben. Er betrachtet diesen historischen und persönlichen Ausgangspunkt wie eine Mission, mit der er sich beauftragt hält.[506]

Die persönliche wie historische Verarbeitung dieses Ereignisses kann erfolgen, indem auch hier der Dichter dem Requisit des „Steins“ den Zustand des >>getrübten Daseins<< eingraviert hat: „Wie man zum Stein spricht, / wie du, / mir vom Abgrund her, von / einer Heimat her Ver- / schwisterte, Zu- / geschleuderte, du, / du mir vorzeiten, / du mir im Nichts einer Nacht, / du in der Aber-Nacht Be- / gegnete, du / Aber-Du –:“ (GW I, 239f., V. 1ff.). In der Zuweisung des Sprechens als eines Merkmals des >>Wahren<< – im *Gespräch im Gebirg* heißt es, dass der Stein nicht redet, sondern spricht (GW III, 171) – vertieft sich der Zustand des >>getrübten Daseins<< in der Verbundenheit mit einer Schicksalsgemeinschaft, wie etwa in der zu Nelly Sachs und zu Ossip Mandel’štam. Die Bedeutsamkeit der Notwendigkeit dieses Wahrens des Wahrens findet, um beständig sein zu können, seine Ausweitung in der Darstellung eines geistigen ‘Besitzes von Großem‘, denn die „Ver- / schwisterte“ (GW I, 239f., V. 4f.) wird gleichzeitig als die „Zu- / geschleuderte“ (ebd., V. 5f.) beschrieben, wodurch unweigerlich die Assoziation zum fulgurativen Moment des >>getrübten Daseins<< ‘aufblitzt‘: die Begegnung zwischen dem Ich und dem Du hat, so heißt es, „vorzeiten“(ebd., V. 7) und „im Nichts einer Nacht“ (ebd., V. 8) stattgefunden. Durch die eigene ‘aktualisiert-getrübte‘ Erinnerungsarbeit, die das lyrische Ich mit dem Bereich der Sprachfindung über die Verortung seiner Worte leistet, tut sich die Option für eine Begegnung im „hier“ auf, welche einerseits auf die Zeit des lyrischen Ichs reflektiert, wie dadurch die eines ansprechbaren Du’s mitgedacht ist, und in dieser Weise das Ich des Gedichts selbst zu einer „(…) [v]er- / schwisterte[n], [z]u- / geschleuderte[n] (…)“ (ebd., V. 4ff.) Komponente werden kann: „Ja, / wie man zum Stein spricht, wie / du / mit meinen Händen dorthin / und ins Nichts greifst, so / ist, was hier ist: // auch dieser / Fruchtboden klafft, / dieses / Hinab / ist die eine der wild- / blühenden Kronen.“ (Ebd., V. 24ff.). Die Natalität des Ich kann sich über die Achse der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< fortführen, bleibt in seinem Grunde mit dem „Hinab“ (ebd., V. 33) verbunden, was auch immer bedeutet, auf die Gefahr der Unterdrückung und Vernichtung durch potentielle Machthaber

[506] Jean Bollack: Entwurf zu einem Verständnis von ‚Radix, Matrix‘, S. 89-94, in: Celan-Jahrbuch Nr. 7 (1997/98), Heidelberg 1999, S. 89.

hinzuweisen: so nehmen – und hierin spiegelt sich das Phänomen der 'Mimikry', wie es Bhabha in Anlehnung an Lacan kulturtheoretisch reflektiert hat –, wie Germinal Čivikov vermerkt, die Verse „auch dieser / Fruchtboden klafft" (ebd., V. 30f.) den Gedanken Bertolt Brechts auf, der in *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* daran erinnert, „[d]aß der Fruchtboden zugleich ‚Nährboden' für ganz anderes sein kann"[507] und in dieser Weise in Analogie dazu steht, dass „die deutsche Sprache [] den Antisemitismus nicht nur als Frucht [trug], [sondern] [!] sie [] auch der Boden [ist], in dem er wurzelte und noch wurzeln kann"[508]. Denken wir den bereits durch den Titel des Lyrikbandes mitgedachten Umkehrungsgedanken mit, der erneut durch das >>Greifen ins Nichts<< (vgl. hierzu GWI, 239f., V. 28) zum Ausdruck kommt und in das „Hinab" der „wild - / blühenden Kronen" (vgl. hierzu ebd., V. 33ff.) mündet, so ist das >>Klaffen des Fruchtbodens<< unweigerlich und auch rein phonetisch mit dem Zustand des „Furchtbodens" verbunden.[509] Gleichzeitig weckt der mitzudenkende Umkehrgedanke der *Niemandsrose* sowie eine durch das „Klaffen des Fruchtbodens" evozierte Bewegung linguistisch die Möglichkeit eines Schüttelreims: Dann würde das Kompositum „Fruchtboden" das Nomen „Bodenfrucht" ergeben. Hierdurch würde wiederum zu Tage treten, was es ist, worüber das lyrische Ich durch sein poetisches Wort Zeugnis ablegen würde. Der Gedanke Mandel'štams, der Dichtung als Pflug beschrieben hatte, „der Zeit sprengt und ihre tiefsten Schichten, nämlich ‚die Schwarzerde der Zeit', an die Oberfläche treibt"[510] klingt hierdurch an und zeigt ebenfalls seine Spur in dem Titel des Folgegedichts SCHWARZERDE (GW I, 241). Böschenstein vermerkt hierzu:

> Das Bild des Pflügens findet sich auch, wie Celan eigens bemerkt, in einem Essay Mandelstamms – in 'Das Wort und die Kultur' –, wo von der Poesie gesagt wird, sie sei ein Pflug, „der die Zeit so sprengt, daß ihre tiefen Schichten, ihre Schwarzerde an die Oberfläche zu liegen kommen." (…) Der Bezug der „Schwarzerde" zur Zeit wird also auch hier deutlich, wie andererseits das Thema

[507] Čivikov: Kommentar zu „Radix, Matrix", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S.S. 168.
[508] Ebd.
[509] Vgl. hierzu auch die Achse der Beschränkung und der Erweiterung, die mit Blick auf die zentralen Verse des Gedichts „Was geschah?" (GW I, 269) nachvollzogen werden können in Punkt 4.3.2 dieser Arbeit.
[510] Vgl. hierzu Germinal Čivikov: Kommentar zu „Schwarzerde", S. 170-172, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 170.

> der Wunde, des Untergangs, der „verzweifelten“ „Frage nach dem Woher“ von ihm mit dem Bild vom „Pflug“ und „Schwarzerde“ verknüpft wird (…).[511]

Unter erneuter Hinzunahme der Auseinandersetzung Celans mit Benjamins *Trauerspiel*-Buch-Darlegungen zum Phänomen der Melancholie, kann der Titel selbst als ‘aktualisiert-getrübte Sprache‘ in Erscheinung treten. Čivikov spricht in seinem Gedicht-Kommentar davon, dass Celan das Wort Mandel’štams „gleichsam umpflügt und seinen lexikalischen Bestand als ‚schwarze/ Erde‘ aktualisiert“[512] und meint, dass „[d]as ‚Schwarze‘ dieser Erde [] nicht mehr wie noch bei Mandel’štam Zeichen der Fruchtbarkeit [ist]“[513], sondern „bei Celan [] die Erde von Verzweiflung und Versehrtheit gezeichnet [ist]“[514]. Dieser Gedanke trifft, wie unsere bisherige Analyse gezeigt hat, zwar zu, muss aber dahingehend ergänzt werden, dass Celan sich der konstruktiv ausgerichteten Option des melancholischen Zustands des >>getrübten Daseins<< bewusst ist und diese innerhalb der *Niemandsrose* immer wieder thematisch verarbeitet. So hat das Kompositum „Schwarzerde“ die antike Vorstellung der Melancholie als Schwarzgalligkeit, ebenso wie Galens Gedanken, der Erde die Farbe Schwarz zuzuordnen, in sich aufgenommen und zugleich überwunden. Diese >>Bodenfrucht<< nun, die das Wissen um den ‘Besitz von Großem‘ impliziert, ist aus der „Stunden - / mutter / Verzweiflung“ (ebd., V. 2ff.) hervorgegangen. Firges, der in *Den Acheron durchquert ich* ebenfalls das Phänomen der Melancholie in Celans Werk durchleuchtet, verweist darauf, dass mit dem Tod der Mutter Celans das Thema der Melancholie von diesem lyrisch als eine nicht enden wollende Trauer verarbeitet wird und stützt seine Untersuchungen auf die Theorie Freuds. Das wiederum bedeutet, dass die Nennung der Mutter den Kontext der Trauer und Melancholie hervorruft, ebenso wie hierdurch eine Ahnenlinie zum Ausdruck kommt, die ebenfalls in den Kontext von Melancholie gehört. So fasst Firges zusammen:

> Die Forschung ist sich über die erblichen Faktoren bei der Melancholie nicht einig, meist wird eine angeborene Anlage zur Hypersensibilität und extremer psychischer Verletzbarkeit angenommen. Eine solch extreme Verletzbarkeit wird für Celan verschiedentlich bezeugt, am eindrucksvollsten durch seinen

[511] Bernhard Böschenstein: Celan und Mandelstamm, Beobachtungen zu ihrem Verhältnis, S. 155-168, in: Celan-Jahrbuch 2 (1988), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1988, S. 158.
[512] Čivikov: Kommentar zu „Schwarzerde“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 170.
[513] Ebd.
[514] Ebd.

> Jugendfreund Weissglas, den Gerhart Baumann zitiert: ‚Die Welt des Glaubens, der Sprache, Kunst und Musik – sie war eine Mitgift der gefühlvollen Mutter, - Ausdruck ihrer Schönheit und Sensibilität. Die wegweisenden Anregungen empfing der junge Celan vom Bruder seiner Mutter, dem Rabbiner; er mutet als enger Verwandter in allem an, was den gewissenhaften Umgang mit Texten betraf, verwandt aber auch in der reizbaren Schwäche, – ein Leben im Schatten der Schwermut.' Die Anlage zur Schwermut scheint Celan demnach aus der mütterlichen Familie 'geerbt' zu haben.[515]

Der Annahme Čivikovs also, dass der Fruchtboden bei Celan durch die Spezifizierung als „Schwarzerde" nicht mehr im Zusammenhang von Fruchtbarkeit stünde, kann sich bei Hinzunahme der eben zitierten Gedanken nicht angeschlossen werden, gleichwie feststeht, dass das „Gedeihen", das aus dem Fruchtboden hervorgeht, der unwiderruflich im Zusammenhang des Totengedächtnisses steht, der an den Bruch von 'außen' gemahnt: „Ein aus der Hand und ihrer / Wunde dir Zu- / geborenes schließt / deine Kelche." (GW I, 241, V. 5ff.). Das Stigma der Hand nimmt den Bruch von 'außen' erneut auf, und Bezzel-Dischner verweist mit Recht darauf, dass die Verwundung der Hand darauf hindeute, dass „ [sie] deshalb [] besonders stark und schmerzlich alles Berührte [spürt]"[516]. Firges fasst diese Gedanken zusammen, wenn er das Gedicht in dieser Weise resümiert:

> Die Melancholie ist ein Mutterboden, der aus seinem Schoß die Blüte „Verzweiflung" hervortreibt. Die Melancholie führt die Schreibhand des Dichters. Diese Hand ist verwundet. (Sie trägt das Stigma des Holocaust.) Aus dieser Hand und ihrer Wunde wird das Gedicht 'geboren'. Dieses Gedicht geht damit aus der Schreibhand hervor wie ein Blütenkelch, der sich um die Wunde schließt. Die Blüte „Verzweiflung", die aus dem Schoß der Schwarzerde hervorgegangen ist, und der Blütenkelch, der aus der Schreibhand hervorgegangen ist, haben beide ihren Ursprung in der Melancholie. Beide sind eher Leidenskelche als Blütenkelche und meinen das Gedicht. (…) Der vorliegende Text ist, obschon es zunächst nicht den Anschein hat, trotz aller mitgeführten Informationen über die Lebenswirklichkeit des Autors, eine poetologische Reflexion über das Zustandekommen eines Gedichts.[517]

Wie sehr das Zustandekommen des Gedichts in steter Gefahr ist, davon zeugt das Gedicht EINEM, DER VOR DER TÜR STAND (GW I, 242f.). Der Zustand von produktiver Melancholie, der immer auch auf die Gefahr hinweist, dass er sich in seiner krankhaften Ausrichtung in sein Gegenteil wenden kann, erhält auch hier seine 'aktualisiert-getrübte' Ausrichtung, wenn die Legende über den Rabbi Löw mit in das Gedicht eingearbeitet wird, indem das lyrische

[515] Firges: *Den Acheron durchquert ich*, in: Ludwigsburger Hochschulschriften 18, a.a.O., S. 257f. Firges zitiert hier aus: Gerhart Baumann: Erinnerung an Paul Celan, Frankfurt/M. 1985, S. 23.
[516] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 112.
[517] Firges: *Den Acheron durchquert ich*, in: Ludwigsburger Hochschulschriften 18, a.a.O., S. 254.

Ich diesen anspricht: „Rabbi, knirscht ich, Rabbi / Löw:“ (Ebd., V. 14f.). Perez fasst die Legende über Rabbi Löw wie folgt zusammen:

> Rabbi Löw (1520-1609), der ab der dritten Strophe (d.i. die des Gedichts „Einem, der vor der Tür stand“) angesprochen wird, soll zur Verteidigung der jüdischen Gemeinde in Prag gegen Progrome einen Riesen – den Golem – aus Ton erschaffen haben. Der Legende nach wurde der Golem durch ein Ritual lebendig, in dem der Rabbi auf die Stirn des Golem das hebräische Wort „emet“ (Wahrheit) schrieb; jeden Sabbat aber löschte er den ersten Buchstaben (so dass „met“, „tot“, entsteht), um den Golem leblos zu machen. Nachdem sich die Lage in Prag beruhigt hatte, transformierte Rabbi Löw den Golem wieder zu leblosem Lehm. Eine andere Fassung der Legende erzählt, dass der Rabbi an einem Sabbat vergaß, den Buchstaben zu löschen, sodass der Golem zur Synagoge kam und die Gemeinde bedrohte. Der Rabbi beherrschte die Situation, verwandelte den Golem wieder zu Lehm und erweckte ihn dann nicht mehr.[518]

Damit es aber überhaupt von Seiten des lyrischen Ichs zu einer Ansprache des Rabbis kommen kann, ist es innerhalb des Gedichtverlaufs zunächst einmal notwendig, demjenigen, der als „einer“ benannt und nicht weiter spezifiziert wird, die Tür zu öffnen und – damit verbunden – diesem das Wort aufzutun. Es heißt bei Celan: „EINEM, DER VOR DER TÜR STAND, eines / Abends: / ihm / tat ich mein Wort auf –: zum / Kielkropf sah ich ihn trotten (…)“ (GW I, 242f., V. 1ff.). In der Bewegung hin zum „Kielkropf“ nun liegt nicht nur, wie aus der Wortbedeutung angenommen werden muss, eine Solidarisierung des lyrischen Ich mit missachteten und missgestalteten Menschen[519], sondern auch:

> „Kielkropf“ z.B. ist ein Ausdruck, der bei Celan immer im Zusammenhang mit den Opfern der Konzentrationslager steht und in Opposition zu einem bestimmten „schönen“ Bild des Juden, das zur Nachkriegszeit viele berühren, aber nicht eigentlich die Vorurteile gegen die Juden ändern konnte.[520]

Im Wissen darum, dass Celan – ehemals selbst Medizinstudent – ein fundiertes Wissen auch im Bereich der Medizin und Biologie hatte, kann diese Bewegung hin zum „Kielkropf“ zudem als eine Rezeption auf das Phänomen von „rasender“ Melancholie gedeutet werden: die Schwellung der Schilddrüse, die klinisch ebenfalls als ein „Kielkropf“ bezeichnet wird, kann – ähnlich wie bei einer Überfunktion der Schilddrüse – zu einer Beklemmung der Atemwege führen, die sich nicht selten mit der Wahrnehmung des Gehetzt-Seins, deckt. In der Verbindung beider Bedeutungen des „Kielkropfes“ klingt an, was Kristeva mit Blick auf das Hervorbrechen von Melancholie thematisiert hatte:

> Jene Epochen, die religiöse und politische Idole zusammenbrechen sehen, die Krisenepochen sind für die schwarze Stimmung besonders anfällig. (…) [D]och

[518] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 124f.
[519] Bei Perez heißt es, dass der Dichter denjenigen die Tür auftut, „die als „kielkröpfige“, als missgestaltete Wesen behandelt werden“. Ebd., S. 125f.
[520] Ebd., S. 125.

> in Krisenzeiten bricht sich die Melancholie Bahn, äußert sich, schafft sich ihre Archäologie, bringt ihre Vorstellungen und ihr Wissen hervor.[521]

Die Ansprache des lyrischen Ichs nun an den Rabbi Löw verarbeitet in 'aktualisiert-getrübter' Weise diese persönliche wie historische Erfahrung und schließt verschiedene Komponenten der Reminiszenz des 'Besitzes von Großem' in sich ein: Der Hinweis durch Firges, der sich wiederum an den Beschreibungen des Jugendfreundes Celans, an Weissglas, orientiert hatte, hat deutlich gemacht, dass Celan durch seinen Onkel mütterlicherseits, einem Rabbiner, seinen gewissenhaften Umgang mit Texten gelernt hatte, aber gleichzeitig durch diesen mit dem reizbaren Gemütszustand von Schwermut in Berührung kam, sodass – zusammen mit Firges – angenommen werden kann, dass jener diese Anlage aus der mütterlichen Familie 'geerbt' habe.[522] Die Nennung des Rabbi Löw impliziert möglicherweise die prägend-auflesende Kindheits-/Jugenderfahrung durch seinen Onkel, löst sich aber durch die spezifizierte Anrede an den Rabbi Löw sofort wieder, um zum Ende des Gedichts durch die Verse „Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi. // …….. // Reiß die Morgentür auf, Ra –" (GW I, 242f., V. 27ff.) als Rückblick 'aktualisiert-getrübten' Sprechens den Gedanken der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< zu untermauern. Das >>Beschneiden des Wortes<< (vgl. hierzu ebd., V. 17), das >>Einschreiben des lebendigen Nichts ins Gemüt<< (vgl. hierzu ebd., V. 19f.) und schließlich das Spreizen der „zwei / Krüppelfinger zum heil- / bringenden Spruch" (ebd., V. 22ff.): all dies macht ein weiteres Mal deutlich, dass die Hinwendung der Sprache in ihrer erinnernden Funktion als Mahnmal verstanden werden muss, damit der Zustand von „Wahrheit" – verstanden als konstruktiv ausgerichtete Auslegung von Melancholie – sich nicht in sein Gegenteil kehrt und dann in einen zerstörerischen Charakter umschlägt, der das von ihr betroffene Individuum zu vernichten in der Lage sein kann („Tod"). 'Aktualisiert-getrübt' gedeutet, steht dann der durch das Gedicht eröffnete Kontext nicht nur, wie Perez zu recht annimmt, in der Verdeutlichung eines Widerstandscharakters, sondern zeigt auch auf, in welcher Situation sich das lyrische Ich durch das Auftun des Wortes an diesen „Einen" begeben hat: Die Unsagbarkeit des Unsagbaren zum einen, die Option

[521] Kristeva: Schwarze Sonne, a.a.O., S. 16.
[522] Vgl. hierzu Firges: *Den Acheron durchquert ich*, in: Ludwigsburger Hochschulschriften 18, a.a.O., S. 257f. Firges zitiert hier aus: Gerhart Baumann: Erinnerung an Paul Celan, Frankfurt/M. 1985, S. 23.

des Verschwindens im „Nichts“ zum anderen schlägt sich nieder in den zum Gedichtschluss eingebrachten und kenntlich gemachten Leerzeilen sowie das wortwörtliche Ab-reißen der Morgentür (Reiß die Morgentür auf, Ra –“, GW I, 242f., V. 29) zum Gedichtende, das Bezzel-Dischner wie folgt einordnet:

> [D]ie elliptische Verkürzung des Wortes „Rabbi“ in „Ra –“ artikuliert den Abbruch eines Bildes: Die Silbe „Ra –“ am Schluß des Gedichts läßt das Gedicht in einer spannungsvollen Schwebe, evoziert den Vorgang des Aufreißens der „Morgentür“ und bricht dann ab. Hinter der Morgentür enthüllt sich das Unausgesprochene als ein Unaussprechliches.[523]

Der ‘Besitz von Großem‘ zeugt – angelehnt an den „Einen“, der zum „Kielkropf“ „trottet“ und über das Hervorrufen der Legende des Rabbi Löw und schließlich in der Komponente ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens, das wortwörtlich abreißt – unweigerlich von der stets anwesenden und latent mitzudenkenden Schwelle zwischen „Wahrheit“ und „Tod“, die durch das Wagnis ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens sich stets wiederholend erneuert und sowohl den Bruch von ‘außen‘ wie den Riss von ‘innen‘ in sich wahrt. In dem Gedicht MANDORLA (GW I, 244), bei dem das „Nichts“ in der „Mandel“, in diesem „Nichts“ wiederum der „König“ steht (vgl. hierzu ebd., V. 1ff.), wird es, indem das „Aug“ des angesprochenen Du der „Mandel“[524] – dem „Nichts“ – dem „König“ – entgegensteht (vgl. hierzu ebd., V. 9ff.), zu der Aussage kommen, die den Gedanken der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< deutlich ausspricht: „Judenlocke, wirst nicht grau. //(…) // Menschlocke, wirst nicht grau. / Leere Mandel, königsblau.“ (Ebd., V. 8 und V. 14f.). Der Annahme Olschners, der davon spricht, dass sich in diesen Versen zeige, dass hier „das Leid der Juden stellverstretend für das Leid aller Menschen“[525] thematisiert wird, ebenso wie der Annahme Perez’, dass „[d]ie hier geschilderte Passionsgeschichte [] nicht nur die Verfolgung, unter der die Juden in verschiedenen Epochen gelitten haben, sondern eine Passion für die Existenz jedes einzelnen Menschen [ist]“[526], kann sich nur eingeschränkt

[523] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 199f.
[524] Das deutsche Wort Mandel bedeutet im Italienischen Mandorla. Es nimmt den Gedanken an den Bruch von ‘außen‘ in sich auf, indem es im Kontext des Totengedächtnisses von Celan gebraucht wird. Leonard M. Olschner hierzu: „In der Zeit bis zur *Niemandsrose* bezieht Celan das Wort “Mandel“ oder Komposita mit ihm auf die Toten oder das Totengedächtnis, auf die Bitterkeit oder auf die Wachsamkeit (hebräisch heißt Mandelbaum auch “der Wachsame; vgl. Jer. 1,11). Der Name Mandel’štam mag ebenfalls anklingen, aber nur als motivische Stütze der Gesamtbedeutung Mandel’štams für *Die Niemandsrose*.“ Leonard M. Olschner: Kommentar zu „Mandorla“, S. 178-182, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 179.
[525] Ebd., S. 181.
[526] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 140.

angeschlossen werden. Denn die Erweiterung der „Judenlocke“ hin zur „Menschenlocke“ konkretisiert sich durch den letzten Vers des Gedichts der „leere[]n Mandel, königsblau“ (GW I, 244, V. 15). Sowohl der „König“ als auch die Farbe „Blau“ stehen im Kontext der Rezeption des Phänomens der Melancholie.[527] Hinzu kommt, dass auch die Mandel – als leer spezifiziert – mittelbar den Kontext von Melancholieerfahrung in sich aufgenommen hat, wenn davon ausgegangen wird, dass ihr im überdörrten Zustand eine bittere Geschmacksausrichtung zugewiesen werden kann. Dann ruft sie den tiefsinnig-grüblerischen Gedanken des melancholischen Grabens auf. So ist das Einverleiben von Wissen, wie Franz Josef Wetz in seinem Buch *Die Magie der Musik*[528] darlegt, „bitter“[529]:

> Diese Metapher entstammt der Offenbarung des Johannes, der einen Engel mit einem aufgeschlagenen Buch vom Himmel herabkommen sah, aus dem eine göttliche Donnerstimme ihn aufforderte: >>Geh, nimm das aufgeschlagene Buch in der Hand des Engels< […] Da ging ich hin zu dem Engel […] und er spricht zu mir: >Nimm und verschlinge das Büchlein, und es wird deinen Magen mit Bitterkeit erfüllen, in deinem Munde aber wird es süß wie Honig sein.<<<[530]

Wenn nun durch den Gedichttitel ein Ausdruck gebraucht wird, der kunsthistorisch konnotiert ist und „in der Plastik wie in der Malerei die ovale oder mandelförmige Aureole [bezeichnet] [sic!], die, im Gegensatz zum Nimbus, eine ganze Gestalt, meist Christus oder (seltener) Maria, umrahmt“[531], so findet der Gedanke, den Zustand des >>getrübten Daseins<< durch einen „Raum“ zu würdigen, erneut Eingang in den zweiten Zyklus der *Niemandsrose*-Gedichte. Der Mensch – und zwar nicht jeder, sondern der, dessen >>Aug zum Nichts steht<< (vgl. hierzu GW I, 244, V. 10) und somit den Zusammenhang von Daseinstrübung und Sprachfindung aufruft als durch seiner Sprachfindung Handelnder, erscheint nun im Rahmen dieses Kunstbildes, das – übertragen auf die Ebene von Literarizität – nichts anderes ist als das Gedicht selbst. Das Verb „stehen“, welches als solches zunächst auf

---

[527] Darüber hinaus erweist es sich durchaus als sinnvoll, die Farbe Blau auch kunsthistorisch im Zusammenhang mit Mandorla-Abbildungen zu beleuchten, galt diese doch in der Mittelalterkunst als so wertvoll wie Gold. Die Farbe Gold indes erscheint innerhalb der *Niemandsrose* in dem Gedicht CHYMISCH (GW I, 227f.) als dem Bereich des Schweigens zugehörig und gehört verkohlten Händen an: „Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten / Händen.“ (GW I, 227f., 1ff.).

[528] Franz Josef Wetz: Die Magie der Musik, Warum uns Töne trösten, Stuttgart 2004.

[529] Vgl. hierzu auch das Gedicht „Zähle die Mandeln“, das Paul Celan in seinem ersten Lyrikband „Mohn und Gedächtnis“ veröffentlicht hat.

[530] Wetz: Magie der Musik, a.a.O., S. 123f.

[531] Olschner: Kommentar zu „Mandorla“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 179.

einen statischen Vorgang verweist, ist gleich 14-mal in das Gedicht „Mandorla“ eingearbeitet. In ihrer Bedeutung verweist die Zahl 14 zum einen auf Disziplin, Geduld und Zuverlässigkeit, zum anderem impliziert sie – als Verdoppelung der Zahl sieben – Güte und Barmherzigkeit. Die konjunktivische Stellung des Verbes „stehen“ aus den Strophen I, II und IV unterstreicht diese Bedeutungen, und verweist auch semantisch darauf, dass es sich bei dem Verb „stehen“ nicht um eine stagnierende Haltung, sondern um eine dynamische handelt: Strophe I schließt mit diesem Vers ab und greift den Bezug zum „Nichts“ auf: „Da steht es und steht.“ (GW I, 244, V.4); zum Ende von Strophe II heißt es unter Bezugnahme auf den „König“: „Da steht er und steht“ (ebd., V. 7) sowie die Strophe IV mit dem Vers endet: „So steht es [d.i. das Aug] und steht.“ (Ebd., V. 13). Vers 14 nimmt diesen Gedanken stilistisch und semantisch auf – keinesfalls bedeutet der Hinweis, dass die >>Menschenlocke nicht grau wird<< eine Darstellung etwa eines erstarrten Zustandes (man denke im kunsthistorischen Zusammenhang etwa an *Vanitas*-Gemälde), sondern sie wird deshalb nicht grau, weil sie durch den dynamischen Vorgang des Stehens (der Gebrauch der Adverbien von „da“ zu „so“ unterstreicht dies) in der Hinwendung zum Phänomen des >>getrübten Daseins<< immer wieder aufs Neue belebt wird. [532] Perez konstatiert:

> Im letzten Vers ist die Figur des Königs im Gedicht nur durch die Farbe präsent: Die Mandel ist leer, es bleibt das Zeichen des Königtums: „königsblau“, durch den Reim auch in offener Opposition zu „grau“. Der letzte Vers öffnet sich somit auf eine Präsenz, die das Gedicht selbst zu transzendieren scheint: Der König ist nicht mehr im Text, das „Aug“ muss ihn woanders suchen, in der leeren Mandel wird aber seine königliche Spur anerkannt.[533]

Diese Spur, die im Hinblick auf diese Arbeit als >>getrübt-erfü[h]l[l]t<< bezeichnet werden kann, findet sich in der Hinwendung zum Leben selbst; direkt zu Beginn des nächsten Gedichts wird es heißen: „AN NIEMAND GESCHMIEGT mit der Wange – / an dich, Leben. An dich, mit dem Handstumpf / gefundnes.“ (GW I, 245f., V. 1ff.). Der Widerschein dieser Spur ist („Ein Flämmchen halber / Lüge noch in / dieser, in jener / übernächtigten Pore, / die ihr berührt“ (ebd., V. 15ff.)), weil er als Reflex auf den Zustand des >>getrübten Daseins<< zu verstehen ist (vgl. hierzu die Leerzeile in V. 26),

[532] Einschließlich der Gefahr der Wiederholbarkeit der Verbrechen durch die Nationalsozialisten: Die Bedeutung der Zahl 14 ist bei Neonazis eine Chiffre des Satzes “We must secure the existence of our people and a future for white children.“ Die Komponente des Wahrens des ‘Besitzes von Großem‘ zeigt sich hier in seiner gefährlich-vernichtenden Ausrichtung und deutet so auf das hin, was Bhabha als ‘Mimikry‘ bezeichnet.
[533] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 136.

zerlegt in Splitter der Erinnerung („Ihr Finger. / Fern, unterwegs, / an den Kreuzungen, manchmal / die Rast / bei freigelassenen Gliedern, auf / dem Staubkissen Einst. // Verholzter Herzvorrat: der / schwelende / Liebes- und Lichtknecht.“ (Ebd., V. 5ff.)): als solche verschriftlicht, werden im Gedicht selbst auch die Gliedmaßen desjenigen, der es geschrieben hat, zerstückelt. Otto Lorenz äußert sich hierzu in dieser Weise:

> Die Feststellung eines Mangels an – körperlicher – Nähe wird unvermittelt fortgesetzt durch Hinweise auf verstümmelte Gliedmaßen, die sensitive Kontakte zu ab-getrennten Körperteilen herstellen und akustisch-visuelle Signale empfangen, deren ’Botschaften‘ aber nicht mitgeteilt werden. Das Wahrnehmungsorgan (zunächst der “Handstumpf“, dann auch die abgetrennten “Finger“) und das Wahrnehmungsobjekt (“die freigelassenen Glieder“, der “verholzte Herzvorrat“, die “übernächtigten Poren“) sind Erinnerungsspuren des Geschehenen, Zeichen einer sprachlosen mémoire involontaire. Einzelne Stationen dieser Erinnerungssuche (“unterwegs“) werden im Gedächtnisraum des Nicht-mehr-Vorhandenen (“Staubkissen Einst“) berührt. In diesem Raum des Inneren (“Atembaum“) wird ein ’letztes Wort‘ als eine Gestalt wahrgenommen, die keine sprachliche Manifestation mehr hat und durch eine Leerzeile vertreten wird.[534]

Wenn Lorenz darauf hinweist, dass die in dem Gedicht aufgerufenen Gliedmaßen Erinnerungsspuren seien, die >>Zeichen einer sprachlosen mémoire involontaire<< sind, so macht er das unter Berücksichtigung der Anstreichungen Celans in Benjamins Essay *Über einige Motive bei Baudelaire*, in dem dieser im Anschluss an Freud und Proust geschrieben hatte, dass „[v]on diesen anderen Systemen [] Proust mannigfach [handelt]“[535] und diese dabei „[a]m liebsten [] (…) durch die Gliedmaßen [repräsentiert]“[536]. Die Gedankenführung, die Lehmann in „Karnevaleske Dialogisierung, *Anmerkungen zum Verhältnis Mandel’štam – Celan*“[537] mit Blick auf das Phänomen der Zerstückelung als eines Teilaspektes des *Karneval*-Motivs in der Bachtin’schen Romantheorie[538] anführt, um sie auf den Gedanken hin auszuweiten, dass es innerhalb der Dichtung und in der Kunst im Allgemeinen keine fertige Habe gibt[539], scheint für den Zusammenhang der in dieser Arbeit

---

[534] Otto Lorenz: Kommentar zu „An Niemand geschmiegt“, S. 183-186, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 183f.
[535] Walter Benjamin, zit. nach Lorenz: Kommentar zu „An Niemand geschmiegt“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 184.
[536] Ebd.
[537] Jürgen Lehmann: Karnevaleske Dialogisierung, *Anmerkungen zum Verhältnis Mandel’štam – Celan*, S. 541-555, in: Birus, Hendrik [Hrsg.]: Germanistik und Komparatistik, DFG-Symposion 1993, Stuttgart Weimar 1995.
[538] Das Phänomen der Hybridität wurde bereits im Hinblick auf den kulturtheoretischen Blickpunkt Bhabhas resümiert. Vgl. hierzu Punkt 3.1.1 dieser Arbeit.
[539] Bei Lehmann heißt es: „In bezug auf den Aspekt der Differenz, der Ablösung, der Relativierung der Ver-rückung ist vor allem das Insistieren auf Offenheit und Prozessualität, auf dem Vermeiden jeglicher Fixierung im fertigen Produkt relevant. >>In der Dichtung, in der

verfolgten Fragestellung eines >>Prinzips der getrübt-erfü[h]lten Erweiterung<< von größerem Belang. Lehmann fasst den Ansatz durch Bachtin in dieser Weise zusammen:

> Karneval ist für Bachtin zum einen ein bestimmtes Kulturphänomen, eine zeitlich begrenzte >zweite Welt<, in deren Rahmen die herrschenden Mächte und Redeweisen sowie die sie prägenden Sprachen öffentlich in Frage gestellt werden; es kommt zu Umkehrungen, Inversionen von Hierarchien, Handlungen, Wertvorstellungen sowie zu Verbindungen des voneinander Geschiedenen, des extrem Verschiedenen, des zuvor Destruierten. Zum anderen versteht Bachtin das Karnevaleske als ein Strukturprinzip, das zum einen durch die >Karnevalsanatomie< bzw. die >>fröhliche Relativierung jeder Struktur<< und zum anderen durch die daraus resultierende Neuformierung der relativierten Strukturelemente definiert ist, beschreibbar mit den Kategorien >Familiarisierung< und >Mesalliance<. >Karnevalsanatomie> meint das sprachliche Zerlegen, Zerstückeln von Personen, verbunden mit Aufzählung oder Vertauschung der Teile, während >Familiarisierung< das Aufheben jeglicher Distanz, die Freiheit, Gleichberechtigung und das gemeinsame und gleichzeitige Erscheinen des Geschiedenen bezeichnet. >Mesalliance< betrifft die Verschmelzung des Herausgelösten und Geschiedenem zu einer neuen Einheit.[540]

Wenn nun die Hand ohne Finger erscheint und als „Handstumpf“ beschrieben wird, die „Finger“ hingegen „fern“ und „unterwegs“ sind und „manchmal“ „bei freigelassenen Gliedern“ „Rast“ machen (vgl. hierzu GW I, 245, V. 3ff.), so stellt sich das Gedicht als hybrides Gefüge einer >>Karnevalsanatomie<< dar. Durch die Hinzunahme des Benjamin-Textes über das Motiv der *mémoire involontaire des membres* rückt der Gedanke von Zeitlichkeit in den Vordergrund, wie auch Benjamins *negative Geschichtsphilosophie* als Auffassung von Geschichte als die von Unterdrückten und nicht von Siegern. Dann nämlich kann das Bild der zerstückelten Hand in der Weise gedeutet werden, dass der Erinnerungsprozess, der als lyrische Erinnerungsspur „auf dem Staubkissen Einst“ zur „Rast“ kommen kann (vgl. hierzu ebd., V. 8ff.), immer wieder aufs Neue zerstückelt werden muss, damit der Zustand des „Lebens“ erhalten und die Erinnerung an den Bruch von ‘außen‘ bleibt: „Verholzter Herzvorrat: der / schwelende / Liebes- und Lichtknecht. // Ein Flämmchen halber / Lüge noch in / dieser, in jener / übernächtigten Pore, / die ihr berührt.“ (Ebd., V. 12ff.). Die letzte Strophe des Gedichts – eine variierte Wiederaufnahme der Eingangsstrophe – nun zeugt über die Ansprache an ein

---

Bildhauerei und überhaupt in der Kunst gibt es keine fertigen Sachen<<, >>die dichterische Materie existiert allein in der Ausführung<<, heißt es im (…) Gespräch über Dante.“ Lehmann: Karnevaleske Dialogisierung, a.a.O., S. 547. Lehmann bezieht sich mit dem „Gespräch über Dante“ auf die Überlegungen Mandel’štams zu Dante, in: Osip Mandel’štam: *Sobranie sočinenij v dvuch tomach* (Gesammelte Werke in zwei Bänden), Bd. II, New York 1966, S. 402.

[540] Ebd., S. 544f.

ansprechbares Du von der Dringlichkeit einer Begegnung im "Jetzt" („Leben") und nimmt den Gedanken Mandel'štams auf, dass die dichterische Materie allein in der Ausführung existiert: „An dich geschmiegt, mit / dem Handstupf gefundenes / Leben." (Ebd., V. 27.). Das Gedicht, das sich nun anschließt, heißt ZWEIHÄUSIG, EWIGER (GW I, 247) und steht, so auch die Einschätzung durch Lorenz, in einem engen Verhältnis zu den zwei vorangegangenen Gedichten.[541] Während das Gedicht MANDORLA (GW I, 244) dem Menschen, der im Zustand des >>getrübten Daseins<< über seine Sprachfindung einen Erinnerungsraum über das Ab-Bild selbst gegeben hatte, das Gedicht AN NIEMANDEN GESCHMIEGT (GW I, 245f.) diese Spuren der Erinnerung in Form der Zerstückelung innerhalb der Sprachfindung selbst wachgerufen hatte, bietet es sich an, das Gedicht ZWEIHÄUSIG, EWIGER (GW I, 247) in seiner Gebundenheit an die Komponenten von Zeitlichkeit zu deuten:

> ZWEIHÄUSIG, EWIGER, bist du, un- / bewohnbar. Darum / steht sie, diese / erbärmliche Bettstatt, im – Regen, / da steht sie. // Komm, Geliebte. / Daß wir hier liegen, das / ist die Zwischenwand –: Er / hat dann genug an sich selber, zweimal. // Lass ihn. Er / habe sich ganz, als Halbe / und abermals Halbe. Wir, / wir sind das Regenbett, er / komme und lege uns trocken. // …… // Er kommt nicht, er legt uns nicht trocken. (Ebd.).

Die Asymmetrie des Begreifens zeitlichen Daseins, die hier als „erbärmliche Bettstatt, im Regen –" (ebd., V. 5) beschrieben wird und innerhalb des Gedichtverlaufs über die Ansprache an die „Geliebte" (ebd., V. 7) den Kontext eines Liebesakts suggeriert und in der Verschmelzung des Du und Ich diese zu einem „Regenbett" (ebd., V. 14) werden können, führt erneut über den Zustand des >>getrübten Daseins<<, der sich stilistisch – durch eine Leerzeile in Vers 16 markiert – als konstruktives Innehalten deuten lässt, durch welches es nicht zum >>Trockenlegen dieser erbärmlichen Bettstatt<< durch denjenigen kommt, der ganz zu Anfang des Gedichts als „Zweihäusig, Ewiger" angesprochen wurde. Es bietet sich an, den Gedichtverlauf – und der Titel scheint dies nahezulegen – in einem Diagramm festzuhalten. Die Einteilung der Zeitkomponenten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft orientieren sich an den von Celan in seiner *Meridian*-Rede eingeführten Begriffen

[541] Vgl. dazu Lorenz: Kommentar zu „An Niemand geschmiegt", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 183.

>>Gravis des Historischen<<, >>Akut des Heutigen<< und >>Zirkumflex des Ewigen<<[542]:

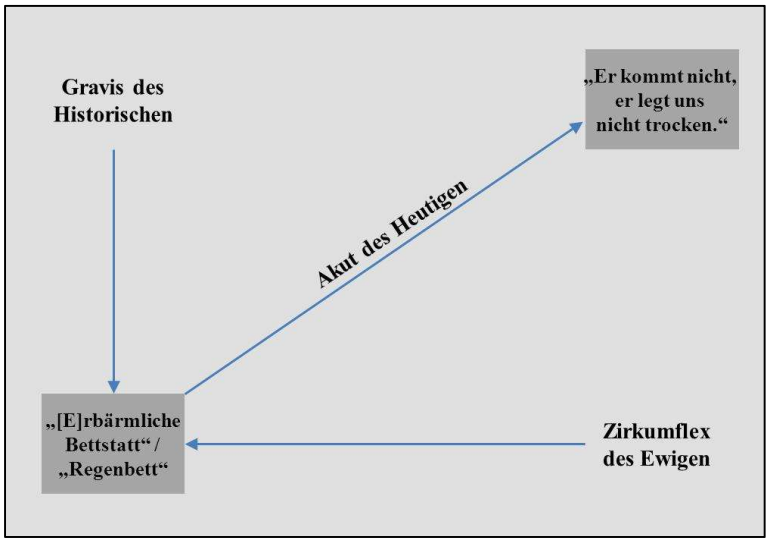

Abb. 15: ZWEIHÄUSIG, EWIGER (GW I, 247)

Der Ort gegenwärtigen Sprechens erneuert den Zustand des exilhaften und mit dem Wahrnehmungsbereich der Fremde verbundenen Daseins, das fortwährend mit dem Zustand von >>Kälte und Kampf<<[543] verbunden bleibt. Diesen >>Bogen<< umspannt auch das Folgegedicht, welches SIBIRISCH (GW I, 248) heißt. Die Setzung des Adjektivs kann als Kenntlichmachung eines bestimmten >>Ausdruck[s] zum Leben<< interpretiert werden, der in 'aktualisiert-getrübter' Weise in Erscheinung tritt:

> Allgemein Kälte und Einsamkeit evozierend, meint der Titel zunächst den seit dem 17. Jahrhundert bekannten Ort des Exils und der Verbannung. Verweist er damit ganz allgemein auf Rußland, so ließe er sich konkreter auf Mandelš'tam beziehen, der nach Sibirien deportiert wurde und dort Ende 1938 im Übergangslager Vtoraja rečka bei Vladivostok starb.[544]

„[Der] Sitz der Empfindung [ist] zugleich der Ort der Erinnerung"[545], heißt es bei Olschner in Hinblick auf das Motiv des Abgrunds innerhalb des Gesamtwerks Celans. Der Ort der Erinnerung tritt hier, dies wurde bereits

[542] Bei Celan heißt es: „>> –ach, die Kunst!<< Ich [d.i. Celan] bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles [Anmerkung S.K.: Figur aus Georg Büchners „Dantons Tod"] hängengeblieben. Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewußt, dieses Wort so oder so lesen, man kann verschiedene Akzente setzen: den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen – auch Literaturhistorischen –, den Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen." [Hervorhebung durch Unterstreichen durch S.K.]. (GW III, 190).
[543] Vgl. hierzu Gellhaus et. al.: >>Fremde Nähe<<, in: Marbacher Kataloge, a.a.O., S. 203. Vgl. hierzu auch Punkt 2 dieser Arbeit.
[544] Hans-Michael Speier: Kommentar zu „Sibirisch", S. 195-201, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 196.
[545] Olschner: Im Abgrund Zeit, a.a.O., S. 154.

angedeutet, als >>Ausdruck zum Leben<< hervor. Während das lyrische Ich zu Beginn des zweiten Zyklus der *Niemandsrose* auf dem Stamm des „Flimmerbaums“ schwimmen konnte (vgl. hierzu GW I, 233f., V. 11f.) und sich in den nachfolgenden Gedichten immer wieder gezeigt hat, dass das lyrische Ich nach Bildern oder Gefäßen oder Aufbewahrungsorten gesucht hat, um dem Zustand des >>getrübten Daseins<< zu archivieren und in den ‘Besitz von Großem‘ zu überführen. Die Bogengebete aus SIBIRISCH (GW I, 248) spannen nicht nur das Moment der Aufmerksamkeit an den Bogen, sondern zielen darüber hinaus auf die Klang bewirkende Halterung des lyrischen Ichs in der Spannung zwischen zurück und nach vorne: „Bogengebete – du / sprachst sie nicht mit, es waren, / du denkst es, die deinen.“ (GW I, 248, V. 1ff.). Speier merkt an, dass das Lexem des „Bogens“ die Vorstellung „an den archaischen Topos des Lebensbogens (…) bei Hölderlin und Heraklit“[546] sowie das Bild des Bogens „an Celans Sternzeichen, den Schützen“[547] erinnert. Die Notwendigkeit des Sprechens, die sich durch die Möglichkeit gegenwärtigen Sprechens darbietet, in der Verbindung mit dem altherkömmlichen Jagdsymbol des Bogens zeigt – übertragen auf den Bereich der Sprachfindung – ein weiteres Mal auf, dass Sprache als Waffe genutzt werden kann, und zwar in ihrer Auslegbarkeit zum Schutz oder als Angriff. Das zweite Lexem „-gebete“ nimmt nun mittelbar diesen Faden auf, zielen doch Bogengebete zunächst ganz grundsätzlich auf jene „Gebete, die als Jagdzauber über den Bogen gesprochen wurden“[548]. Erneut ruft jedoch das Kompositum „Bogengebete“ auch die Gedankenführung auf, die Celan in Anlehnung an Kafka als Notiz zu seiner *Meridian*-Rede niedergeschrieben hatte. Sie lautete: „„Schreiben als Form des Gebets“, lesen wir ~~be~~<?> – ergriffen – bei Kafka. Auch das bedeutet zunächst nicht <u>Beten</u>, sondern <u>Schreiben</u>: man kann es nicht mit gefalteten Händen tun.“[549] Mit Bezug auf Benjamins *Kafka-Essay* hatte Celan in seiner Dankesrede selbst die Worte Malebranches angefügt und darauf hingewiesen, dass >>Aufmerksamkeit das natürliche Gebet der Seele sei<<. Eingespannt in diesen aufmerkenden Bogen, der Zeitliches erfassen und zeitübergreifend treffen möchte, ist – und die Positionierung dieses Verses als numerische Mitte

[546] Speier: Kommentar zu „Sibirisch“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 195f.
[547] Ebd., S. 196.
[548] Ebd.
[549] Celan: Meridian, Vorstufen, a.a.O., S. 157.

des Gedichts betont die Wichtigkeit dieses „Kerns“ – der „weiße[] Kiesel im Mund:“ (GW I, 248, V.13). Im Zentrum des Gedichts steht das Anliegen der daseinsgetrübten Sprachfindung, die verbunden ist mit dem Anliegen des Totengedenkens.[550] Ausgehend von dieser Achse, lässt sich eine Bogenführung zu den vorangehenden und zu den nachfolgenden Versen verfolgen, wodurch, wie Speier darlegt,

> [d]as Kolon (V. 13) [] die beiden Gedichthälften (jeweils 13 Verszeilen) im Sinne einer Parallelisierung oder Spiegelung [trennt]“ und damit „dem früheren Zustand der Vergangenheit (V.1-13) [] die Anrede und damit das Präsens gegenüber[steht] (V.14-26).[551]

Während nun das lyrische Ich – seinen Blick zurückgewandt – davon spricht, dass der „Rabenschwan“ vorm „frühen Gestirn“ hing und „ein Gesicht“, dessen „Lidspalt“ als „zerfressen“ konkretisiert wird, „(…) auch unter diesem / Schatten“ stand (vgl. hierzu GW I, 248, V. 4-8), so wird deutlich, dass der Zustand des >>getrübten Daseins<< das Moment der Zäsur in sich trägt, welches sich mit Blick auf die Biografie Celans als ein ‘von-dort-aus-Anfangen‘ gezeigt hatte, und anhand der postkolonialen Theorie Bhabhas kulturtheoretisch im Sinne des revisionären ‘post-‘ nachvollzogen werden konnte. Der >>Rabenschwan vorm frühen Gestirn<< steht unter dem gleichen >>Schatten<< wie das >>Gesicht mit dem zerfressenen Lidspalt<<: Das Motiv des Schattens, vor allem das des angeketteten Schattens, ist, worauf Seng verweist, eine koloniale Figur[552], steht hier in ‘aktualisiert-getrübter‘ Weise einerseits in einem Zusammenhang mit der Himmelsrichtung des Ostens (das frühe Gestirn), andererseits mit einem angegriffenen Sehorgan (zerfressene[r] Lidspalt), welches, wenn wir weiterhin mit Bezzel-Dischner davon ausgehen, dass das Auge >>Synekdoche für den Dichter<<[553] ist, analog zu dem >>wirklichkeitswunden<< Dasein des Dichters selbst gedeutet werden kann.[554] Wenn Seng in *Auf Kreis-Wegen der Dichtung Paul Celans* resümiert, dass

[550] Auch Speier merkt an, dass „der weiße Kiesel [] den Stein [evoziert], der auf jüdische Gräber gelegt wird“. Speier: Kommentar zu „Sibirisch“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 198.
[551] Ebd., S. 195.
[552] Vgl. hierzu Joachim Seng: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis Sprachgitter, Heidelberg 1998, S. 91.
[553] Vgl. hierzu Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 108.
[554] Speier konstatiert: „Das Gedicht beschreibt demnach einen zeitlichen Bogen vom ‚frühen Gestirn‘ (V.5) zum ‚hier‘ und ‚heute‘ (V.20,21), wobei Aspekte des Biographischen, Geographischen (im Sinne des ‚frühen Gestirn[s]‘ Verweis auf den Osten = Himmelsrichtung des Sonnenaufgangs, der Frühe) und der Werkgenese (frühe Schaffensphase) evoziert werden.“ Speier: Kommentar zu „Sibirisch“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 195.

„[d]as Geschehene [] das erlebende Ich [verändert] und [] so das künftig noch zu erlebende bereits mit[bestimmt]“[555], so klingt das an, was Kristeva äußert, wenn sie den Bogen spannt zwischen der *lesenden* Haltung und der *schreibenden* Tätigkeit:

> Das Verb <lesen< hatte in der Antike eine Bedeutung, die es verlohnt, erinnert und für das Verständnis der literarischen Praxis fruchtbar gemacht zu werden. >Lesen< hieß auch >sammeln<, >pflücken<, >erspähen<, >aufspüren<, >greifen<, >stehlen<. >Lesen< weist also auf eine aggressive Teilnahme, auf eine aktive Aneignung des anderen hin. >Schreiben< wäre demnach ein zur Produktion, zur Tätigkeit gewordenes >Lesen<: Schreiben-Lesen [écriture-lecture]. Die programmatische Schreibweise wäre das Streben nach einer totalen Aggressivität und Teilnahme.[556]

Die Bereitschaft des Sprechens, die das lyrische Ich innerhalb des Gedichtverlaufs äußert, zeugt von eben dieser Schreibweise – sie schließt den (aggressiven) Bruch von ‘außen‘ wie den (teilnehmenden) Riss von ‘innen‘ in sich ein: „Auch mir / steht der tausendjahrfarbene / Stein in der Kehle, der Herzstein, / auch ich / setze Grünspan an / an der Lippe.“ (GW I, 248, V. 14ff.). Die Bewegung, die bereits durch die Himmelsrichtung des >>frühen Gestirns<<, dem Osten, angedeutet wurde, führt sich weiter fort in konstruktiver Ausrichtung: Das Adverb „auch“ aus V. 7 wird in V. 14 und V. 17 wieder aufgenommen und hat verbindenden Charakter: Das ‘Sprechen-können‘, dass sich nach der numerischen Mitte des Gedichts in V. 13 einstellt, wird in der Weise beschrieben, dass dem lyrischen Ich „(…) der tausendjahrfarbene / Stein in der Kehle, der Herzstein“ (ebd., V. 15f.) steht, und verbunden ist dieser Zustand mit dem >>Ansetzen des Grünspan[s] an der Lippe<< (vgl. dazu ebd., V. 18f.). Der Bruch von ‘außen‘ wie der Riss von ‘innen‘ klingt in dem Adjektiv „tausendjahrfarben“ – negativ konnotiert, evoziert „tausend“ das „tausendjährige Reich“, positiv konnotiert verweist es auf die Verkettung des Menschen in einer Ahnenreihe. Es ist der Zustand des >>getrübten Daseins<<, der aus dem Changieren der ‘äußeren‘ Welt mit der ‘inneren‘ Welt hervorgeht: Sich seiner erinnernd und gleichzeitig Erinnerung forttragend, kann das lyrische Ich sagen: „auch ich / setze Grünspan an / an der Lippe.“ (Ebd., V. 17ff.). Speier weist darauf hin, dass „ [hier] [d]er Ausdruck “Grünspan ansetzen“ [] die ugs. Redewendung [] im Blick auf Geschichte und

[555] Seng: Auf Kreis-Wegen der Dichtung, a.a.O., 129.

[556] Julia Kristeva, zit. nach Patrice Djoufack: Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung: zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan, Göttingen 2010, S. 14.

Erinnerung [erweitert]“[557] und deutet die Zweifachnennung von „an“ (GW I, 248, V. 18 und V. 19) als ein lautliches Ansetzen des Grünspans, das – übertragen auf die Ebene der Sprachfindung – gleichzeitig „im Sinne eines mehrfach ansetzenden Sprechens“[558] gedeutet werden kann. Mit der Bewegung des „frühen Gestirns“ (GW I, 248, V. 5), das im Kontext der Himmelsrichtung des Ostens steht und damit nicht nur auf die Frühe des Sonnenaufgangs verweist, kann die Farbe Grün mit der Farbe des *vierten Cakras* in Verbindung gebracht werden: dieses wird der Herzregion zugeordnet. Der Hinweis Speiers, dass „(…) ich / setze Grünspan an / an der Lippe“ (ebd., V. 17ff.) mehrfach ansetzendes Sprechen andeutet, kann – nehmen wir die Bedeutung des „Grün“ als Verweis auf eine der Herzregion entsprungenen Farbe wahr und nehmen wir „Span“ bei seiner Wortbedeutung als ein Holzstücken – im Zusammenhang des Zustands des >>getrübten Daseins<< betrachtet werden, und zwar wie er als persönliches und historisches Ereignis gleichzeitig >>in der Wendung zur Welt zugleich bei sich seiend<<[559] in Erscheinung tritt. Die Zweifachnennung des „an“ deutet dann zum einen lautlich auf das Moment der Schwere hin, zum anderen kann das zweifache „An“-setzen als Bewegung verstanden werden, die sich >>durch die Zeiten wälzt<<[560]: die Verweise auf das „zerfressene[] Lid“ (ebd., V. 6) und auf die „abgehäutete[n] Finger“ (ebd., V. 25f.) unterstreichen diesen schmerzhaften Sprachfindungsprozess: Er ist in >>aggressiver Weise<< ver*äußerlicht*.[561] Er mündet in konstruktiver Ausrichtung in den Sprachfluss des lyrischen Ichs und ermöglicht diesem die Hinwendung zu einem ansprechbaren Du: „Über die Schuttflur hier / durch das Seggenmeer heute / führt sie, unsre / Bronze-Straße. // Da lieg ich und rede zu dir / mit / abgehäutetem Finger.“ (Ebd., V. 20ff.). Damit sich das Zu-Sprechen weiter fortführen kann, bedarf es der Befruchtung des Samens, welcher als keimende Grundlage Identität stiftet: Das Gedicht BENEDICTA (GW I, 249f.), das Celan am sechsten Geburtstag seines Sohnes Eric schreibt,

> lebt aus einer starken Spannung zwischen christlichen und jüdischen Elementen, die in einem Rahmen aus dem lateinischen Namen bzw. Zitat im Titel und dem jiddischen Schlußwort ihren formalen Niederschlag findet und durch die

[557] Speier: Kommentar zu „Sibirisch“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 199.
[558] Ebd.
[559] Vgl. dazu Habermas, zit. nach Bost: Der Weltschmerzler, a.a.O., S. 70.
[560] Vgl. hierzu Baudelaires Gedicht „Die Leuchtfeuer“ (L X, 37 ff.).
[561] Firges merkt an, dass „[i]n den späten Gedichten Celans [] die Melancholie mit immer aggressiveren Attributen versehen [wird]“. Firges: Schwarze Sonne Schwermut, a.a.O., S. 160.

> unmittelbare Nachbarschaft des christlich assoziiertem Titel mit dem jiddischen Motto als Thema präsentiert wird.[562]

Obgleich der Lesart Wiedemanns zugestimmt werden kann, erweist es sich im Hinblick der in dieser Arbeit gestellten Fragestellung nach dem Zusammenhang von Daseinstrübung und Sprachfindung als sinnvoll, das vorliegende Gedicht nur im Hinblick darauf zu betrachten, in welcher Weise auch hier dem 'Besitz von Großem' poetisch Aufmerksamkeit verschafft wird.[563] Die Anfangszeilen eines jiddischen Volkslieds als Motto des Gedichts führen zu der Frage, ob „[] man denn in den Himmel hinaufgehn und Gott fragen [kann], ob es so sein darf"[564]. Es stellt erneut den Bruch von 'außen' voran. Der Titel (BENEDICTA) aber verdeutlicht die Aufgabe, der sich das Gedicht verpflichtet sieht. In „Form des lateinischen Partizip Perfekts Passiv von "bene dicere", zunächst wörtlich "gut sagen", dann "Gutes wünschen, loben, preisen, segnen""[565], nimmt das Gedicht den Weg auf sich, den 'Besitz von Großem', zu dem das lyrische Ich über den Zustand des >>getrübten Daseins<< gelangt ist, zu lobpreisen: „Ge- / trunken hast du, / was von den Vätern mir kam / und von jenseits der Väter: / – – Pneuma." (GW I, 249f., V. 1ff.). Atem und Richtung in sich aufgenommen, hat nicht nur das lyrische Ich, sondern auch das ansprechbare Du: Sie begegnen sich über das 'nunc stans' des >>getrübten Daseins<<. Stilistisch durch zwei Gedankenstriche markiert, führt das Innehalten dieses verstummenden Zustands (Bezzel-Dischner hatte diese Stilfigur der *Aposiopese* in Hinblick auf Sachs und Celan als „Gedankenstrich des Verstummens" benannt)[566] im Wort „Pneuma" zu einer möglichen Begegnung. Das lyrische Ich, das um die Möglichkeit der zeitübergreifenden 'Begegnung' weiß, kann seine eigene Zeitlichkeit wahrend wie überwindend sagen: „Ge - / segnet seist du, von weit her, von / jenseits meiner / erloschenen Finger. // Gesegnet: Du, die ihn grüßte, / den Tenberleuchter." (GW I, 249f., V. 6ff.). Wiedemann weist darauf hin, dass der

---

[562] Barbara Wiedemann: Kommentar zu „Benedicta", S. 202-207, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 203.

[563] Der Hinweis Dischners, dass „Celan [] sich weder an die jüdische noch an die christliche Lehre gebunden [fühlte]" sowie der Perez', dass Celan von „gelesenen Texten behauptet und modifiziert [], was ihn existentiell betrifft", stützt eine in dieser Weise unternommene Lesart. Dischner: „… die wildernde Überzeugung, daß dies anders zu sagen sei als so …", in: Celan-Jahrbuch (8), a.a.O., S. 172, sowie Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 38.

[564] Zit. nach Wiedemann: Kommentar zu „Benedicta", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 203.

[565] Ebd.

[566] Vgl. hierzu Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 60.

Teneberleuchter „ein am Gründonnerstag verwendeter dreieckiger Leuchter für 15 Kerzen“[567] ist, „die im Laufe des Gottesdienstes nacheinander gelöscht werden, was symbolisch auf den Tod Christi hinweisen soll“[568]. Weiter hält sie fest, dass das „Kompositum, ein Oxymoron, [], entgegen den Wortbildungsregeln, nicht das Leuchten (in der Finsternis) [meint], sondern [] auf den Zustand nach dessen Verlöschen [zielt]“[569]. Der >>Zustand des Verlöschens<<, der sich dem Teneberleuchter eingebrannt hat, zeugt von der Erinnerung an das Licht der Kerze – an ihr ‘fulguratives‘ Aufscheinen. Das Du, das diesen Teneberleuchter grüßte und das in Vers 10 seine Segnung erfährt, wird als weiblich spezifiziert: in Verbindung mit dem Zustand des Trinkens des Pneumas der Väter und jenseits der Väter (vgl. hierzu V. 1ff.) ist der Fortpflanzungsgedanke angedeutet, dessen es bedarf, damit das durch den Titel zum Ausdruck gebrachte Anliegen des „gut-Sagens“, das den Bruch von ‘außen‘ nie außer Acht lässt und den Riss von ‘innen‘ immer bedenkt, weiter fortgeführt werden kann: „Du, die du’s hörtest, da ich die Augen schloß, wie / die Stimme nicht weitersang nach: / ’s mus alsoj sajn.“ (Ebd., V. 12ff.). „[D)asselbe, das andere / Wort“ (ebd., V. 17f.) indes, welches das angesprochene Du „(…) in den augen- / losen, den Auen“ (ebd., V. 15f.) gesprochen hat, macht ein weiteres Mal deutlich, in welcher Weise der Zustand des >>getrübten Daseins<< stets auch in einen meliorativ-Stockenden münden kann: der Verweis der „augen-losen Auen“ kann als Hinweis, so Wiedemann, auf ein „tote Flußlandschaft“[570] gelesen werden. Aber das Enjambement aus V. 15/16 kann in der Weise gelesen werden, dass die Augen in den Auen lose, also frei von Zeit, vereint sind: hierin klingt der Kontext der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< an, und innerhalb dieser zu denkenden Linie kann das Du „dasselbe, das andere / Wort“ (GW I, 249f., V. 17f.) sprechen, das in V. 19 geweiht wird. Das Wort „Gebenedeit“ (ebd., V. 19) nun mündet in die das Gedicht beschließende Aussage: „Ge- / trunken. / Ge- / segnet. / Ge- / *benscht*.“ (Ebd., V. 20ff.). Die finalen Worttrennungen stehen in Analogie zum beschwerten Wortfindungsprozess, wenn sie als ein stockendes Ansetzen verstanden wird, gleichzeitig verlangsamt sich der Lesefluss, sodass die

[567] Wiedemann: Kommentar zu „Benedicta“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 205.
[568] Ebd.
[569] Ebd.
[570] Vgl. hierzu ebd., S. 206.

Hinführung zu dem finalen Wort als Höhepunkt „Ge - / *benscht*“ (ebd., V. 24f.) kompositorisch erfolgt. In sich aufgenommen hat dieses Wort das jiddische Verb „bentschen“, „es bedeutet allgemein “segnen“, aber auch “nach dem Mahl den Segen sprechen“[571]. Der Annahme Wiedemanns, dass über den Ausdruck dieses Wortes „am absoluten Gedichtschluss [] auch über das Gedicht selbst ein Schlußsegen gesprochen [wird]“[572], kann sich angeschlossen werden. Ergänzend soll aber hinzugefügt werden, dass dieser Segen – kenntlich gemacht durch die Kursivschreibung von „*–benscht*“ – im ‘Wort‘-Zeichen des ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens ist: Der Segensspruch für sich stellt in dieser Weise gedeutet die Anerkennung gegenüber dem Zustand des >>getrübten Daseins<< als eines ‘Besitzes von Großem‘ dar.

Als „Flimmerbaum“ zu Beginn des zweiten Zyklus eingeführt, wurde das fulgurative Moment des >>getrübten Daseins<< visuell als ein ‘Besitz von Großem‘ verdeutlicht. Dieses Bild des Blitzes als einschlägiger Kraft kann nun innerhalb des Sprachfindungs*prozesses* anders beschrieben werden, wie der Titel des letzten Gedichts von Zyklus II – À LA POINTE ACÉRÉE (GW I, 251f.) exemplarisch anzeigt: Der Schnittpunkt selbst kann in dieser Weise wortwörtlich „auf einem zugespitzten Punkt“ zutage treten und zeugt gleichwohl von der Kraft, „in zugespitzter Art und Weise“ und zudem „mit geschärfter Spitze“ in Erscheinung zu treten.[573] „[S]charf ist der Modus der Veränderung“[574], konstatiert Perez, und Georg-Michael Schulz merkt in dem von ihm zusammengefassten Stellenkommentar an, dass der Gedichttitel

> [] zurück[geht] auf ein (mehrfach bei Hofmannsthal zitiertes Wort) aus Baudelaires *Le Confiteor de l'Artiste* (*Le Spleen de Paris*): “[…] il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini“ (es gibt keinen schärferen Stachel als den des Unendlichen).[575]

Eine poetische Reminiszenz an den >>scharfen Stachel des Unendlichen<< unternimmt Baudelaire in seinem Gedicht „Die Leuchtfeuer“. Es lautet:

> Ein Ruf ist dies, von tausend Wächtern wiederholt, ein Losungs- / wort, von tausend Stimmenträgern fortgesprochen; ein Feuerzei- / chen ist dies, angezündet über tausend Zitadellen, ein Hornsi- / gnal von Jägern, die in Waldestiefen sich verloren! // Dies ist wahrlich, Herr, das beste Zeugnis, das wir von / unsrer Würde geben können: inbrünstig dieses Schluchzen, das / sich durch die Zeiten wälzt und am Gestade deiner Ewigkeit er- / stirbt! (L X, 37 ff.).

---

[571] Ebd.
[572] Ebd.
[573] Vgl. hierzu Georg-Michael Schulz: Kommentar zu „À la pointe acérée“, S. 208-123, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 209.
[574] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 144.
[575] Schulz: Kommentar zu „À la pointe acérée“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 209.

Die Ansprache bei Celan kann sich, das haben die bisherigen Analyseschritte mehrfach gezeigt, nicht an einen Gott richten, sie wendet sich an die Handlungsfähigkeit des Menschen selbst. Das bei Celan den zweiten Zyklus resümierend-beschließenden und gleichzeitig Zyklus III (und Zyklus IV) vorbereitende Gedicht À LA POINTE ACÉRÉE (GW I, 251f.) erweist sich ebenfalls als eine Reminiszenz an den >>Stachel des Unendlichen<<, welcher im Zusammenhang dieser Arbeit mit dem ein*schlagend*-ein*schneidenden* Moment des >>getrübten Daseins<< in Verbindung gebracht werden konnte. Das Gedicht lautet vollständig:

> Es liegen die Erze bloß, die Kristalle, / die Drusen. / Ungeschriebenes, zu / Sprache verhärtet, legt / einen Himmel frei. // (Nach oben verworfen, zutage, // überquer, so / liegen auch wir. // Tür du davor einst, Tafel / mit dem getöteten / Kreidestern darauf: / ihn / hat nun ein – lesendes? – Aug.) // Wege dorthin. / Waldstunde an / der blubbernden Radspur entlang. / Auf- / gelesene / kleine, klaffende / Buchecker: schwärzliches / Offen, von / Fingergedanken befragt / nach – – / wonach? // Nach / dem Unwiederholbaren, nach / ihm, nach / allem. // Blubbernde Wege dorthin. // Etwas, das gehn kann, grußlos / wie Herzgewordenes, / kommt. (GW I, 251).

Das zu Beginn des Gedichts vorherrschende Vokabular entstammt der Mineralogie, das sich den Gedanken des >>grabenden<< Charakters daseinsgetrübter Sprache fügt. Während „Drusen“ Gesteinsknollen mit hohlem Innenraum, aber an den Innenwänden überdeckt mit Mineralien auf den ‘Inhalt‘ der >>leeren Mandel, königsblau<< hinweisen, „Erze“ einen mit Metall (z.B. Gold; vgl. hierzu das >>Gold, aus Schweigen gekocht<<) verbundenen Stein beschreiben, der aus der Erdkruste abgehauen wurde, sind „Kristalle“ Festkörper, deren Bausteine regelmäßig in einer Kristallstruktur angeordnet sind, wodurch der Gedanke an die Genealogie des Zustands des >>getrübten Daseins<< zum Tragen kommt. Darüber hinaus fügen sie sich der Vorstellung an das fulgurative Moment von Sprachfindung, das nicht nur ein „Flimmern“ des Blitzes suggeriert, sondern auch Assoziationen zu einer aufsprengenden Kraft aktiviert. Der Hinweis, dass >>das Ungeschriebene zu Sprache verhärtet wird, wodurch ein Himmel freigelegt wird<< (vgl. hierzu GW I, 251f., V. 3f.), hat diese aktive Kraft in sich aufgenommen und überträgt sie durch das Bild der Sprach*verhärtung* auf den Bereich einer Handlungsfähigkeit des Menschen auch unter schwierigsten Bedingungen. Der Bruch von ‘außen‘ hat sich den in Klammern gesetzten Verse 6-13 eingeschrieben: er steht in seinem Zusammenhang mit der Freilegung des Himmels, der ja, wie bereits zu Anfang erwähnt wurde, auch immer den

Zusammenhang von Atem, Richtung und Schicksal konnotiert. In Anlehnung an das am Anfang des Gedichts aufgerufene Vokabular der Geologie und Mineralogie ruft die Beschreibung des „Verworfen-Seins“ ebenfalls die Möglichkeit der geologischen ‘Verwerfung‘ auf, bei der sich im Zuge einer vorangegangenen Bewegung verschiedene Gesteinsschichten verschieben. Damit wäre ein veräußerlichtes Innen beschrieben, das sich nicht nur auf den Kontext der persönlichen Erfahrung mit den Verbrechen der Nationalsozialisten beziehen lässt, sondern gleichzeitig als in den Himmel ragend ein Mahnmal darstellt, das sich gegen Verbrechen und Vernichtung richtet. Seine Wuzeln fußen damit nicht nur im persönlich existentiellen – an dieser Stelle sei an das „Geworfensein“ bei Heidegger erinnert – sondern sie sind über den Bruch von ‘außen‘ historisch verortet. Erinnern wir uns der Worte Benjamins, die er zu Klees *Angelus Novus* gefunden hatte:

> Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er [d.i. der Engel] eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradies her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.[576]

Bei Celan liest sich das Voranschreiten in die Zukunft in seiner Verankerung an die Vergangenheit im Sinne des >>wirklichkeitswunden<< und gleichsam >>Wirklichkeit suchenden<< Daseins in dieser Weise: Die „kleine, klaffende / Buchecker“ (GW I, 251f., V. 19f.), die weiter beschrieben wird als „schwärzliches / Offen, von Fingergedanken befragt / nach – – / wonach?“ (Ebd., V. 20ff.), evoziert, wie Bezzel-Dischner feststellt, „durch ein Exorbitanzerlebnis eine Epiphanie“[577]. Darüber hinaus resümiert sie die >>von den Fingergedanken befragte klaffende Buchecker<< wie folgt:

> Das lyrische Ich hat sich einerseits ganz der halbgeöffneten Oberfläche der Buchecker überlassen, es wird in seinen Assoziationen, mit denen es den Gegenstand verinnerlichend auflädt, ganz von dem getasteten Oberflächenmaterial geleitet (…). Andererseits findet der Vorgang des Tastens der „Fingergedanken“ auch schon auf der Netzhaut des sozusagen inneren Auges statt: die Oberfläche der Buchecker wird zum dichterischen Impuls, der sich sofort mit dem produktiven Sehen verbindet und die eigenen Intentionen mit dem Gesehenen verschmilzt; die klaffende Oberfläche der Buchecker wird zeichenhaft für den Dichter (…).[578]

---

[576] Benjamin, These IX, in: ders.: ders.: Illuminationen, a.a.O., S. 272 f. Vgl. hierzu ebenfalls Punkt 3.1.1 dieser Arbeit.
[577] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 113.
[578] Ebd., S. 13.

Zeichenhaft für den Dichter in der Weise, als die >>klaffende Buchecker<< (GW I, 251f., V. 19f.) als Indiz eines 'verinnerlichten Außen' (das Lexem Buche kann als Hinweis auf die Bukowina – auch als *Buchen*land bezeichnet – gelesen werden) wie auch als das eines 'veräußerlichten Innen' (Bucheckern haben im September ihre Reifezeit, jener Jahreszeit also, die den Herbst – der Jahreszeit für Melancholie – ankündigt) gelesen werden kann und hierbei den Kontext des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< aufruft[579]: Der Doppelpunkt hinter der Buchecker (vgl. hierzu GW I, 251f., V. 20) gibt die Verbindung der >>klaffenden Buchecker<< zu dem >>schwärzlichen Offen<< (ebd., V. 20f.) an, welches >>von Fingergedanken befragt<< (ebd., V. 21f.) ist und auch dieses Fragen den >>Gedankenstrich des Verstummens<<[580] (vgl. hierzu ebd., V. 23) impliziert. Dann fungiert die >>klaffende Buchecker<< als Ausdruck 'aktualisiert-getrübten' Sprechens, das die eigene Zeitlichkeit *zeichen*haft wahrt (vgl. hierzu ebd., V. 25f.), und über sie hinausweist (vgl. hierzu ebd., V. 26f.), im Sinne des Wissens einer übergeordneten Verbundenheit eines >>*Ausdrucks*<< zum Leben (vgl. hierzu ebd., V. 29), die sich im 'nunc stans' des >>getrübten Daseins<< ballt (vgl. hierzu ebd., V. 27f.). Die dadurch in Kraft (ge-)tretende >>antwortende Unruhe<< kann dann beschrieben werden als „[e]twas, das gehn kann, grußlos / wie Herzgewordenes" (ebd., 30f.). Sie zieht das Wort „kommt" nach sich: das Geschehen des Gedichts bleibt dadurch in Bewegung[581], das 'Auftreten' im nächsten Zyklus ankündigend.

4.3 >>Leichter sein<< (Zyklus III und IV)

Wenn der Komponist Walter Steffens[582] in *ELI – Das Mysterienspiel vom Leiden Israels als Oper* äußert, dass „die Komposition [] die Realisation nach dem Chaos [ist]"[583], deutet er mit Blick auf den Schaffensprozess an, dass der Bereich der >>Schwere<<, will er in einen Schreibfluss münden, in den Zustand der >>Leichte<< übergegangen sein muss. Der Zustand der

[579] Zu bedenken ist zudem, dass Bucheckern, obgleich sie leicht giftig sind, in Notzeiten als Nahrungsmittel einerseits, als Lampen-Öl andererseits genutzt werden können.
[580] Vgl. hierzu Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 60.
[581] Vgl. hierzu auch die Möglichkeit, das Wort „kommt" einmal als 3. Pers. Sgl. Präs., einmal als 2. Pers. Plr. Präs. wie auch als Vokativ zu lesen.
[582] Deutscher Komponist (geb. 1934).
[583] Steffens: ELI – Das Mysterienspiel vom Leiden Israels als Oper, a.a.O., S. 184. Siehe auch Punkt 4.1 dieser Arbeit.

>>Leichte<<, wie er auch innerhalb der Aussage Celans „Schwerer werden. Leichter sein“ (GW I, 269, V. 8) zum Tragen kommt, verliert dabei jedoch keinesfalls seinen Bezug zur Schwere: im Gegenteil. Wenn Perez annimmt, dass Zyklus III eine Verschiebung des Schwerpunktes im Vergleich zu Zyklus I und II ankündigt und „es [] einen erstaunlichen Unterschied zwischen dem Dichter als Gauner und als Jedermann [gibt]“, weil „[e]r [] nicht mehr einsam [schreibt]“[584], unternimmt sie dies mit Blick auf den Wandel der durch das Gedicht DIE HELLEN STEINE (GW I, 255) programmatisch zum Ausdruck gebrachten Lichtmetaphorik und der im Verlauf der letzten zwei Zyklen formulierten Haltung des lyrischen Ichs, Widerstand zu leisten. Letzterer Annahme kann sich angeschlossen werden, der Einschätzung hingegen, dass das lyrische Ich ab DIE HELLEN STEINE (GW I, 255) eine Haltung des Dichters widerspiegelt, in der dieser nicht mehr einsam ist, muss vehement widersprochen werden. Wir erinnern uns: Dem Zustand der Einsamkeit kommen je nach Betonung seiner Wortsegmente verschiedene Ausrichtungen zu: während **Ein**samkeit den be**rückend** wie be**drückend** Charakter dieses Zustandes unterstreicht und dadurch die Gefahr der Verlassenheit evoziert wird, hebt Ein**sam**keit den Aspekt hervor, dass dieser sich auch als ein be**drückend** wie be**rückendes** stilles Zwiegespräch wahrnehmen lässt, bei dem sich der Kontext einer >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< oszillierend auftut.[585] Der Prozess der Verschriftlichung des Zustands des >>getrübten Daseins<< zieht – wenn er einmal im Sinne einer ‘Nachfolge‘ sowie als ‘Besitz von Großem‘ anerkannt wurde – nach sich, dass er durch den Dichter sichtbar gemacht wird, und zwar unter dem Aspekt des ‘Auftretens‘ des Zustands des >>getrübten Daseins<<: „Täusche dich nicht: nicht diese letzte Lampe spendet mehr Licht – das Dunkel rings hat sich in sich selber vertieft.“ (GW III, 165).

4.3.1 ‘Das Auftreten‘ (Zyklus III)

„DIE HELLEN / STEINE gehn durch die Luft, die hell- / weißen, die Licht- / bringer“ (GW I, 225, V. 1ff.), beginnt das Eingangsgedicht des dritten Zyklus, und weiter heißt es: „Sie wollen / nicht niedergehen, nicht stürzen, / nicht treffen. Sie gehen / auf, / wie die geringen / Heckenrosen, so tun sie sich auf,

[584] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 164.
[585] Vgl. hierzu Punkt 3.3.1 dieser Arbeit.

sie schweben / dir zu, du meine Leise, / du meine Wahre –:“ (ebd., V. 5ff.). Die Aufgabe der Erinnerung des Bruchs von ‘außen‘ in sich aufgenommen[586], deuten die „hellen Steine“ und deren Spezifizierung als „(…) die hell- / weißen Licht- / bringer“ den Zustand des >>getrübten Daseins<< in seinem ‘Auftreten‘ an: Die erhellte Lichtmetaphorik, die sich auch in den weiteren Gedichten fortführt, bedeutet dieser Lesart folgend aber nicht, dass der Zustand der Schwere hier aufgelöst wäre[587], sondern verweist darauf, dass er in einer anderen Kontur dargestellt wird. Dies entspricht dem prozesshaften Charakter des Zustands, der Neues hervorzubringen vermag, aber immer auch das Moment der Gefahr in sich birgt. Germinal Čivikov erklärt diese Verwobenheit anhand der Bedeutung des durch das Enjambement in V. 3/4 hervorgehobenen Wortes „Licht- / bringer“, wenn er sagt:

> „Lichtbringer“ ist die Bedeutung von Luzifer, dem lateinischen Namen für den Morgenstern. „Luzifer“ ist aber auch der Name des „gefallenen Engels“, d.h. Satans, der vom Himmel gestützt wurde und bei seinem Auftreffen auf die Erde den Abgrund der Hölle (vgl. „-Helle“, V. 17; „Hölle“ heißt mittelhochdeutsch „helle“) aufgerissen hat.[588]

Die Nähe der Gefahr des Bruchs von ‘außen‘ ist allgegenwärtig, und sie kann immer auch zu einer Schlinge werden, die den Zustand des >>getrübten Daseins<< in Krankheit münden lässt. Dass sich für Celan im Zeitraum der Niederschrift der *Niemandsrose*-Gedichte dieses Wissen erneuert, indem in infamer Weise die Plagiatsanschuldigungen durch Goll und ihre Sympathisanten auf ihn hereinbrechen und er in eine starke Depression verfällt, die klinisch behandelt werden muss, unterstreicht die Notwendigkeit der Doppelkonnotation von „Lichtbringer“. So wird auch dieses Kompositum zu einer ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprache, die von dem kritisch-aktiven Changieren der ‘äußeren‘ mit der ‘inneren‘ Welt zeugt. Die in dem Gedicht aufgerufenen Steine haben das Moment des Anfangens als Merkmal: „Sie wollen / nicht niedergehen, nicht stürzen, / nicht treffen“ (GW I, 255, V. 5ff.), heißt es über sie. Ihnen ist der Wunsch mitgegeben, dass sie – persönlich wie historisch erinnerungsbeladen – durch die Luft gehen. Atem, Richtung und Schicksal sind damit zirkulierend verbunden, und der Gedanke an Schutz und Zuflucht, wie

[586] Bei Perez heißt es: „Nicht nur auf das Gedächtnis der Shoah verweisen „die hellen Steine“, sondern auch auf die Beständigkeit der Dichtung: Sie bringen Licht ins Dunkel und folgen ihrer Bahn, ohne zu stürzen.“ Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 159.
[587] Vgl. hierzu ebd., S. 178.
[588] Germinal Čivikov: Kommentar zu „Die hellen Steine“, S. 217-220, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 218.

ihn schon Hildegard von Bingen, wenn auch in einer Gebundenheit an Gott, reflektiert hat, wird tangiert. Sie schreibt über die Kraft von (Edel-)steinen:

> Gott hat in die Edelsteine wunderbare Kräfte gelegt, welche die biologisch materielle Welt mit der geistig sittlichen Welt verbinden. All diese Kräfte und die Schönheit dieser Steine finden ihre Existenz im Wissen Gottes und in seiner schöpferischen Güte und stehen dem Menschen in seiner leiblichen wie auch geistigen Lebensnotwendigkeit bei. An die Spitze alles menschlichen Wandelns hat Gott die Liebe gestellt und die Edelsteine, welche der Liebe zu ehren den Menschen zum Segen und als Heilmittel dienen sollten. Luzifer jedoch wurde wegen seiner Falschheit, Bosheit und seinem Übermut bestraft und aus dem Himmel geworfen. Als Hüter allen Gutes und der Menschen hat uns Gott die Edelsteine gesandt, welche den Teufel auf der Erde im Banne halten und alle Lebewesen von dessen Boshaftigkeit bewachen sollten. Daher werden Edelsteine vom Teufel gemieden und es erschauert ihn bei Tag und bei Nacht.[589]

Innerhalb des vorliegenden Celan-Gedichts wird das Aufgehen der „hellen Steine“ verglichen mit dem Aufblühen von >>geringen Heckenrosen<< (vgl. hierzu GW I, 255, V. 11f). Jenen Rosen also, die auch den Namen „Hundsrose“ tragen und deren Erkennungsmerkmal ihr wilder Wuchs ist. Čivikov vermerkt hierzu:

> Die Heckenrose („rosa canina“, „Hundsrose“) ist der Name für alle wildwachsenden Rosen. Das „Geringe“ dieser Rosen meint zum einen das elementar Natürliche, zum anderen das „Wilde“ dieser Pflanze, die damit gewissermaßen auch eine „niemandes“ Rose ist. Als Gegenpart zur Zucht- und Gartenrose symbolisiert die Heckenrose das dichterische Selbstverständnis Paul Celans, etwa das Rebellische und Ungezähmte des Gedichts im Bild der wilden Blüte, vgl. die „wildblühenden Kronen“ in *Radix, Matrix*.[590]

Die dem Namen der „Heckenrose“ mitgegebene Bedeutung als „Hundsrose“ lenkt nun aber erneut den Blick auf das Phänomen der Melancholie. Auch Benjamin setzt den Hund in seinem *Trauerspiel*-Buch in Analogie zu dem Phänomen der Melancholie, mit Blick auf Dürers[591] Kupferstich *Melencolia I*:

> Unter den Requisiten, die vor der Dürerschen Melancholie sich drängen, ist der Hund. Nicht zufällig will eine Schilderung des Aegidius Albertinus von dem Gemütszustand des Melancholikers an die Tollwut gemahnen. Nach alter Überlieferung >>beherrscht die Milz den Organismus des Hundes<<. Er hat dies mit dem Melancholiker gemein. Entartet jenes, als besonders zart beschriebenes Organ, so soll der Hund die Munterkeit verlieren und der Tollwut anheimfallen. Soweit versinnlicht er den finsteren Aspekt der Komplexion. Andererseits hielt man sich an den Spürsinn und die Ausdauer des Tieres, um in ihm das Bild des unermüdlichen Forschers und Grüblers besitzen zu dürfen.[592]

Das Aufgehen der Steine nun in seiner Verbindung mit dem Bild der geringen Heckenrosen deutet den Zusammenhang einer konstruktiven Ausrichtung der Melancholie an und die Anrede des weiblichen Du in Vers 12 fügt sich

---

[589] Überlieferung der Heiligen Hildegard von Bingen über das neue Jerusalem und die zwölf Steine Gottes (Off. 21, 18-12), zit. nach: Das Große Lexikon der Heilsteine, Düfte und Kräuter, Neu-Ulm ^{8}2000, S. 280.

[590] Čivikov: Kommentar zu „Die hellen Steine“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar zu „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 218.

[591] Albrecht Dürer: deutscher Maler, Grafiker, Kunsttheoretiker (1471-1528).

[592] Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Schriften I, a.a.O., S. 166.

durchaus der Darstellung von Melancholie bei Dürer, ebenso, wie sich daran der Gedanke von Natalität nachvollziehen lässt. Im ‘nunc stans‘ des ‘Auftretens‘ des >>getrübten Daseins<< können die Steine dem angesprochenen Du „zu schweben“ (vgl. dazu GW I, 255, V. 11f.). Wenn Perez meint, „[d]ass die prinzipielle Gewalt von geworfenen Steinen sich in liebevolle Heckenrosen an das Du verwandelt, [] völlig vom Willen des Ich abhängig [ist]“[593], lässt sie den Melancholie-Aspekt außer Acht. Vor dem Hintergrund dieser Arbeit kann sich der Einschätzung durch Perez nicht angeschlossen werden, denn dies hieße, die krankhafte Ausrichtung von Melancholie, die dem Zustand des >>getrübten Daseins<< als latentes Gefahrenmoment inhärent ist, zu ignorieren. Der Aussage hingegen „[d]as Bild der sich öffnenden Rosen [] (…) als Suche nach einer Beziehung zu jemanden [zu deuten] [sic!] [ist], der die Verantwortung des Gedächtnisses auf sich nimmt“[594], kann sich angeschlossen und spezifizierend hinzugefügt werden, dass diese Suche nach einem ansprechbaren Du an jene gerichtet ist, die um die Verantwortung eines >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Gedächtnisses<< wissen. Erst dann ist ein Zusammenfinden im Augenblick möglich, das mit einem Hoffnungsschimmer von aktualisiertem Dasein verbunden ist: „ich seh dich, du pflückst sie mit meinen / neuen, meinen / Jedermannshänden, du tust sie / ins Abermals-Helle, das niemand / zu weinen braucht noch zu nennen.“ (GW I, 255, V. 9ff.). Der Verweis darauf, dass die „Jedermannshände“ die Steine pflücken und sie „ins Abermals-Helle“ tun, ist, so Čivikov, „[r]ückzubeziehen auf das ‚Helle’ der ‚Steine’“[595], gleichwie das „‚Aber’ [] die Gleichzeitigkeit von ‚wieder’ und ‚wieder’, von Wiederholung und Alterität aus[drückt]“[596]. Das Moment des Sprechen-könnens, das, angelehnt an den mit dem Bereich des Schweigens verbundenen Zustand des >>getrübten Daseins<<, wie ein Wunder anmutet, ist mit dem Gedanken eines ‘von-dort-aus-Anfangens‘ konnotiert, wie ihn Arendt im Zusammenhang des Wunders und der Einzigartigkeit des Geborenseins beschreibt:

> [W]ill man den Jemand, der einzigartig in jedem neuen Menschen auf die Welt kommt, bestimmen, so kann man nur sagen, daß es in bezug auf ihn vor seiner

[593] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 167.
[594] Ebd.
[595] Čivikov: Kommentar zu „Die hellen Steine“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 220.
[596] Ebd.

> Geburt >>Niemand<< gab. Handeln als Neuanfangen entspricht der Geburt des Jemand, es realisiert in jedem Einzelnen die Tatsache des Geborenseins (…).[597]

Die Tatsache des Geborenseins ist innerhalb der Musik „ein Erinnerungsraum, in dem sich lautlos die Wiedergeburt des Vergänglich-Sichtbaren vollzieht“[598], indem „[d]ie Musik [] alles Sichtbare, Erkennbare in Töne auf[löst], [] es in Hörbares [verwandelt]“[599]. In wohl reinster musikalischer Form spiegelt sich diese Tatsache des Geborenseins in den Kompositionen Wolfgang Amadeus Mozarts wider. Deshalb jedoch anzunehmen, dieser wäre nicht auch bestens mit dem Moment der Schwere – wenn auch einer anderen – vertraut gewesen, hieße, die Tiefe seiner Musik zu verkennen. Paul Klee schreibt in seinen Tagebüchern: „Mozart rettete sich (ohne sein Inferno zu übersehen!) im großen und ganzen in die freudige Hälfte hinüber. Wer das nicht ganz begreift, könnte ihn mit dem kristallinischen Typ verwechseln.“[600] Das Gedicht ANABASIS (GW I, 256f.), in welchem Celan eine Phrase der Mozartmotette *Exultate Jubilate* zitiert, um sie in das „[s]ichtbare[], [h]örbare[], das / frei- / werdende Zeltwort: // Mitsammen“ (GW I, 256f., V. 24ff.) münden zu lassen (während der von Mozart vertonte, liturgische Text in ein „Allejuja“ fließt), kann als eine Annäherung daran gesehen werden, das ‘Auftreten‘ des >>getrübten Daseins<< in seiner akustischen Ausrichtung darzustellen und so dem Bereich des Unsichtbaren, aber spürbar Vorhandenen Raum zu geben. Denn, Musik ist, so Bezzel-Dischner,

> reiner Ausdruck des Fühlens. Sie schafft den unsichtbaren Raum des Erinnerns, des nur noch im Innern (dem Sichtbar-Äußerlichen entzogen) Aufbewahrten; als reiner Gefühlsausdruck transzendiert sie Bestimmtes, Sichtbares, Zeitgebunden-Vergängliches in ein Zeitenthobenes.[601]

Weiter konstatiert sie:

> Der Musik wohnt jene autonome Macht inne, die Sprache nie ganz erfüllen kann, weil sie mit Bedeutung immer schon erfüllt ist: nichts als sie selbst zu sein und damit sich unmittelbar den Sinnen mitteilen zu können, ohne den Umweg bestimmter Symbole und Bedeutungen. Jeder bestimmte Gefühlsinhalt ist in die Gesetzmäßigkeit von Tönen verschmolzen.[602]

Diese Verschmelzung bestimmter Gefühlsinhalte vollzieht sich zum einen durch den Verweis auf die Mozartmotette und unterstreicht die in dem Gedicht vorfindliche Polyglossie: Die griechische, deutsche und lateinische Sprache

---

[597] Arendt: Vita activa, a.a.O., S. 217. Vgl. hierzu Punkt 4.2.1 dieser Arbeit.
[598] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 25.
[599] Ebd.
[600] Paul Klee: Tagebücher 1898-1918, herausgegeben und eingeleitet von Felix Klee, Köln 1957, § 950.
[601] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 25.
[602] Ebd., S. 26.

erwirkt eine hybride Struktur, die als gestaltendes Mittel die Möglichkeit eines „Mitsammen“ offeriert und dabei den Blick des Betrachters immer auf das *gestaltende* Motiv der aufsteigenden Tendenz lenkt[603]: „Dieses / schmal zwischen Mauern geschriebne / unwegsam-wahre / Hinauf und Zurück / in die herzhelle Zukunft.“ (GW I, 256f.). Die Zeitwörter „Dieses“ (ebd., V. 1), „Dort“ (ebd., V. 6) und „Dann“ (ebd., V. 11) zeigen Bewegung an und können, um hier Worte Klees zu bemühen, als ein >>gestrig-heutige[r] Übergang<< eingeordnet werden. Klee reflektiert den >>gestrig-heutige[n] Übergang<< im Hinblick auf sein eigenes Kunstverständnis in dieser Weise:

> Man verläßt die diesseitige Gegend und baut dafür hinüber in eine jenseitige, die ganz ja sein darf. Abstraktion. (…) Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt. Heute ist der gestrig-heutige Übergang. In der großen Formgrube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern den Stoff zur Abstraktion.[604]

Der Übergang des >>gestrig-heutigen<< wird bei Celan durch ein „Kummerbojen-Spalier“ (GW I, 256f., V. 13) beschrieben, das mit „sekundenschön hüpfenden / Atemreflexen“ (ebd., V. 15f.) versehen ist und „Leucht- / glockentöne“ (ebd., V. 16f.) „aus- / []löst, ein / []löst“ (ebd., V. 21ff.) und zu dem verbindenden Wort „unser“ (ebd., V. 23) führt, das in das finale „Mitsammen“ (ebd., V. 27) gipfelt. Die Beschreibung der „sekundenschön hüpfenden / Atemreflexe[]“ (V. 15f.) hebt erneut das fulgurativ-einschlägige Moment des ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<< hervor[605] und ist verbunden mit der lautlichen Sichtbarwerdung seines rhythmisch-musikalischen Äquivalents: „(…) Leucht- / glockentöne (dum-, / dun-, un-, / *unde suspirat* / *cor*)“ (GW I, 256f., V. 16ff.). Robert Schumann[606]

---

[603] Celan profitiert hier von einer bereits in seiner Kindheit durch die Polyglossie der Sprachlandschaft in der Bukowina geprägten besonderen Sensibilisierung für Klangassoziationen, die er aber unter den >>Neigungswinkel<< seiner Lebenssituation in Frankreich stellt und personifizierend aktualisiert. In dieser Weise ist er besonders dafür empfänglich, über Klangassoziationen mikrokosmische Bedeutungen zu erspüren, die sich als Makrokosmos einem höheren Sinn fügen.

[604] Paul Klee: Tagebücher 1898-1918, a.a.O., § 951.

[605] Speier spricht von einem „temporale[n] Charakter des Schönen“, Bezzel-Dischner mit Blick auf den Atem davon, dass er „ [] das körperliche Analogon zum Rhythmus (Goethe spricht vom „Atem des Alls“) [ist]“. Hans-Michael Speier: Kommentar zu „Anabasis“, S. 221-226, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 224 und Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 23. Zum anderen kann der Verweis auf die „sekundenschön hüpfenden Atemreflexe[]“ auch im Hinblick auf die Anwendung von Musik gegen (melancholisches) Leiden gedeutet werden, wodurch eine Deutung dieser Heilweise hervorgehoben wird, welche in den Satz mündet, wie ihn Wetz formuliert: „Musik tröstet zwar, doch vertrösten tut sie nicht.“ Wetz: Magie der Musik, a.a.O., S. 407.

[606] Deutscher Komponist (1810-1856).

hat einmal behauptet: „‚die Liebe zur Musik ist die Liebe des Wiedererkennens'"[607]. Die Einzelstellung von „*cor*" in Vers 20 hebt das zentrale Organ – das Herz – des Menschen hervor, dessen Funktionalität es bedarf, um das Movens des Wiedererkennens zu aktivieren: Die Verse 17f. stellen den atembezogenen, atemgewordenen und gleichsam Atem werdenden Vorgang dieses Moments dar. Unterdessen verbindet sich der Gedanke des Wiedererkennens durch Musik mit der Idee, Eigenes in einer Ordnungsstruktur widergespiegelt zu finden, und auch die Linienführung des Gedichtes spiegelt durch die Nennung eines „unser" (ebd., V. 23) und eines „Mitsammen[s]" (ebd., V. 27) dieses Korrelat wider. Mittelbar ist demnach dem fühlbar-hörbaren 'Auftreten' des Zustands des >>getrübten Daseins<< der Gedanke an den Bereich der Musiktherapie[608] mitgegeben, der aber keine weitere Ausführung findet. Das „Kummerbojen-Spalier" (ebd., V. 13) indes bringt zum Ausdruck, dass der Bruch von 'außen' wie der Riss von 'innen' allgegenwärtig bleibt. Durch deren bewegt-bewegendes Changieren können 'aktualisiert-getrübte' „Leucht- / glockentöne" (ebd., V. 16f.) aus- und eingelöst werden, die durch die Komponente des „Leuchtens" erneut das Bild des „Blitzes" (siehe Poppers Fulguration) sowie gleichzeitig durch die Komponenten der „-glocken" und der „-töne" den Hall des >>lange nachrollenden Donners<< (siehe Benjamin) hervorrufen. Der Plural ist nicht nur notwendig, um die Verbindung zwischen den pulsierenden >>Atemreflexen<< und schlagenden >>Glockentönen<< herzustellen, die den Moment der daseinsgetrübten Sprachfindung ausgelöst haben, sondern konnotiert darüber hinaus ebenfalls die Möglichkeit, dass die Worte des Gedichtes selber diesen Weg auszulösen in der Lage sind: der Kontext der >>getrübt-erfüh[h]l[l]ten<< Erweiterung greift demnach auch hier sowohl in seiner synchronen als auch diachronen Tragweite. Ein Blick auf Celans Bibliotheksbestand unterstreicht diese Lesart:

---

[607] H. Giltay: Musik und geistige Selbstwerdung, S. 17-25, in: Teirich, Hildebrand R. (Hrsg.): Musik in der Medizin. Beiträge zur Musiktherapie, Stuttgart 1958, S. 23. Giltay zitiert hier Schumann, ohne jedoch auf eine Quelle hinzuweisen.

[608] Eine Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang zwischen Musik und Heilung von Leid ist bereits im Alten Testament im ersten Buch Samuel gegeben: „Sooft nun der Geist Gottes Saul überfiel, nahm David die Harfe und spielte. Dann fühlte sich Saul erleichtert, es ging ihm besser, und der böse Geist verließ ihn." (1 Sam, 16, 23, EU.) Trotz solch früher Verweise auf eine Korrelation zwischen einer Wirkung von Musik und Leiden ist eine Einbindung der Musik in die Medizin nicht von vornherein gewährleistet. Das Wissen um die Wirkung von Musik hat es aber, so Werner Kraus, schon immer in den verschiedensten Kulturvölkern gegeben. Vgl. dazu Werner Kraus: Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie, 2., aktualisierte Auflage, München 2002, S. 13.

In Ludwig Binswangers Buch *Melancholie und Manie* geht Binswanger auf das Phänomen der „Ideenflucht“ ein. Die im Folgenden durch Unterstreichung markierten Zeilen hat Celan in seiner Ausgabe durch einen Randanstrich hervorgehoben:

> Denn Ideenflucht besteht, wie wir schon in den Ideenflucht-Studien gezeigt haben, nicht nur im beständigen Abspringen von einem Einfall zu einem anderen, so daß wir das Dasein als ideen*flüchtige*, als springende oder hüpfende Daseinsform charakterisieren konnten; sie zeigt sich auch nicht nur in grammatikalisch-syntaktischen Eigenheiten, in Reimen, Klangassoziationen, Wortzertrümmerungen und Bevorzugung der Parataxe, sondern kann sich, wie allgemein bekannt, und wie es hier der Fall ist, auch in sprachlich völlig korrekter Weise äußern. (M/MBPC, S. 102).

Die ‘Klangassoziation‘ der „Leuchtglockentöne“ steht in direkter Verbindung mit der sowohl bei Binswanger als auch bei Celan als ‘hüpfend‘ gekennzeichneten *Daseinsform*, welche bei Celan jedoch im Sinne ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens als ein „Atemreflex[]“ (GW I, 256f., V. 16) bezeichnet wird und sich über die durch das Gedicht vorgezeichnete Linienführung eines „unser“ und eines „Mitsammen[s]“ im ‘nunc stans‘ des >>getrübten Daseins<< erneuert. Als einziges innerhalb der *Niemandsrose*-Gedichte, ist das Gedicht EIN WURFHOLZ (GW I, 258) als einstrophiges Gedicht konzipiert und gleicht damit seiner Form nach selber einem Wurfholz: man denke etwa an einen Bumerang. Dabei, so hebt Klaus Manger unter Bezugnahme auf Peter Szondi hervor, „handelt es nicht mehr nur von sich selbst, ‚sondern es ist’“[609]. In seinem Da-Sein ist der Zustand des >>getrübten Daseins<< nicht nur gegenwärtig, sondern er tritt in aktiv agierender Weise selbst auf den Leser zu (GW I, 258, V. 15), nimmt das Moment der Zäsur, die eine Wende bewirkt, in seine Bewegung mit auf (ebd., V. 16f.) und mündet, nun selbst kenn*zeichnendes* Wort geworden, in das Movens der >>antwortenden Unruhe<< selbst:

> EIN WURFHOLZ, auf Atemwegen, / so wanderts, das Flügel- / mächtige, das / Wahre. Auf / Sternen- / bahnen, von Welten- / splittern geküßt, von Zeit- / körnern genarbt, von Zeitstaub, mit- / verwaisend mit euch, / Lapilli, ver- / zwergt, verwinzigt, ver- / nichtet, / verbracht und verworfen, / sich selber der Reim, – / so kommt es / geflogen, so kommts / wieder und heim, / einen Herzschlag, ein Tausendjahr lang / innezuhalten als / einziger Zeiger im Rund, / das eine Seele, / das seine / Seele / beschrieb, / das eine / Seele / beziffert. (GW I, 258).

Die Bezifferung der Seele steht im Kontext ihrer zeitlichen Gebundenheit; in dieser Weise erinnert sie an die Ephemerität menschlichen Daseins. Das

[609] Klaus Manger: Kommentar zu „Ein Wurfholz“, S. 227-231, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 227.

Gedicht HAWDALAH (GW I, 259) greift in denkend-dankender und – dem Wortsinn des 'Andenkens' folgend – in andächtiger Form die Paradoxie der Zeit-Gebundenheit weiter auf und visualisiert sie im Bild des Fadens, der, im Zustand des Webens den Grundstein für neue Strukturen zu knüpfen vermag: „An dem einen, dem / einzigen / Faden, an ihm / spinnst du – von ihm / Umsponnener, ins / Freie, dahin, / ins Gebundne." (Ebd., V. 1ff.). Perez, die in ihrem Deutungsansatz ab Zyklus III einen zunehmenden Widerstandscharakter des lyrischen Ichs hervorhebt, schreibt über die Bedeutung des Fadens: „Das Bild, das traditionell für die poetische Arbeit steht, bezeichnet nicht nur den Leitfaden der eigenen Dichtung, sondern auch eine imaginäre Linie, welche die verfolgten Dichter verbindet."[610] Diese imaginäre Linie spezifiziert Perez, wenn sie von einem >>gemeinsame[n] Schicksalsfaden zwischen gefährdeten Menschen<<[611] spricht und kommt zu der Einschätzung, dass „[v]ernichtende Mechanismen der Geschichte [] nicht verhindern [können], dass der Mensch sich widersetzt"[612]. Der Lesart dieser Arbeit zufolge, oszilliert sich der >>gemeinsame Schicksalsfaden zwischen gefährdeten Menschen<< im Sinne des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< noch weiter heraus und spezifiziert das >>Moment des Widerstands<< anhand der 'aktualisiert-getrübten' Sprache. Diese wiederum hinterlässt jene Spur, die im Sinne Bhabhas zu einer Begegnung mit Identität führen kann:

> Die Begegnung mit Identität findet jeweils an einem Punkt statt, an dem etwas über den Rahmen des Bildes hinausgeht, dem Auge verborgen bleibt, das Selbst als Ort der Identität und Autonomie entleert und – dies ist am wichtigsten – eine widerständige Spur zurückläßt, einen Fleck des Subjekts, ein Zeichen von Widerstand.[613]

Wenn es bei Celan heißt: „Groß / stehn die Spindeln / ins Unland, die Bäume: es / ist, / von unten her / ein Licht geknüpft in die Luft- / matte, auf der du den Tisch deckst, den leeren / Stühlen und ihrem / Sabbatglanz zu – –" (GW I, 259, V. 8ff.), ist dem Ausdruck verschafft, was über den Rahmen des Bildes hinausgeht. Die Stilfigur der *Aposiopese* führt das 'Auftreten' des Zustands des >>getrübten Daseins<< imaginär herbei und bewirkt in der Ehrerweisung (vgl. hierzu ebd., V. 16) als aktiver Handlung eine Aktualisierung. Der Hinweis darauf, dass das Du >>den Tisch deckt, den leeren Stühlen und ihrem

[610] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 175.
[611] Vgl. dazu ebd., S. 176.
[612] Ebd.
[613] Bhabha: Verortung der Kultur, a.a.O., S. 73.

Sabbatglanz zu<< legt nicht nur den Erinnerungsfaden an die Tradition des jüdischen geweihten Ruhetags, dem *Schabbat*, sondern ist gleichsam eine Reminiszenz an den daseinsgetrübten Sprachfindungsprozess des lyrischen Ich selbst: die „leeren / Stühle[]“ (ebd., V. 13f.) zeigen den Bruch von ‘außen‘ an, sie stehen auf der „Luft- / matte“ (ebd., V. 12f.), die – aus Atem, Richtung und Schicksal geknüpft – den zirkulierenden Riss von ‘innen‘ ebenfalls in sich aufgenommen hat. In einer Notiz vom 30.5.1960 notiert sich Celan:

> ‚Überstehen ist alles’ – nein, es ist nicht alles: nein, überleben ist unanständig, man muß, als Überlebender, erst recht um sein Leben schreiben – und es ist kein Zufall, daß diese Worte ein Zitat sind [Anmerkung S.K.: gemeint ist „Überstehn ist alles“ aus Rilkes *Requiem für Wolf Graf von Kalckreuth*] – ein Zitat, übernommen und mit weit weniger als den eigenen Lebensdaten verantwortet; ja, von der Artistik ist es nur ein Schritt zur posthumen Beschönigung.[614]

Als monumentales Relikt betitelt, nimmt das Gedicht LE MENHIR (GW I, 260) auf, wofür es namentlich steht: eingeschrieben hat sich, wie Böschenstein kommentiert, zunächst einmal die ortsbezogene Landschaft des Entstehens des Gedichts:

> Wie die vier folgenden Gedichte entstammt auch dieses dem Ferienaufenthalt der Familie Celan in Trébabu (Finistère) im August 1961. Allen fünf auf die Bretagne bezogenen Gedichten ist ein dort verankerter biographisch belegter Ausgangspunkt gemeinsam.[615]

In seiner Bedeutung als >>vorgeschichtliche Steinsäule<< ragt der >>Hinkelstein<< in die Zeit hinein und nimmt so die Grundlage seines unaufhörlichen Werdens in sich auf: „Wachsendes / Steingrau. // Graugestalt, augen- / loser du, Steinblick, mit dem uns / die Erde hervortrat, menschlich, / auf Dunkel-, auf Weißheidewegen, / abends, vor / dir, Himmelsschlucht.“ (GW I, 260, V. 1ff.). Das Changieren zwischen der ‘äußeren‘ und ‘inneren‘ Welt bewegt sich innerhalb des vorliegenden Gedichts über die >>Nuancierung verschiedener Farbkonturen<<[616]: Die mit dieser Nuancierung versehenen Worte sind die Nominal-Komposita „Steingrau“ (ebd., V. 2), „Graugestalt“ (ebd., V. 3), „Dunkel-/Weißheidewege[]“ (ebd., V. 6) als auch die Adjektiv-Komposita „[h]ellflügig“ (ebd., V. 12) und „[s]chwarz / phylakterien- / farben“ (ebd., V. 15f.). Als wortgewordenes Konglomerat der ‘äußeren‘ und der ‘inneren‘ Welt haben alle Komposita den Zustand des >>getrübten Daseins<< in sich aufgenommen, sind in dieser Weise *Ausdruck* einer ‘aktualisiert-

[614] Paul Celan in einer Notiz vom 30.5.1960 zur Büchner-Rede, zit. nach Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 57.
[615] Bernhard Böschenstein: Kommentar zu „Le Menhir“, S. 237-245, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 237.
[616] Vgl. hierzu ebd.

getrübten‘ Sprache und flankieren die Mittelstrophe des Gedichts: „Verkebstes, hierhergekarrt, sank / über den Herzrücken weg. Meer- / mühle mahlte.“ (Ebd., V. 9ff.). Auffällig ist, dass die oben benannten Komposita ab diesem Mittelvers von einem Nominal*bezug* in einen Adjektiv*zustand* übergehen. Eine mögliche Erklärung hierfür gibt ein Blick auf das Eingangswort dieses Mittelverses, das den Leser – in seinem Lese- wie Verständnisfluss – innehalten lässt: Das Wort „Verkebstes“ kommt seiner Wortbedeutung nach, so Böschenstein, „von “Kebse“, das außer Konkubine auch Reliquienkapsel (capsa) bedeuteten kann“[617]. Diesen Gedanken vertiefend, geben die Bedeutungen, die Böschenstein anführt, an, dass die Doppeldeutigkeit dieses Wortes einmal auf den Kontext hinweist, einen Dienst in Anspruch zu nehmen, dann aber auch einen Raum des Schutzes bezeugt. Die >>klaffende Buchecker<< (GW I, 251f., V. 19f.) hat sich in dieser Weise in ihr innerstes vertieft; das Bild der Drusen, wie Celan sie in dem Gedicht À LA POINTE ACÉRÉE (GW I, 251f.) eingeführt hat, aktualisiert sich in dieser Weise. Über das „Verkebste[]“ heißt es in Celans Gedicht LE MENHIR (GW I, 260) nun weiter, es sei „hierhergekarrt“ (ebd., V. 9). Das Bewegungsverb zeugt nicht nur von ortsgebundener Bewegung, sondern es soll auch ortsgebunden bewegen: damit steht es in einer Verbindung mit dem Richtungswort „Gen“, das in dem Gedicht WAS GESCHAH? (GW I, 269) im Zusammenhang seiner Bedeutung innerhalb des Buches *I Ging* erneut reflektiert wird.[618] Wenngleich sich in den vier folgenden Gedichten[619] diese Nähe zum *I Ging* vertiefend spezifizieren wird, führt das Wort „Verkebstes“ den Leser hier zunächst in die Nähe der fernöstlichen Gedankenwelt: ‘kèběn / keben‘ bedeutet im Chinesischen ‘das Lehrbuch‘. In dieser Weise deutet das bei Celan als Gedichtachse fungierende Wort „Verkebstes“ auf einverleibtes Wissen hin und wird so selbst erneut zum Ausdruck ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens. Den Gedanken zu den Studien der ‘Ideenflucht‘, wie sie Celan in seiner Lektüre des Binswanger-Buches

[617] Ebd., S. 238.

[618] Interessant ist, dass alle fünf Gedichte in Zyklus III, die eine Ortsgebundenheit an ihren Entstehungsort in der Bretagne preisgeben, Motive enthalten, die auf eine Einarbeitung des Wissens aus dem *I Ging* hindeuten. Vgl. hierzu auch die nachfolgende Analyse der Gedichte „Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle“ (GW I, 261), „Bei Tag“ (GW I, 262), „Kermovan“ (GW I, 263) und „Ich habe Bambus geschnitten“ (GW I, 264).

[619] Jenen Gedichten also, die – wie „Le Menhir“ (GW I, 260) – konkret auf ihren biografisch belegten Ausgangspunkt in der Bretagne verweisen. Den fünf Gedichten der *Niemandsros*e mit Angabe des biografischen Ortsbezugs auf die Bretagne ist also nicht nur die Ortsangabe gemein, sondern auch ihr Verweis auf das Buch *I Ging*, obgleich dieser Zusammenhang innerhalb der Celan-Forschung bisher unbemerkt geblieben ist.

Melancholie und Manie angestrichen hat, kommt hier erneut zum Tragen[620]: Weniger erscheint diese nun als Ausdruck einer *hüpfenden* Idee, sondern tritt *wortwörtlich* in Erscheinung. Der Zustand des >>getrübten Daseins<< wird sichtbar, wenn die Anfangsworte der Eingangsstrophe, der Mittelstrophe und der Schlussstrophe zusammengelesen werden; es ergibt sich hieraus die Linie: >>Wachsendes – Verkebstes – Schwarz<<. Der durch den Titel des Nachfolgegedichtes beschworene NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261) verweist nicht nur auf den Entstehungsort der Gedichtfindung, sondern assoziiert darüber hinaus die Vorstellung an eine im konstruktiven Sinne ausgerichtete Melancholie. Der Verweis auf die Tageszeit des Nachmittags – Galen hatte in seinem Kanonisierungsgedanken zur Melancholie den Nachmittag als Zeitfenster für Melancholie eingeordnet –, nimmt den Gedanken an das >>wachsende[], [v]erkebste[] Schwarz<< auf, gleichwie der >>Stachel des Unendlichen<< über den Verweis auf die Zitadelle (vgl. hierzu Baudelaires Gedicht „Die Leuchtfeuer“)[621] mittelbar anklingt und der Hinweis des Entstehungsortes – dem Zirkus – die Warnung Celans selbst impliziert, dass „[es] von der Artistik [] [] nur ein Schritt zur posthumen Beschönigung [ist]“[622]. Das Gedicht selbst scheint ebenfalls über eine Wortachse angelegt zu sein, die aber nun die finalen Worte des ersten, des Mittel- wie des Schlussverses betont.[623] Daraus ergibt sich folgendes Schaubild:

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm.

[620] Vgl. hierzu vor allem den Analyseabschnitt zu „Anabasis“ (GW I, 256f.).
[621] Siehe hierzu vor allem die Analyse des Gedichts „À la pointe acérée“ (GW I, 251f.).
[622] Paul Celan in einer Notiz vom 30.5.1960 zur *Büchner*-Rede, zit. nach Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 57.
[623] Die Worte Benjamins, der einmal in einem Bericht über die Gespräche mit Brecht bezüglich der Blitzhaftigkeit des Erinnerns gesagt hat: „Wem sich das Leben in Schrift verwandelt hat, wie den Alten, die mögen diese Schrift nur rückwärts lesen. Nur so begegnen sie sich selbst und nur so – auf der Flucht vor der Gegenwart – können sie es verstehen“ klingen hier an und fügen sich der ebenfalls im *Meridian* geäußerten Aussage Celans: „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“ Benjamin: Notizen Svendborg Sommer 1934, in: ders.: Gesammelte Schriften, a.a.O., S. 530 sowie Celan (GW III, 195).

Der Himmel hing über der Reede,
die Möwe hing über dem Kran.
Das Endliche sang, das Stete,–
du, Kanonenboot, heißt >>Baobab<<.

Ich grüßte die Trikolore
mit einem russischen Wort –
verloren war Unverloren,
das Herz ein gefestigter Ort.
(GW I, 261, Hervorhebungen S.K.)

Der ausdrückliche Verweis auf den Dichter, dem der Lyrikband *Die Niemandsrose* gewidmet ist – „Mandelstamm" (GW I, 261, V. 4) – erfolgt zum ersten Mal innerhalb des Lyrikbandes in diesem Gedicht und kann als Aufforderung verstanden werden, das 'Auftreten' des dem Zustand des >>getrübten Daseins<< mitgegebenen fulgurativen Moments nun *wort*wörtlich zu nehmen. Mandel'štam hat, so Celan,

> wie die meisten russischen Dichter […] die Revolution begrüßt. Sein Sozialismus ist ein Sozialismus ethisch-religiöser Prägung; er schreibt sich von Herzen […]. Die Revolution ist ihm […] der Anbruch des Anderen, der Aufstand der Unteren, die Erhebung der Kreatur – eine Umwälzung von geradezu kosmischem Ausmaß.[624]

Beiden Dichtern – Mandel'štam wie Celan – geht es um die Würdigung der Nicht-Privilegierten: damit rückt das Wort desjenigen in den Vordergrund, dessen Weg >>krumm<< (vgl. hierzu GW I, 229f., V. 7ff.) ist oder, wie es Celan mit Blick auf Mandel'štam feststellt, jenes Wort der >>Unteren<< ist: Es ist, wie Perez in ihrer Analyse ableitet, das >>Gegenwort<<, das Freiheit bewirken kann und in diesem Sinne revolutionär zu denken ist.[625] Im Verlauf des vorliegenden Gedichts nun geht dem Verweis auf den Dichternamen der Sprung des Tigers im Zelt (vgl. dazu GW I, 261, V. 2) voraus. Dieser wird in der Celan-Forschung zu Recht in Verbindung gebracht mit Benjamins

[624] Celan: Die Dichtung Ossip Mandelstamms, in: Dutli [Hrsg.]: Mandelstam, Im Luftgrab, a.a.O., S. 75.

[625] Celan spricht von einer „die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestätik des Absurden", die nach dem >>Gegenwort<< desjenigen verlangt, „der hört und lauscht und schaut … und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn >>sprechen sieht<<, der Sprache wahrgenommen hat und zugleich auch – wer möchte hier, im Bereich dieser Dichtung, daran zweifeln? –, und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal." Gegenworte rekurrieren damit auf die Gegenwart eines>>Richtung und Schicksal<< wahrnehmenden Menschen. Vgl. dazu GW III, 190 und 188.

geschichtsphilosophischen Thesen, speziell mit dessen These XIV.[626] Benjamin schreibt dort:

> Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. So war für Robespierre das antike Rom eine mit Jetztzeit geladene Vergangenheit, die er aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte. Die französische Revolution verstand sich als ein wiedergekehrtes Rom. Sie zitierte das alte Rom genau so wie die Mode eine vergangene Tracht zitiert. Die Mode hat eine Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene [Hervorhebung S.K.]. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische, als den Marx die Revolution begriffen hat.[627]

Nun hat sich aber bis hierhin innerhalb der in dieser Arbeit vorgelegten Analyse der *Niemandsrose* nachvollziehen lassen, dass der Zustand des >>getrübten Daseins<< auf sprachlich nachvollziehbarer Ebene mit dem Hervortreten einer ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprache verbunden ist. Diese resultiert – betrachten wir sie vor dem Hintergrund des in dieser Arbeit entwickelten >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< – aus dem aktiv-kritischen Changieren der ‘äußeren‘ Welt mit der ‘inneren‘ Welt. Ihrem Wesen nach *in statu nascendi*, muss sie trotz ihrer Gebundenheit in der >>Jetztzeit<< ‘offen‘ bleiben. Indem Celan den Namen Mandel’štams in das Gedicht einbringt, hebt er den Charakter der Autonomie der ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprache hervor: die Nennung des Namens ruft mittelbar dessen – für Celans poetologisches Verständnis so wichtigen – Gedanken hervor, dass Gedichte einer >>Flaschenpost<< gleichen würden. Diesen Erweiterungsgedanken ergänzt Celan in seiner *Meridian*-Rede, wenn er von einer Option >>möglichen Herzlandes<< spricht, zu der diese >>Flaschenpost<< angespült käme. Zurück also zu dem Bild des Tigers: Mit Blick auf den Bruch von ‘außen‘ treten an dieser Stelle unweigerlich die Gedanken an Benjamins Geschichtsauffassung als der der Unterdrückten in den Sinn, ebenso, wie Bhabhas Idee von Revision und Widerstand durchaus von Belang scheinen. Mit Blick auf den Riss von ‘innen‘ aber zeigt sich in den Worten Celans zu Mandel’štams, dass sein Revolutionsverständnis einen Anbruch des Anderen bewirkt, wodurch der Bereich des >>weltoffenen<<

[626] Böschenstein schreibt hierzu: „Ein solches Wiederfinden des Jetzt in der Geschichte nennt Benjamin, den Celan damals durchaus schon kannte, einen ‚Tigersprung ins Vergangene’.“ Bernhard Böschenstein: Celan und Mandelstamm, Beobachtungen zu ihrem Verhältnis, S. 155-168, in: Celan-Jahrbuch 2 (1988), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1988, S. 161.

[627] Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Th. W. Adorno u G. Sholem hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Bd. I, S. 701.

erwirkt würde. Auch im *Meridian* äußert Celan, was für ihn das revolutionär anmutende Gegenwort bedeutet:

> Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und … nicht richtig hinhört. Genauer, jemand, der hört und lauscht und schaut … und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn >>sprechen sieht<<, der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, und zugleich auch – wer vermöchte hier, im Bereich dieser Dichtung, daran zweifeln? –, zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal. (GW III, 188).

Die Komponente der 'inneren' Welt ist es, die in dem Bereich von Sprachfindung >>Atem, Richtung und Schicksal<< bewirkt: sie ist für die Bildung der 'aktualisiert-getrübten' Sprache unerlässlich. Wie wichtig das Changieren beider Komponenten ist, wird deutlich, wenn wir innerhalb des Gedichts NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261) zu den betonten Finalworten die Anfangsworte hinzunehmen:

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm.

Der Himmel hing über der Reede,
die Möwe hing über dem Kran.
Das Endliche sang, das Stete,–
du, Kanonenboot, heißt >>Baobab<<.

Ich grüßte die Trikolore
mit einem russischen Wort –
verloren war Unverloren,
das Herz ein gefestigter Ort.
(GW I, 261, Hervorhebungen S.K.)

Wenn der Sprung des Tigers in seiner ganzen Tragweite verstanden werden will, muss er als Chiffre für die in ANABASIS (GW I, 256f.) eingeführten „sekundenschön hüpfenden / Atemreflexe[]" (ebd., V. 15f.), die bereits mit dem Phänomen der 'Ideenflucht' in einen Zusammenhang gebracht werden konnten, gelesen werden. Wurde in ANABASIS (ebd.) noch vom „Zeltwort: //

Mitsammen“ (ebd., V. 26f.) gesprochen, kann es in NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261) nun verkürzend heißen „im Zelt“ (ebd., V. 2). Das Wort „Verkebstes“ (GW I, 260, V. 9) aus LE MENHIR (ebd.) hatte diese Form >>hüpfenden Daseins<<, die sich auch dort nachvollziehen lassen kann, wo sie sich „in sprachlich völlig korrekter Weise äußer[t]“ (M/MBPC, S. 102), ‘aktualisiert-getrübt‘ wieder aufgegriffen und legt nah, auch das hier vorliegende Gedicht unter dem Aspekt des >>hierhergekarrt-Verkebste[n]<< (vgl. hierzu GW I, 260, V. 9) zu deuten. Ebenfalls als numerische Mitte – hier aber in Form des Endwortes – angelegt, ist das Wort „Kran“ (GW I, 261, V. 6): es bewegt sowohl die „Flammenringe“ (ebd., V.1) als auch den „Ort“ (ebd., V. 12) und kann alleine in dieser Weise im Zusammenhang eines changierend-bewegenden Moments eingeordnet werden. Vorschnell beurteilt – weil gemessen an seinem Sprachgebrauch im Alltag –, beschreibt das Wort „Kran“ (ebd., V. 6) zunächst einmal ein auf Baustellen eingesetztes technisches Hilfsmittel. Für seine Inkraftsetzung bedarf es eines Steuermanns, wodurch der Aspekt der Handlungsfähigkeit des Menschen fokussiert wird. Im Kontext des Gedichts nun steht der „Kran“ aber syntaktisch in einem Zusammenhang mit der „Möwe“: der Verweis auf „die Möwe“ (ebd., V. 6), die „[] über dem Kran [hing]“ (ebd.), erinnert nicht nur an die in TÜBINGEN, JÄNNER (GW I, 226) beschworenen >>schwimmenden Hölderlintürme, die >>möwenumschwirrt<< (vgl. hierzu ebd., V. 7ff.) waren, wodurch der Kontext von Melancholie und Wahnsinn evoziert wird, sondern er bewegt die Richtung des „Kran[s]“ (GW I, 261, V. 6) in dem hier vorliegenden Gedicht in seinem Wortsinn selbst in Richtung eines Zugvogels: Kran bedeutet in der französischen Sprache „grue“ und ist dasselbe Wort für „Kranich“. Während sich in NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (ebd.) der Verweis auf den Kranich noch mittelbar nachzuvollziehen ist, wird es in dem folgenden Gedicht BEI TAG (GW I, 262) heißen: „Auch ich, erinnere dich, / Staub- / farbene, kam / als ein Kranich.“ (Ebd., V. 3ff.). Ivanović spricht davon, dass das >>Kommen des Kranichs<< „Motivation und Herkunft [bedeutet]“[628] sowie gleichzeitig der Kranich, der innerhalb des Gedichts über seine Verwobenheit mit „ich“ und „dich“ stilistisch als *Klimax* in Erscheinung

[628] Christine Ivanović: Kommentar zu „Bei Tag“, S. 246-249, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 249.

tritt, „ [schließlich] das ‚ich' [] in sich aufnimmt"[629] und merkt im Hinblick der Bedeutsamkeit dieser Chiffre für das gesamte Werk Celans an:

> Mit Blick auf das Gesamtwerk Celans scheint es, als gewinne das vorliegende Gedicht das Schlußwort Kranich als Schlüsselwort. Das zunächst eher traditionell eingebundene Symbol (v.a. in seiner Bedeutung des heimatlosen und, wie eine Vorstufe nahelegt, schwermütigen Zugvogels) wird erst hier und nur durch die Verbindung von Erinnerung und Bestandsaufnahme freigesetzt für eine Entwicklung zum spezifischen Bild der eigenen dichterischen Existenz, als welches es in späteren 'Kranichgedichten' von der *Atemwende* bis hin zu *Schneepart* von Celan dann erneut gestaltet wird (vgl. GW II, 61; 165; 284).[630]

Der Verweis durch Ivanović, dass der Kranich in der Verbindung von Erinnerung und Bestandsaufnahme freigesetzt wird für eine Entwicklung zum spezifischen Bild der eigenen dichterischen Existenz nun kündigt sich an im Bild des „Kran[s]": und zwar durch seine Material-Beschaffenheit wie technischen Funktionalität. Wenngleich hierdurch philosophisch das anklingen mag, was Heidegger in seinem Buch *Die Technik und die Kehre* als >Weise des Entbergens<<[631] beschrieben hat, steht bei Celan die >>Form des Entbergens<< in einem direkten Zusammenhang mit der >>allereigensten Enge<<: aus ihr resultiert alleine die Handlungsfähigkeit der eigenen Person, die zu einer 'aktualisiert-getrübten' Sprache führen kann. *Diese* Sprache wiederum ist gebunden an den Bereich des Hörbaren: in dieser Weise ist dem Wort „Kran" sein klangassoziativer Bereich (Kran => frz. grue = Kran, Kranich) mitgegeben, aber was Celan hier zu interessieren scheint, ist nicht die Wiedergabe dieses nachzuvollziehenden Worthalls, sondern – dies zeigen dessen Annotationen in Max Schelers Buch *Die Stellung des Menschen im Kosmos* –, ihn bewegt ab dem Zeitraum der Niederschrift der *Niemandsrose*-Gedichte vor allem eins: die Frage danach, in welcher Weise eine Klangassoziation künstlerisch zu einer Dissoziation führen kann, bei der dennoch semantisch die essentielle Konsistenz und Aufbauform der Welt an je einem Beispiel der betroffenen Wesensregion miterfasst werden kann. Die Wortflanken nun, die das Wort „Kran" weitläufig umschließen, sind „Mandelstamm" und „>>Baobab<<": sie können, wie nachfolgend nachvollzogen werden kann, als „Vermittler" dieses Denkweges angesehen werden. Die Nennung des Namens „Mandelstamm" bewirkt ein Innehalten des Leseflusses, und in dieser Weise kann davon ausgegangen werden, dass es

[629] Ebd., S. 247.
[630] Ebd., S. 249.
[631] Dies mündet bei Heidegger in diese Aussage: „[I]m Entbergen gründet jedes Her-vor-bringen." Heidegger: Technik und Kehre, a.a.O., S. 12.

Celan hier nicht nur um eine weitere Reminiszenz an den Dichter geht, dem er den ganzen Lyrikband *Die Niemandsrose* gewidmet hat, sondern an dieser Stelle vielmehr darum, die Aufmerksamkeit des Lesers in geschärfter Weise zu fordern. Im Hinblick auf die Linienführung der *Niemandsrose* evoziert „Mandelstamm“ das >>Blühen des Mandelbaums<<, wie es in EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE (GW I, 229f.) im Zusammenhang der ‘Nachfolge‘ des Zustands des >>getrübten Daseins<< eingeordnet wurde. Daran anknüpfend, eröffnet er die Gedanken an das „Nichts“ der „Mandel“, in der der „König“ in MANDORLA (GW I, 244) stand: einer Beschreibung des Bereichs des >>getrübten Daseins<<, wenn er als ein ‘Besitz von Großem‘ in Erscheinung tritt. In der Verbindung nun mit dem Lexem „-stamm“, der einmal zur Ruderbank[632], dann aber auch in ausgehöhlter Form zu einer Flöte[633] werden kann, zeugt der „Mandelstamm“ von Bewegung, wie er gleichsam Bewegung erzeugt. Celan resümiert in einer Notiz in Anlehnung an die Dichtung Mandel’štams über den Anteil des Dichters an seinem Werk:

> [D]as Gedicht [ist bei Mandelstamm, S.K.] der Ort, wo das über die Sprache Wahrnehmbare und Erreichbare um jene Mitte versammelt wird, von der her es Gestalt und Wahrheit gewinnt: um das die Stunde, die eigene und die der Welt, den Herzschlag und den Äon befragende Dasein dieses Einzelnen. Damit ist gesagt, in welchem Maße das Mandelstammsche Gedicht, das aus seinem Untergang wieder zutage tretende Gedicht eines Untergegangenen, uns Heutige angeht.[634]

Der Weg in den Osten, der zunächst in Richtung Russlands lenkt, führt weiter. Den Bereich eines klangvoll-assoziativen >>Widerhalls<< in sich aufgenommen, führt er bis in das Morgenland und verbindet hierdurch den Bereich daseinsgetrübter Sprachfindung mit dem Ausdruck zum Leben als vernehmbares Gewebe bildhafter Zeichenhaftigkeit. Wenn es in Vers 8 heißt: „du, Kanonenboot, heißt >>Baobab<<“ (GW I, 261, V. 8), wird dieser

---

[632] Vgl. hierzu „Zu beiden Händen“ (GW I, 219), „Flimmerbaum“ (GW I, 233f.) sowie „Zweihäusig, Ewiger“ (GW I, 247).

[633] Der Mandelbaum ist ein Rosengewächs. Dessen Stamm wiederum kann in Verbindung gebracht werden mit einem der Edelhölzer für Soloblockflöten: dem Rosenholz. Die Besonderheit dieses Holzes ist – neben der beständigen Baukonstitution dieses Holzes – die Formbarkeit des harten Klangkerns. Dies wiederum bedeutet, dass die Klangfarbe des Instrumentes in ganz besonderer Weise durch die Atemführung des Interpreten/der Interpretin beseelt wird. (Diesen Hinweis verdankt die Verfasserin dieser Arbeit der Solo-Blockflötistin Benedikta Bonitz.) Wie Ute Harbusch darstellt, beschreibt Celan Mandelstamms Art des Reimens als Phänomen des Musikalischen: weder im Sinne lyrischer Klangschönheit allerdings, noch im Sinne symbolischer Zusammenklänge oder correspondences: die Struktur des Gedichts wird nicht durch Zusammenklingen bestimmt, sondern durch ein Zusammenfügen. Vgl. hierzu: Ute Harbusch: Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten, Göttingen 2005, S. 407.

[634] Paul Celan, zit. nach Seng: Auf Kreis-Wegen der Dichtung, a.a.O., S. 159.

bildhaften Zeichenhaftigkeit *Ausdruck* verliehen, gleichwie der Leser zunächst aufgefordert ist, das Wort >>Baobab<< zunächst zu übersetzen: es ist die botanische Bezeichnung für einen Affenbrotbaum. Wir erinnern uns: im Zeitraum des Niederschreibens der *Niemandsrose*-Gedichte ist Celan durch die ihm fälschlicherweise angelastete Plagiatsaffäre im höchsten Maße psychisch angegriffen, und in dieser Weise ist er umso mehr darum bemüht, die Wurzeln seiner Identität zu schützen. Der „Kran", der das Gedichtgeschehen in Form einer Achse hin zu den „Feuerringen" und zum „Ort" bewegt, ist nicht nur in seiner technischen Anfertigung wie in seiner lenkbaren Steuerkraft ein Wortanalogon zu „Mandelstamm" und >>Baobab<<, sondern er fungiert in Form einer Oberdeterminante, die eine Wende innerhalb des gesamten lyrischen Werks Celans markiert, was für die Erforschung vor allem des immer noch als schwer zu entziffernden Spätwerks Celans von weitreichender Tragweite ist: Das bildhaft-beseelte lyrische Sprechen des Dichters, das sich bereits in seinem Frühwerk mit enormer Sprachkraft ausdrückt, hat ab dem Zeitraum der *Niemandsrose* eine weitere, grundlegende Prägung bekommen: Während immer wieder innerhalb der Celan-Forschung untersucht wurde, dass Celan als Übersetzer den Weg in den Osten gesucht hat, ist dabei der Weg in den weiter reichenden Osten völlig unbeachtet geblieben, den Celan selbst in dem Gedicht ES IST ALLES ANDERS (GW I, 284ff.) als „lebens-, / herzlinienhin" (ebd., V. 36f.) bezeichnet hat: Er fügt dem Bild seines westlichen Horoskops die Grundlage seines chinesischen Horoskops hinzu. Dieses basiert nicht, wie in der westlichen Astrologie, auf der Berechnung von Planeten, sondern auf der Grundlage des 'Bauernkalenders' (Mondkalender), der auch 'Himmelstamm-Erdzweig-Kalender' genannt wird. Celan, der am 23.11.1920 geboren wurde, ist damit nicht nur Schütze, sondern er ist laut des chinesischen Horoskops im Jahr des '*Metall*-Affen'[635] geboren: Celan schreibt – dies wird er in Zyklus IV der *Niemandsrose* in dem Gedicht LA CONTRESCAPE (GW I, 282f.) deutlich aussprechen – im „Affenvers" (ebd., V. 39, Hervorhebung S.K.), zudem spricht er in dem gleichen Gedicht davon: „Brich dir die Atemmünze heraus / aus der Luft um dich und den Baum" (ebd., V. 1f.), so wie die „Kehre" (ebd., V. 9) dort ist, „wo er dem Brotpfeil begegnet" (ebd., V. 10, Hervorhebung S.K.). Diese Form bildhaft-beseelten

[635] 20. Februar 1920 – 7. Februar 1921. Vgl. hierzu Rita Danyliuk: Chinesisches Horoskop. Sich selbst und andere besser verstehen, Hannover [7]2015, S. 143.

Sprechens wiederum verfolgt er mit einem dichterischen Anliegen: Er möchte in seiner Dichtung die Offenheit des Wortes selbst erwirken. Die Handlungsfähigkeit des Dichters – die die jetztzeitgebundene Handlungsaktion der Person einschließt – ist zwar zunächst auf eine technische Haltung des Sprachausdrucks beziehbar, aber sie weist über sich hinaus. In einem Brief vom 18.11.1954 hatte Celan über die >>Mitwisserschaft<< des Dichters an seinem Werk an Hans Bender diese Worte geschrieben:

> Dichtung, sagt Paul Valéry irgendwo, sei Sprache in statu nascendi, freiwerdende Sprache… […] Ich fürchte, es gehört zum Wesen des Gedichts, daß es die Mitwisserschaft dessen, der es >>hervorbringt<<, nur so lange duldet, als es braucht, um zu entstehen… Denn gelänge es dem Dichter, das freiwerdende Wort zu belauschen, es gleichsam auf frischer Tat zu ertappen, so wäre es damit wahrscheinlich um sein weiteres Dichtertum geschehen: ein solches Erlebnis duldet keinerlei Wiederholung und Nachbarschaft. So ephemer das einzelne Gedicht auch sein mag – und Gedichte *sind*, trotz allem, vergänglich: das >>freigewordene<< Wort kehrt zuletzt wieder in die >>alte<< Sprache zurück, wird Sprichwort, Wendung, Klischee –, es erhebt dennoch Anspruch auf Einmaligkeit, lebt und speist sich mitunter auch aus diesem Anspruch, ja dieser Arroganz, glaubt immer, die ganze Sprache zu repräsentieren, der ganzen Wirklichkeit Schach zu bieten…Welch ein Spiel! So ephemer, so königlich auch.[636]

In Form einer indirekten Kommunikation durch Bilder ist das angedeutet, was im Bereich der Psyche als das Unterbewusstsein bezeichnet wird und noch weiter losgelöst hiervon auf einen Bereich verweist, der nicht-menschliches Bewusstsein im Sinne eines *Ur*wissens andeutet. Die Handlungsaktion der ‘Person‘ selbst kann demnach im Akt ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens selbst ein Aufeinander*treffen* im ‘Geiste‘ bewirken. In seiner Ausgabe des Buches von Max Scheler – *Die Stellung des Menschen im Kosmos* –, das mit vielen Randanstrichen Celans intensives Interesse an diesem Erweiterungsgedanken bekundet, fallen die beiden nächstzitierten Passagen in besonderer Weise auf: Erstere, indem Celan hier konkret eine Differenzierung von Person und Geist vermerkt, letztere, weil Celan diese mit einem „– i –“ (für besonders interessant) versehen hat:[637]

[636] Paul Celan in einem Brief an Hans Bender am 18.11.1954, S. 34f., in: Neuhaus, Volker [Hrsg.]: Briefe an Hans Bender, München Wien 1984, S. 5.

[637] Die Hervorhebung der folgenden zwei Zitate ist mit Absicht durch die Verfasserin dieser Arbeit erfolgt. Die Schreibweise Schelers, wie sie in der Druckform des Buches, das Celan vorlag, wurde hierbei übernommen, weil nur so deutlich wird, in welcher Weise Celan diesen optisch wahrgenommen hat und dieses >>sammelnde<< Lesen mit Randanstrich und Bemerkungen versehen hat.

1.

Schon die Griechen behaupteten ein solches Prinzip
und nannten es „Vernunft“. Wir wollen lieber ein umfassenderes Wort für
jenes X gebrauchen, ein Wort, das wohl den Begriff „Vernunft“
mitumfaßt, aber neben dem „*Ideen-denken*“ auch eine be-
stimmte Art der „*Anschauung*“, die von Urphänomenen oder
Wesensgestalten, ferner einer bestimmten Klasse *volitiver* und
emotionaler Akte wie Güte, Liebe, Reue, Ehrfurcht, geistige
Verwunderung, Seligkeit und Verzweiflung, die freie Ent-
scheidung mitumfaßt: — das Wort „*Geist*“. Das Aktzentrum
aber, in dem Geist innerhalb endlicher Seinssphären erscheint, be-
zeichnen wir als „*Person*“, in scharfem Unterschied zu allen
funktionellen Lebenszentren, die nach innen betrachtet auch
„seelische Zentren“ heißen. (SMK/MBPC, S. 39).

'Geist'

'Person'

2.

Wollen wir von hier aus tiefer in das Wesen des Menschen
dringen, so haben wir uns das Gefüge der Akte vorzustellen,
die zum Akt der Ideierung *führen*. Bewußt oder unbewußt vollzieht
der Mensch dabei eine Technik, die man als (versuchs-
weise) *Aufhebung des Wirklichkeitscharakters* der Dinge, der
Welt bezeichnen kann. In diesem Versuch, in dieser Technik
der Wesenserfassung, schält sich der Logos der Wesenheiten
aus der konkreten, sinnfälligen Dingwelt – sofern sie schon
„Gegenstand“ geworden – heraus. Das Tier, wir sahen es,
lebt ganz im Konkreten und in der Wirklichkeit. Mit aller
Wirklichkeit ist jenachdem eine Stelle im Raum und eine Stelle
in der Zeit, ein Jetzt und Hier, ferner ein zufälliges Sosein ver-
bunden, wie es die sinnliche Wahrnehmung je von einem
„Aspekt“ aus gibt.
Mensch sein heißt: dieser Art Wirklichkeit ein kräftiges „Nein“
entgegenschleudern. Das hat Buddah gewußt, wenn er sagt:
„herrlich sei es, jedes Ding zu schauen, furchtbar es zu sein“
und eine Technik der Entwirklichung der Welt und des Selbst
entwickelte. Das hat auch Platon gewußt, wenn er die Ideenschau
an eine Abwendung der Seele von dem sinnlichen Gehalt der
Dinge knüpft und an eine Einkehr der Seele in sich selbst,
um hier die „Ursprünge der Dinge zu finden. Und nichts
anderes meint auch Edmund Husserl, wenn er die Ideen-
erkenntnis an eine „phänomenologische Reduktion“, eine
„Durchstreichung“ oder eine „Einklammerung“ des zufälligen

> Daseins-Koeffizienten der Weltdinge knüpft, um ihre „essentia“ zu gewinnen. (SMK/MBPC, S. 53).

Von hier aus müssen wir nun wieder zurück zu dem gehen, was uns bis hierhin gebracht hat: Es war die Frage nach der Bedeutung des >>Sprung des Tigers<<, der in dem Gedicht NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261) überhaupt erst auslöst, dass das lyrische Ich sagt: „da hört ich dich, Endlichkeit, singen, / da sah ich dich, Mandelstamm.“ (Ebd., V. 3f.). Das Prinzip der >>Ideierung<< in sich aufgenommen, ist der >>Sprung des Tigers<<, gleich der Funktion des „Kran[s]“, eine Darstellungsweise, um auf das konstruktiv-ausgerichtete Moment von daseinsgetrübter Sprachfindung – ihrem ‘Auftreten‘ – selbst hinzuweisen: ihrem notwendigen Changieren zwischen ‘äußeren’ und ‘inneren‘ Welten und dem daraus resultierenden Moment des Trauens („Trau Dich“): Als chinesisches Zeichen mit symbolischer Aussagekraft steht der „Tiger“ nicht nur für Mut und Tapferkeit, sondern er ist ebenfalls, wie der „Affe“, ein Tierkreiszeichen des chinesischen Horoskops: Nicht nur Mandel’štam ist im Jahr des Tigers geboren, sondern auch Celans Vater Leo Antschel sowie Nelly Sachs.[638] Wenn es in Vers 9 heißt: „Ich grüßte die Trikolore“, spiegelt sich diese Trias. Für den Zusammenhang der in dieser Arbeit gestellten Frage von „Daseinstrübung und Sprachfindung“ ist zum einen die Spiegelung dieser Trias grundlegend wichtig, da ihr der Gedanke anhaftet, der in dem Gedicht BENEDICTA (GW I, 249f.) bereits durch „Ge- / trunken hast du, / was von den Vätern mir kam / und von jenseits der Väter: / – – Pneuma“ (ebd., V. 1ff.) zum Ausdruck kam. Dieser Gedanke verstärkt sich, indem das lyrische Ich des hier vorliegenden Gedichts davon spricht, dass es die Trikolore >>gegrüßt habe<<: die Handlungsaktion des Grußes nämlich verweist auf ein „Sprechen-können“ und steht damit in einem Zusammenhang mit konstruktiver Sprachfindung, die sich auf das ganze Gedicht und über alle hierauf folgenden Gedichte innerhalb der *Niemandsrose* hin ausweitet. Das Gedicht BEI TAG (GW I, 262) nun verweist mit seinem Titel nicht nur auf diesen Schwellencharakter, sondern nimmt zudem Bezug auf die im vorangehenden Gedicht benannte Tageszeit des Nachmittages. Im Hinblick auf den Zustand des >>getrübten Daseins<< ist hierdurch die (Tag-)Seite der (Nacht-)Schwelle beschrieben, die – aufgeladen mit positiver

[638] Auch dieser Aspekt ist bisher in der Celan-Forschung gänzlich übersehen worden. Das Jahr des Tigers dauert vom 21. Januar 1890 – 8. Februar 1891.

Energie –, auf Produktivität und damit auf eine konstruktive Ausrichtung krisenhaften Daseins rekurriert. Ivanović merkt zum Titel des Gedichts an: „Als Zeitangabe impliziert er den Gegensatz "bei Nacht"; wiewohl im Gedicht nicht weiter ausgeführt, scheint damit im zyklischen Kontext eine konstitutive Schwellenposition ausgedrückt zu sein (…)."[639] Das Gedicht beginnt mit dem Kompositum „Hasenfell-Himmel" (GW I, 262, V. 1) und endet mit dem Verweis auf den „Kranich" (ebd., V. 6). Ivanović hatte darauf hingewiesen, dass der Kranich in der Verbindung von Erinnerung und Bestandsaufnahme freigesetzt wird für eine Entwicklung zum spezifischen Bild der eigenen dichterischen Existenz[640] und das Wort Eingangswort des Gedichts „Hasenfell-Himmel" kündigt diese Freisetzung an. Die Farbe des Staubs sieht Ivanović in Analogie zur Farbe des Hasenfells, des Himmels wie auch des Kranichs und nimmt darin den Aspekt der Konnotation von >>Angst, Flucht und Verfolgung<<[641] wahr. Zwar kann das Kompositum „Hasenfell" in Analogie zu dem Bild der >>abgehäuteten Finger<< (GW I, 248, V. 25f.) eingeordnet werden und fügt sich in dieser Weise der Einschätzung durch Ivanović. Der Bruch von 'außen', dies hat sich immer wieder gezeigt, ist latent gegenwärtig. Dieses unterschwellig anklingende Dasein nun aber schließt nicht aus, dass es in dem hier vorliegenden Gedicht um die Beschreibung eines Positivereignisses geht: es nimmt erneut Bezug auf das Wort „Verkebstes" aus LE MENHIR (GW I, 260) sowie auf das Wort „Kran" aus NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261). Wir erinnern uns der Worte Bezzel-Dischners, die darauf hingewiesen hat, dass Celan in seiner Dichtung „von einem immer schon vorliegenden Zustand ausgeht, der ‚perfekt' ist"[642]. Dieser „perfekte" Zustand nun, auf den die beiden vorangehenden Gedichte und auch die beiden darauf folgenden direkt Bezug nehmen, erfährt in dem hier vorliegenden Gedicht seine nachträgliche „Auflösung": In welcher Weise eine Verbindung von >>Jetzt-und-Hier<< zu >>Gewesen-und-Hier<< sowie darüber hinaus zu >>Sein-werden-und-Hier<< erfolgt, kann nachvollzogen werden, wenn wir uns das Gedicht erneut über imaginäre Dialogachsen denken.

---

[639] Vgl. hierzu Ivanović: Kommentar zu „Bei Tag", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 247.
[640] Ebd., S. 249.
[641] Ebd., S. 247.
[642] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 112.

Vorwärts gewandt ergeben sich hieraus diese Berührungstangenten:

Hasenfell-Himmel. Noch immer
schreibt eine deutliche Schwinge.

Auch ich, erinnere dich,
Staub-
farbene, kam
als ein Kranich.
(GW I, 262, Darstellung als Schaubild / Sarah Kaufmann)

Rückwärts gewandt ergeben sich diese Berührungstangenten:

Hasenfell-Himmel. Noch immer
schreibt eine deutliche Schwinge.

Auch ich, erinnere dich,
Staub-
farbene, kam
als ein Kranich.
(GW I, 262, Darstellung als Schaubild / Sarah Kaufmann)

Folgen wir diesen Richtungen, so kann festgestellt werden, dass sie sich als eine im konstruktiven Sinne ausgerichtete Wahrnehmung des >>getrübt-erfü[h]l[l]ten<< Daseins lesen lassen: Die Handlungsfähigkeit des „ich“ und des „dich“ ist zentral in den Wortachsen positioniert. Nehmen wir nun nochmals den Hinweis Celans hinzu, dass der, der >>auf dem Kopf geht<< und in dieser Weise >>den Himmel als Abgrund unter sich<< hat, dann ergibt sich zudem eine Lesart, bei der die Diagonalen in beide Richtungen gelesen werden können:

Hasenfell-Himmel. Noch immer
schreibt eine deutliche Schwinge.

Auch ich, erinnere dich,
Staub-
farbene, kam
als ein Kranich.
(GW I, 262, Darstellung als Schaubild / Sarah Kaufmann)

Sowie:

Hasenfell-Himmel. Noch immer
schreibt eine deutliche Schwinge.

Auch ich, erinnere dich,
Staub-
farbene, kam
als ein Kranich.
(GW I, 262, Darstellung als Schaubild / Sarah Kaufmann)

Hieraus ergeben sich folgende Wortkombinationen, die wechselnde Bildkombinationen bewirken:

1. >>Hasenfell-Himmel – schreibt – ich – kam – Kranich<< / >>Kranich – kam – ich – schreibt – Himmel-Hasenfell bzw. Himmel-[F]ell[h]asen<<
2. >>immer – Schwinge – dich – Kranich<< / >>Kranich – dich – Schwinge – immer<<

Das dieser Art ausgerichtete Lesen zeigt nicht nur Bewegung an: es soll bewegen, und zwar ‘aktualisiert-getrübt‘. Es ist auffällig, dass sich in der 1. Achse der Wortsinn bis in seine äußere Wahrnehmungsstruktur des Wortgebildes selbst wandelt, wenn dem Prinzip des >>auf dem Kopf Gehens<< gefolgt wird: das Kompositum „Hasenfell-Himmel“ wird so zu dem

Kompositum „Himmel-Hasenfell“ bzw. in weiterer Konsequenz zu „Himmel-[F]ell[h]asen“. Die Bewegungen der 2. Achse hingegen unterstreichen den Aspekt der Schwinge, die aber, wenn sie als Imperativ von „schwingen“ gelesen wird, nicht nur den Bereich zeichenhafter Bewegung andeutet, welche das ‘hier und jetzt‘ wie auf das rück- wie vorzudenkende ‘hier und dort‘ impliziert und damit zum Erinnerungsträger wird, sondern das Schwingen als solches rückt erneut die Gedanken klangorientierten und Bilder auslösenden Hörens als mitzudenkende Komponente in das Gedichtgefüge mit ein. Beide Achsen und ihre Bedeutungstangenten treffen sich nun aber in einem Punkt: jenem, den Popper in seiner *Drei-Welten-Theorie* als Autonomie von Welt 3 bezeichnet hatte. Die Überlegungen zur Wirklichkeit des geistigen Gedankenreichtums von Welt 3 bei Popper zeigen auf, dass diese gleichsam auch dann wirklich sein kann, wenn sie noch nicht in materialisierter Form vorliegt. Der Annahme Ivanovićs, dass „[i]m Gegensatz zu anderen, den poetischen Prozeß als Zusammenhang von Sprechen und Hören thematisierenden, Stellen [] hier vom Schreiben und seiner optischen Wahrnehmbarkeit die Rede [ist]“[643], kann sich nach den bis hierhin unternommenen Überlegungen nicht vollständig angeschlossen werden. Denn ergänzend muss hinzugefügt werden, dass die sichtbare Schwinge den Bereich der Klangassoziation in sich aufgenommen hat und damit als nicht wegzudenkende Konstante von Gewicht ist: Die das Gedicht flankierenden Worte „Hasenfell-Himmel“ und „Kranich“ unterstreichen dies. Das Kompositum „Hasenfell-Himmel“ nun rekurriert zunächst darauf, Teil von etwas zu sein, und auch der Kranich zeugt über die in dem Gedicht angelegte Dialogizität von „ich-dich-Kranich“ in Form einer Klimax von diesem Bezug. Das erste und letzte Wort bedingen sich in ihrer optischen Wahrnehmung, sie zeugen von dem Lernweg eines ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens, das nur zu einer Wahrnehmung von >>Leichte<< führen kann, wenn ihm eine Wahrnehmung eines Wandels von Bildern zugrunde liegt. Derjenige, der >>den Himmel als Abgrund unter sich hat<< ist nicht nur mit dem Uferlos-Abgründigen verbunden, sondern er ist auch – diese Erkenntnis resultiert aus der Analyse des vorangegangenen Gedichts – mit dem ‘Himmelstamm-

[643] Ivanović: Kommentar zu „Bei Tag“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 248.

Erdzweig-Kalender‘ vereinigt.[644] Die Bilder, die in dem Gedicht BEI TAG (GW I, 262) durch „Hasenfell-Himmel“ (ebd., V. 1) und „Kranich“ (ebd., V. 6) evoziert werden, zeigen einen Weg an, der zu dem Buch *I Ging* führt, das Celan, wie bereits eingangs dieses Kapitels vermerkt, in seiner umfangreichen Bibliothek besessen hat: die „ deutliche Schwinge“ (ebd., V. 2) ist, wie sich nachvollziehen lassen wird, hierbei sowohl im Hinblick auf ihre hörbare wie sichtbare Aus*richtung* von Relevanz. Im Anfangsteil des *I Ging* wird der Gebrauch des Buchs der Wandlungen beschrieben, auf die Ausführungen des Zusammenhangs der sich wandelnden Bilder findet sich folgende annotierte Lesespur:

> Worauf das Augenmerk gerichtet war, waren nicht Dinge in ihrem Sein – wie das im Westen hauptsächlich der Fall war –, sondern die Bewegungen der Dinge in ihrem Wechsel. So sind die acht Zeichen nicht Abbildungen der Dinge, sondern Abbildungen ihrer Bewegungstendenzen. (…), daß nicht Dinge, sondern Funktionen dargestellt werden.“ (IG/MBPC, S. 11).

Entscheidend scheint auch hier in Anlehnung an die Analyse des vorangegangenen Gedichts der Hinweis darauf, dass die Zeichen Abbildungen der Bewegungstendenzen sind: Nicht Dinge, sondern Funktionen werden dargestellt. Der „Kran“ in seiner Beschaffenheit wie Ausführungskraft hat auf diese Funktion im Sinne einer sprachlich-bildhaften Oberdeterminante bereits hingewiesen. Die Klangassoziation, die durch die französische Übertragung des Wortes „grue“ mit der Bedeutung „Kran, Kranich“ zu dem deutschen Wort Kranich zustande gekommen ist, kann nur zu einer sinngebenden Auslegung des ich-gewordenen Krans = Kran*ich* werden, wenn die latent gegenwärtige Dissoziation des Wortes „Kran“ mitgedacht wird, die durch die Hinzunahme

[644] Diese Feststellung rückt sowohl Celans *Meridian*-Rede, als auch Celans *Gespräch im Gebirg* in ein neues, erweitertes Licht und es ist Aufgabe der Forschung, eine solche Lesart auf ihre Standhaftigkeit hin zu prüfen. An dieser Stelle sei aber darauf hingewiesen, dass sich im *Meridian* direkt eingangs der Verweis findet: „Dieselbe Kunst tritt, auch in dieser ganz anderen Zeit, wieder auf den Plan, von einem Marktschreier präsentiert, nicht mehr, wie während jener Unterhaltung, auf die >>glühende<<, >>brausende<< und >>leuchtende<< Schöpfung beziehbar, sondern neben der Kreatur und dem >>Nix<<, das diese Kreatur >>anhat<<, – die Kunst erscheint diesmal in Affengestalt, aber es ist dieselbe, an >>Rock<< und Hosen<< haben wir sie sogleich wiedererkannt.“ (GW III, M, S. 187, Hervorhebung durch Unterstreichung S.K.). Im G*espräch im Gebirg* heißt es: „Da stehn sie, die Geschwisterkinder, auf einer Straße stehn sie im Gebirg, es schweigt der Stock, es schweigt der Stein, und das Schweigen ist kein Schweigen, kein Wort ist da verstummt und kein Satz, eine Pause ists bloß, eine Wortlücke ists, eine Leerstelle ists, und du siehts alle Silben umherstehn; Zunge sind sie und Mund, diese beiden, wie zuvor, und in den Augen hängt ihnen der Schleier, und ihr, ihr armen, ihr steht nicht und blüht nicht, ihr seid nicht vorhanden , und der Juli ist kein Juli.“ (GW III, 170). Dass der Juli kein Juli ist, wird die nachfolgende Analyse zu „Bei Tag“ (GW I, 262) zeigen: Unterteilt in seine Silben, ergibt der Juli „Ju“ und „Li“: Diese Zeichen sind in der chinesischen Kultur Bedeutungseinheiten. „Ju“ bedeutet „Gerät“ und „Li“ bedeutet „Kraft“, aber auch „innen“.

des chinesischen Tierkreiszeichens des wendigen Metall-Affen mitgedacht wird. Auch das Kompositum „Hasenfell-Himmel“ spiegelt diese Kompositionsweise. Die Haptik des Fells[645] kann auf die Notwendigkeit getrübt-ertastenden Verstehens übertragen werden: der Ausdruck >>von Fingergedanken befragt<<, den Celan in À LA POINTE ACÉRÉE (GW I, 251, V. 21f.) verwendet hat, hatte bereits angedeutet, dass der Bereich des Lesbaren mit dem des Hörbaren verbunden werden muss. Die französische Sprache, die eine Verbindung von „Kran“ zu „Kranich“ erwirken kann, hat Celan mit seiner Frau gesprochen. Losgelöst hiervon aber war Celan, indem er mit einer Grafikerin verheiratet war, in seinem Alltag mit ihrem malerischen Ausdruck konfrontiert: einer künstlerischen Form beseelter, bildhafter und wortloser Linienführung, die auf die Handlungsaktion der ‘Person‘, die sie hervorbringt, rekurriert und dadurch benennt und aufruft. Celans Frau Gisèle ist nach chinesischem Horoskop im Jahr des Hasen geboren.[646] Die Bedeutung des Hasen steht demnach für die Möglichkeiten der Fruchtbarkeit und Empfängnis, die Atem, Richtung und Schicksal bewirkt. Pulsierend darin ist der für Celans poetologisches Verständnis grundlegend zentrale Gedanke der *Flaschenpost*-Metaphorik Mandelš’tams, der aber nur in ganzem Umfang nachzuvollziehen ist, wenn der „Madelstamm“ in seiner Funktion seiner sichtbaren wie hörbaren Ruderbeschaffenheit wahrgenommen wird. Wir erinnern uns: der Tigersprung – eine denkend-dankende Reminiszenz an den eigenen Vater, an Mandelš’tam und Sachs – in NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261), der die Nennung des Dichternamens hervorbrachte, erfolgte vor den „Flammenringen“ (ebd., V. 1). Diese wiederum können nur durch Feuer erzeugt werden. Das Feuer wiederum ist das Element, das dem chinesischen Tierkreiszeichen des Hasen zukommt, wie er in dem Geburtsjahr Gisèle Celan-Lestranges in Erscheinung tritt, und gleichzeitig führt dieses Element zu der Verbindung zu Nelly Sachs, die einmal im Wort „Hasenfell-Himmel“ assoziiert werden kann (in einem Brief vom 20. Juli 1960 schreibt Celan an Sachs: „Wir sind seit acht Tagen in der Bretagne, unter heiteren Himmeln, in

[645] Übertragen auf den Zustand des >>getrübten Daseins<< deutet dieses haptische Begreifen auf die konstruktive wie destruktive Ausrichtung von Melancholie hin: je nach Streichrichtung kann das Fell weich und schroff zugleich sein.

[646] Der Geburtstag von Celans Frau ist am 19. März 1927: das Jahr des *Feuer*-Hasen geht vom 2. Februar 1927 – 22. Januar 1928. Vgl. hierzu: Danyliuk: Chinesisches Horoskop, a.a.O., S. 76.

einem kleinen Häuschen am Rande eines riesigen und auf das menschen- weil hasenfreundlichste verwilderten Parks.“[647]) und dann innerhalb der „ich-Werdung des Kran*ichs*“ („Auch ich, erinnere dich, / Staub- / farbene, kam / als ein Kranich.“ (GW I, 262, V. 3ff.)) in dem Wort „Staub-/farbene“. Ivanović konstatiert:

> “staubfarben“ heißt, zumal mit der durch das Enjambement betonten Brechung, die Farbe (Qualität) von Staub zu haben, ohne jedoch selbst schon Staub zu sein; noch lebend, aber gezeichnet von der Farbe der Vergängnis. Die Anrufung des – weiblichen – Gegenüber unter diesem Namen geschieht in einem gebrochenen Vers, sie wird verstärkt durch die Inversion. Eine eindeutige Identifikation der Angesprochenen – die Mutter, die Freundin, der das frühe Kranich-Gedicht galt, oder die Schechina – ist nicht möglich; zudem erscheint auch eine erneute Anrufung von Nelly Sachs an dieser Stelle denkbar /vgl. deren 1961 erschienenen Gedichtband *Fahrt ins Staublose*).[648]

Celans Lyrik ausschließlich auf tatsächlich Gegebenes zu beziehen, hieße, den schöpferischen Eigenwert seiner Sprachfindung zu mindern. Der Weg, der gegangen werden muss, um die Ich-Werdung des Kran*ich*s nachvollziehen zu können, führt zu Nelly Sachs und gleichzeitig weiter: Er zielt auf das, was Celan in ANABASIS (GW I, 256f.) als „sekundenschön hüpfende[] / Atemreflexe“ (ebd., V. 15f.), die „Leucht- / glockentöne“ (ebd., V. 16f.) hervorzubringen in der Lage sind, beschrieben hat. Dass darin das Phänomen der ‘Ideenflucht‘ anklingt, wie es Celan sowohl in Binswangers *Melancholie und Manie* als auch in Schelers *Die Stellung des Menschen im Kosmos* interessiert hatte, wurde bereits mehrfach dargelegt. Diese Daseinsform der „Ideierung“, die auf bewusste wie unbewusste Wahrnehmungsweisen des Menschen reflektiert, kann sich aber auch, und diesen Aspekt hebt Celan ebenfalls in Schelers Buch durch einem Randanstrich hervor, als eine >>Ausfallerscheinung gedanklicher Oberdeterminanten<< in Form einer >>reinen Klangassoziation<< zeigen. Celan hebt in Schelers *Die Konstellation des Menschen im Kosmos* hervor:

> Annähernd reine Assoziationen finden sich wohl nur bei ganz bestimmten *Ausfallerscheinungen* gedanklicher Oberdeterminanten, z.B. bei äußeren Klangassoziationen der Sprachworte im Zustande der Ideenflucht. (SMK/MBPC, S. 29.).

[647] Celan an Sachs, in: Celan/Sachs Briefwechsel, a.a.O., S. 51.
[648] Ivanović: Kommentar zu „Bei Tag“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 248.

Auf den 1.5.1961 datiert, versendet nun Nelly Sachs an Celan und seine Frau Giséle ihr Gedicht „So einsam“. Es beginnt mit den Zeilen: „So einsam ist der Mensch / sucht gen Osten / wo die Melancholia im Dämmerungsgesicht erscheint // rot ist der Osten vom Hähnekrähen // O höre mich – (…)“[649]. Nelly Sachs unterzeichnet ihre Gedichtsendung mit „Li“.[650] Celan antwortet unverzüglich hierauf: „Ich danke Dir – wir danken Dir, meine liebe Nelly, für Dein Gedicht. In einsamster Stunde: Ich danke Dir. Ich höre Dich.“[651] Es zeigt sich an dieser Stelle nicht nur, wie stark das geistige Band zwischen Celan und Sachs zum Zeitpunkt des Niederschreibens der *Niemandsrose*-Gedichte war, sondern es zeigt sich an dieser Stelle ganz zentral das Moment des >>getrübten Daseins<<, das in seiner konstruktiven Ausrichtung Sprachfindung bewirkt: Celans Dank an Sachs liest sich, dem zu gedenken, was er in einsamster Stunde vernommen hat: Der Bereich klangassoziativen Hörens kann damit gar nicht stark genug bewertet werden. Nach allen bisherigen Analyseschritten erhärtet sich nun der Eindruck, dass Celan, wie es in dem Gedicht „So einsam“ geschrieben steht, den Weg in den Osten aufnimmt: Er führt ihn an dieser Stelle aber nicht nach Rußland und zu Mandelš’tam, sondern, das Wort „Kranich“ zum Ende des Gedichts zeugt von dieser Spur, zu einem Hexagramm des *I Ging*: das Kürzel des Namens Nelly „Li“ stellt eine reine Klangassoziation zu dem Hexagramm „Li“ des *I-Ging* dar. Als Hexagramm steht es für „das Haftende“, weist die Eigenschaft „leuchtend“ auf und verkörpert das Bild „Feuer“.[652] Ein Blick in Celans Ausgabe des *Buchs der Wandlungen* zeigt, dass hier alle acht Zeichen – die in ihrer Kombinierbarkeit die Anzahl von 64 Hexagrammen ergeben – in dem Einleitungsteil unterstrichen worden sind:

[649] Sachs an Celan, in: Briefwechsel Celan/Sachs, a.a.O., S. 74.
[650] Es fällt auf, dass Nelly Sachs in ihrem Briefwechsel mit Celan zum ersten Mal mit „Li“ unterzeichnet, nachdem ihr Celan am 30. Mai 1960 das ihr gewidmete Gedicht „Zürich, zum Storchen“ (GW I, 214f.) zusendet. Dieses Kürzel ihres Namens verwendet sie in dem Briefwechsel mit Celan nur im Zeitraum zwischen 1960-1962. (Walter Steffens berichtet der Verfasserin dieser Arbeit in einem Telefonat vom 7.4.2017, dass Nelly Sachs im Kreise ihrer Dichterfreunde „Lilein“ genannt wurde.)
[651] Celan an Sachs, in: Briefwechsel Celan/Sachs, a.a.O., S. 75.
[652] Ebenfalls sei hier erneut auf die Bedeutung von chinesisch Li = Kraft / innen hingewiesen.

Name	Eigenschaft	Bild	Familie
Kiën, das Schöpferische	stark	Himmel	Vater
Kun, das Empfangende	hingebend	Erde	Mutter
Dschen, das Erregende	bewegend	Donner	1. Sohn
Kan, das Abgründige	gefährlich	Wasser	2. Sohn
Gen, das Stillehalten	ruhend	Berg	3. Sohn
Sun, das Sanfte	eindringend	Wind, Holz	1.Tochter
Li, das Haftende	leuchtend	Feuer	2. Tochter
Dui, das Heitere	fröhlich	See	3.Tochter

(IG/MBPC, S. 12).

An anderer Stelle sticht dieser annotierte Randanstrich in Celans Ausgabe des *I Ging* hervor:

> >>Ein rufender Kranich im Schatten. Sein Junges antwortet ihm. Ich habe einen guten Becher. Ich will ihn mit dir teilen.>> Der Meister sprach: Der Edle weilt in seinem Zimmer. Äußert er seine Worte gut, so findet er Zustimmung aus einer Entfernung von über tausend Meilen. Wieviel mehr noch aus der Nähe! Weilt der Edle in seinem Zimmer und äußert seine Worte nicht gut, so findet er Widerspruch aus einer Entfernung von über tausend Meilen. Wieviel mehr noch aus der Nähe! Die Worte gehen von der eigenen Person aus und wirken auf die Menschen. Die Werke entstehen in der Nähe und werden sichtbar in der Ferne. Worte und Werke sind des Edlen Türangel und Armbrustfestfeder. Indem sich diese Angel und Feder bewegen, bringen sie Ehre oder Schande. Durch Worte und Werke bewegt der Edle Himmel und Erde. Muß man da nicht vorsichtig sein? (IG/MBPC, S. 282f.).

Die Bewegung, die in LE MENHIR (GW I, 260) durch das Wort „Verkebstes“ (ebd., V. 9) ausgelöst wurde und damit die Hinzunahme chinesischer Zeichensymbolik angedeutet hatte, somit den Bedeutungsradius innerhalb der Gedichte NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261) und BEI TAG (GW I, 262) erweiternd erhellt hatte und überdies in das Wort „Kranich“ (ebd., V. 6) mündet, führt sich auch in den folgenden Gedichten weiter fort, und die Nähe zu Celans Anstrich von Paragraf 5 in Kapitel VIII des *I Ging* liest sich ebenfalls in ‘aktualisiert-getrübter‘ Ausrichtung. Der darin befindliche Hinweis, dass der Edle in seinem Zimmer zu weilen habe und, wenn er seine Worte gut äußere, Zustimmung aus einer Entfernung von über tausend Meilen bekäme und ihm noch mehr Zustimmung aus der Nähe zukäme, *klingt* nun in seiner ganzen Tragweite durch den Titel des folgenden Gedichts an: KERMOVAN (GW I, 263) rekurriert zunächst einmal auf die historische Wohnstätte einer bretonischen Adelsfamilie, dem Renaissanceschloß in Trébabu Namens *Château de Kermovan*. Celan, seine Frau und sein Sohn lebten während ihres Ferienaufenthaltes in einer der dazu

gehörenden Dépendancen in einer Ferienwohnung.[653] Der Bezug zur Äußerung des Edlen in seinem Zimmer ist gegeben und aktualisiert sich zudem noch dadurch, dass Celans Frau Gisèle ebenfalls einer alten Adelsfamilie entstammt.[654] Gleichzeitig ist dem Titel in seiner Zusammensetzung der Lexeme "Ker" und "Movan" die bretonische Bedeutung von „Haus des Seemanns" mitgegeben[655] sowie, wie Werner Wögerbauer in seinem zusammenfassenden Kommentar des Gedichts anmerkt, nicht auszuschließen sei, „daß Celan die Silben des Namens auch im Sinne von "Kehre", "Moor" und "Wahn" interpretiert hat".[656] Nach allen in dieser Arbeit vorangegangenen Überlegungen ist dies nicht nur anzunehmen, sondern dieser Gedanke wahrscheinlich. Der Titel des Gedichts kann als Konglomerat der 'äußeren' mit der 'inneren' Welt zu einem geschützten Raum werden und nimmt das Wissen dieses >>Schutzes<<, der sich jedoch stets vor der Möglichkeit des Bruchs von 'außen' zu behaupten hat, mit in die Metaebene des Gedichts auf: Das direkt eingangs des Gedichts benannte „Tausendgüldenkraut-Sternchen" (GW I, 263, V. 1) nimmt durch „Tausendgüldenkraut" den Schutzgedanken im Sinne einer Reminiszenz an die Heilkraft dieses Enziangewächses auf, trägt dabei aber gleichzeitig den Bruch von 'außen' über die Assoziation an das von den Nationalsozialisten zunächst propagierte *Tausendjährige Reich* in sich, während in Strophe II die Nennung der „Kirschlorbeertraube" (ebd., V. 5) die Assoziation zu dem „immergrüne[n] Baum, der ursprünglich in Kleinasien am Ufer des schwarzen Meeres beheimatet war"[657] wachruft, dessen „Blüten und Fruchtkerne [] ein Gift [enthalten]"[658]: Das >>Klaffen der Buchecker<< (vgl. hierzu GW I, 251f., V. 19f.) klingt hierin an und wird – angelehnt an die Annäherung an den Orient – in Vers 8 dieses Gedichts in 'aktualisiert-getrübter' Weise als „die kleine Steindattel klafft" (GW I, 263, V. 8) bezeichnet. Der Verweis der *I Ging*- Zeile, dass „[d]ie Werke [] in der Nähe [entstehen] und [] [] in der Ferne [sichtbar] [werden]" (vgl. hierzu IG/MBPC,

[653] Vgl. hierzu Werner Wögerbauer: Kommentar zu „Kermovan", S. 250-254, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 251.
[654] Auch der Zusammenhang von Ferne und Nähe verstärkt sich in personifizierter Weise noch einmal.
[655] Vgl. hierzu Wögerbauer: Kommentar zu „Kermovan", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 251.
[656] Vgl. dazu ebd.
[657] Ebd., S. 252.
[658] Ebd. Anmerkung der Verfasserin (S.K.): Die Analogie zu dem Zustand des >>getrübt-erfü[h]l[l]ten<< Daseins in seiner persönlichen wie historischen Ausrichtung ist hierin erneut zum Ausdruck gebracht.

S. 282f.), hat sich mittelbar Vers 3 eingeschrieben, bei Celan heißt es: „mit euch Nahen geh ich ins Ferne, –“ (GW I, 263, V. 3). Die stilistische Einbringung der *Aposiopese* kann in der Weise gedeutet werden, dass sie erneut den Bereich des >>getrübten Daseins<< anzeigt und damit auf die eigene ‘Jetztzeit‘ daseinsgetrübter Sprachfindung rekurriert. Der Verweis auf die Zeilen des *I Ging* sind damit zwar Bestandteil des Gedichts, werden aber gleichzeitig entfremdet über das Paradoxon der Nähe und Fremde selbst: Die Schutzfunktion zur Wahrung des Eigenen erhält in dieser Weise seine >>aktualisiert-getrübte Erweiterung<<. Der in Vers 6 benannte „bärtige Palmenschaft“ (ebd., V. 6), bei dem die Kirschlorbeertraube hängt (vgl. dazu ebd., V. 5f.), ist dann nicht nur *Zeichen* für die „judaisierte Vertikale des Widerstands“[659], sondern wortwörtlicher *Ausdruck* für eine Sprachfindung, die auf eine Haltung des Sprachsuchenden hinweist, der >>in der Wendung zur Welt zugleich bei sich seiend<<[660] ist. Diese Haltung nimmt den Rat des *I Ging* auf, dass der >>Edle von seinem Zimmer aus sprechen solle<<, und es >>kein Makel sei, nicht zu Tür und Hof hinauszugehen<<[661], was Celan umsetzt: „Im Park des Schlosses Kermovan stand 1961 neben einem Kirschlorbeerstrauch eine Palme, deren Schaft von einem bartähnlichen Filz bedeckt war.“[662] Wögerbauer merkt an, dass gleichzeitig „[d]en ‘heimischen‘ Pflanzen der Eingangsverse [] (…) eine orientalische Vegetation entgegengehalten [wird], eine Reihe von aus dem Orient nach Europa eingeführte Pflanzen: Kirsche, Lorbeer, Traube und Palme“[663] und kommt zu der Einschätzung, dass „[d]ie drei erstgenannten [] wohl für das überschwänglich Rauschhafte der Dichtung [stehen], während die Palme (wie auch bei Heine oder Lasker-Schüler) auf Palästina verweist“[664]. Die Gedanken Wögerbauers nun müssen im Zusammenhang der in dieser Arbeit

---

[659] Wögerbauer: Kommentar zu „Kermovan“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 250.
[660] Vgl. dazu Jürgen Habermas, zit. nach Bost: Der Weltschmerzler, a.a.O., S. 70.
[661] Ebenfalls durch einen Randanstrich annotiert ist von Celan §10. Hier heißt es: „>>Nicht zu Tür und Hof hinausgehen ist kein Makel.<< Der Meister sprach: Wo Unordnung entsteht, da sind die Worte Stufen dazu. Wenn der Fürst nicht verschwiegen ist, so verliert er den Diener. Wenn der Diener nicht verschwiegen ist, so verliert er das Leben. Wenn Sachen im Keime nicht verschwiegen behandelt werden, so schadet das der Vollendung. Darum ist der Edle sorgfältig im Verschweigen und geht nicht hinaus.“ (IG/MBPC, S. 284f.).
[662] Wögerbauer: Kommentar zu „Kermovan“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 252.
[663] Ebd.
[664] Ebd.

unternommenen Überlegungen, welche die Worte des *I Gings* mit einbeziehen, erneut überdacht werden. Denn die Annahme, dass in dem Gedicht „eine Reihe von aus dem Orient nach Europa eingeführten Pflanzen“ den „‘heimischen‘ Pflanzen der Eingangsverse“[665] entgegengestellt werden, rückt hierdurch in ein anderes Licht: die Pflanzen werden nicht entgegengestellt, sondern sie werden – gleich des Tigersprungs aus NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261) – in Eins gesetzt und der Bruch von ‘außen‘ ist auch hier als Grundakkord mitgegeben, aber für die Freisetzung der Sprachfindung ist sein Changieren mit dem Riss von ‘innen‘ entscheidend. Die kursiv gesetzten Worte „*Ich liebe, ich hoffe, ich glaube*“ (GW I, 263, V. 7) betonen dieses Korrelat – sie verweisen auf „[d]ie Triade der Kardinalstugenden des Katechismus“[666], die „bereits von Heine“[667] als „auf den Kopf gestellte christliche[] Formel“[668] in Erscheinung tritt. ‘Aktualisiert-getrübt‘ nun kommt ihnen aber grundlegend auch der schutzbringende Charakter eines meditativen, positiv-Gedanken bewirkenden Mantras zu, weshalb die Kursivsetzung des Verses nicht nur auf eine Aneignung Heines verweist, sondern gleichzeitig in Form eines möglichen (Selbst-)Zitates gelesen werden muss, deren mitgegebener individualisierter Schutzgedanke in der erneuten Aussprache innerhalb des Gedichts immer wieder aufs Neue aktualisiert: „Ein Spruch spricht – zu wem? Zu sich selber: / *Sevir Dieu est régner*, – ich kann / ihn lesen, ich kann, es wird heller, / fort aus Kannitverstan.“ (GW I, 263, V. 9ff.). Der Verweis darauf, dass das lyrische Ich fort kann aus >>Kannitverstan<< macht nicht nur deutlich, dass über den Zustand des >>getrübten Daseins<< im konstruktiven Sinne ein Verständnis in eigener Sache stattgefunden hat[669], sondern zeigt im Zusammenhang der in dieser Arbeit fokussierten Fragestellung von *Daseinstrübung und Sprachfindung* an, dass sich ein Paradigmenwandel innerhalb der Wahrnehmung des Zustands des >>getrübten Daseins<< vollzogen haben muss. Von Gewicht ist dieser Paradigmenwandel für das gesamte poetologische Verständnis Celans, denn damit dieser reflexiv in Erscheinung treten kann, bedarf es des kleinen, aber not*wendigen* Zeitworts

[665] Vgl. dazu ebd.
[666] Wögerbauer: Kommentar zu „Kermovan“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 252.
[667] Ebd.
[668] Ebd.
[669] Vgl. hierzu Celan: „Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“ (GW III, 200).

„morgen“, das in dem nächsten Gedicht ICH HABE BAMBUS GESCHNITTEN (GW I, 264) dann auch erfolgt und damit einen diskursiven Bogen dieses Wandels innerhalb der *Bretagne*-Gedichte mit Ortsangabe nachvollziehbar macht. Der Titel, der gleichzeitig als erster Vers des Gedichts fungiert, nimmt als solcher mittelbar die Lesespur des *I Ging* auf, indem das Schneiden des Bambus – „im asiatischen Kulturraum [wird] der hohle zugeschnittene Bambusstengel auch als Schreibwerkzeug verwendet []“[670] – mit der schreibend-lesenden Tätigkeit (vgl. hierzu Kristevas >>écriture-lecture<<) des lyrischen Ichs zueinander in Beziehung setzt, macht aber auch deutlich, dass dieser Akt der Vergangenheit zuzurechnen ist. Der Schutzgedanke, der bereits in den vier vorangegangenen Gedichten zum Ausdruck kam, ist auch diesem Gedicht mitgegeben, aber wird nun weiter verarbeitet und im Hinblick auf das eigene dichterische Werk ausgeweitet: es heißt in Strophe II: „Diese morgen fort- / getragene Hütte, sie / steht.“ (GW I, 264, V. 4ff.). Die assoziierte Verbindung der Hütte mit einer Behausung der Sprache überdauert das eigene Dasein: Die Asymmetrie des eigenen Daseins, die bereits in ZWEIHÄUSIG, EWIGER (GW I, 247) eingehend thematisiert wurde, wird in dem hier vorliegenden Gedicht in Strophe III erneut variiert und zwar in der Weise, dass das vormalige „Regenbett“ (ebd., V. 14), das für das lyrische Ich selbst „die erbärmliche Bettstatt“ (ebd., V. 5) bedeutet hatte, hier dem Sohn einen aus dem Freien kommenden >>Neigungswinkel<< zuweist: „Ich habe nicht mitgebaut: du / weißt nicht, in was für / Gefäße ich den / Sand um mich her tat, vor Jahren, auf / Geheiß und Gebot. Der deine / kommt aus dem Freien – er bleibt / frei.“ (GW I, 264, V. 7ff.). Überträgt man diese Strophe auf die Gedanken des *I Ging*, in welchem das Junge den Becher teilen möchte, so liest sich die Differenzierung zwischen dem Neigungswinkel des lyrischen Ichs – der Verweis auf den Sand in den Gefäßen kann als Selbstverweis auf Celans ersten Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* verstanden werden – und dem Neigungswinkel des Sohnes – dessen Sand aus dem Freien kommt und frei bleibt – als Notwendigkeit, um dem Sohn Schutz zu gewähren. Übertragen auf den Bereich der Sprachfindung selbst, kann der Dialog des Vaters mit dem Sohn in Analogie gesetzt werden zu dem >>Schneiden des Bambus<< (vgl. hierzu ebd., V. 1), >>der morgen

[670] Jürgen Lehmann: Kommentar zu “Ich habe Bambus geschnitten”, S. 255-257, in: ders. [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 256.

fortgetragenen Hütte<< und dem >>Fuß fassen des Rohrs<< (vgl. hierzu ebd., V.14): Nur wenn die Sprachfindung auf den eigenen Stamm, oder mit Celan zu sprechen auf >>die allereigenste Enge<<[671] zurückgeht, ist sie von Bestand. Dass die morgen fortgetragene Hütte steht (vgl. hierzu ebd., V. 4ff.), wird im Gedicht selber nachvollziehbar über die Rückführung zu ihrem natürlichen Baumaterial einerseits („Das Rohr, das hier Fuß faßt, morgen / steht es noch immer (…)“ (ebd., V. 14f.)), deutet aber gleichzeitig auf die Notwendigkeit seines Widerhalls („(…) wohin dich / die Seele auch hinspielt (…)“ (ebd., V. 15f.)), damit eine die Asymmetrie des eigenen Daseins auflösende Situation entstehen kann, die „im Un- / gebundnen“ (ebd., V. 16f.) sein kann. Auch hier ist von der umfassenden Celan-Forschung zu Celans Werk ab der *Niemandsrose* die Anlehnung an die chinesische Zeichensymbolik schlicht nicht wahrgenommen worden: Die Hütte kann deshalb stehen, weil sie, wenn sie in chinesische Zeichenführung „rücküber-setzt“ wird, auf das Element verweist, das mit dem Tierkreiszeichen des Dichters in seinem chinesischen Horoskop selbst verbunden ist: Es ist das Element „Metall“ und gleicht dem Bild einer Hütte[672], wie nachfolgende Zeichendarstellung zeigt:

Abb. 16: Chinesisches Schriftzeichen/Metall

Der Bereich der ‘Stockung‘, wie er sich in Zyklus IV anhand thematisch angeordneter Ballungs*zentren* nachvollziehen lassen wird, kündigt sich in dieser Weise an und so beschließt das Gedicht KOLON (GW I, 265) Zyklus III der *Niemandsrose*.[673] Das ‘Auftreten‘ des >>getrübten Daseins<<, das sich im

[671] Vgl. dazu GW III, 200.
[672] Vgl. hierzu das Gedicht „Es ist alles anders“ (GW I, 284).
[673] Innerhalb der *Neueren Literaturwissenschaft* als kleinste Einheit des Rhythmus interpretiert, kann die Stilfigur des *Kolon* im übertragenen Sinne als >>Atempause<< eingeordnet werden, die nun als >>Einheit hörbare[r] Wortgruppe[n]<< in Erscheinung tritt und hierbei die kleinste Einheit des Rhythmus ist. Der „Rhythmus als getanzter Ausdruck der Musik verbindet

Verlauf des dritten Zyklus' hat nachvollziehen lassen, mündet an dieser Stelle, so kündigt es der Titel des Gedichts selbst an, in einen Sprach*raum*, der in einem 'Dazwischen' verortet ist: Er gleicht dem fulgurativen Zustand des >>getrübten Daseins<< selbst, und zwar, wenn er von einem persönlich-punktuellen Ereignis ausgehend eine historisch-graduelle Ausweitung erfährt, die aber keinem statischen Zustand entspricht, sondern immer wieder aufs Neue befragt werden muss und in diesem Sinne >>weltoffen<< ist:

> Keine im Licht der Wort- / Vigilie erwanderte / Hand. // Doch du, Erschlafene, immer / sprachwahr in jeder / der Pausen: / für / wieviel Vonsammengeschiedenes / rüstest du's wieder zur Fahrt: / das Bett / Gedächtnis! // Fühlst du, wir liegen / weiß von Tausend- / farbenem, Tausend- / mündigem vor / Zeitwind, Hauchjahr, Herz-Nie. (GW I, 265.).

4.3.2 'Die Stockung' (Zyklus IV: „Was geschah?")

In den Materialien zu seiner *Meridian*-Rede reflektiert Celan den Aspekt der Zäsur, wenn sie nicht nur als Reflex auf Gegebenheiten des Bruchs von 'außen' in Erscheinung tritt, sondern – darüber hinaus – als Reflex auf den Riss von 'innen' im Sinne einer fulgurativen Freisetzung eines >>Später-Sprechen-Könnens<< in Erscheinung tritt:

> [Deine] Umkehr – was ist das? ~~Erst wenn~~ Ist es das Wort von der Madeläugig-Schönen, das ich dich, auf das opportunste variiert, wiederholen höre? Erst wenn du mit deinem allereigensten Schmerz bei den krummnasigen und mauschelnden und kielkröpfigen Toten von Auschwitz und Treblinka und anderswo gewesen bist, dann begegnest du auch dem Aug in der Mandel. Und dann stehst du mit deinem ~~Denke in~~ verstummenden Denken in der Pause, die dich an dein Herz erinnert, und sprichst nicht ~~mehr.~~ davon. Und ~~erst später in dieser~~ sprichst, ~~nach einer Weile~~ [später], von dir. ~~In den~~ [In diesem „Später", in ~~den~~ dort] erinnerten Pausen, in den Kolen und Moren {,} gipfelt dein Wort; Das Gedicht heute – es ist eine Atemwende [Kammzeiten [und Seelenwende]], daran erkennst du's. [– nimm es wahr. –][674]

Die Anordnung des letzten Zyklus' der *Niemandsrose* als Retrospektive eines gegangenen Wegs des lyrischen Ichs legt nahe, auch innerhalb dieser Arbeit eine Änderung der bisher verfolgten analytischen Vorgehensweise zu unternehmen. Wurde bis hierhin eine graduelle Betrachtungsweise in Erwägung gezogen, wird in diesem Punkt der Arbeit ein punktueller Zugriff auf das Eröffnungsgedicht von Zyklus IV – WAS GESCHAH? (GW I, 261)[675]

Geistiges mit Körperlichem", so konstatiert Bezzel-Dischner; er „gibt der Unendlichkeit der Musik Gestalt – der Atem ist das körperliche Analogon zum Rhythmus (Goethe spricht vom ‚Atem des Alls')". Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 23.

[674] Paul Celan: Der Meridian. Endfassung, a.a.O., S. 127 (*C 44,1*).

[675] Der ursprüngliche Titel des Gedichts lautete „*Reim auf Aberreim*". Vgl. hierzu ebd., S. 266.

– unternommen.[676] Im Zusammenhang der Fragestellung dieser Arbeit nach einem Zusammenhang von *Daseinstrübung und Sprachfindung* können als thematische Oberdeterminanten bestimmt werden: die Tendenz der Enge („Sprache, Sprache“ / „Ärmer“), die Tendenz des Offenen („Mit-Stern“ / „Offen“) sowie die Tendenz der Erweiterung („Neben-Erde“ / „Heimatlich“). Otto Lorenz schreibt in seinem Kommentar, das Gedicht erläuternd:

> Das Einleitungsgedicht des vierten Zyklus nimmt neben zentralen Motiven (“Stein“, “Stern“, “Erde“, “gehen“, sowie die Opposition von “schwer“ und “leicht“) die den gesamten Band bestimmende Sprachthematik wieder auf, wobei insbesondere Korrespondenzen zum Eröffnungsgedicht des dritten Zyklus (*Die hellen Steine*) zu beobachten sind. Diese motivische Wiederaufnahme veranlaßt eine Rekapitulation des Geschehenen, bedingt andererseits aber auch eine allmähliche Besinnung auf das Gegenwärtige und Zukünftige. Dem Gedicht eignet also neben dem Rückblickhaften auch der Gestus der fast hoffnungsvollen Vorausschau, wodurch es die positive Stimmung, die die Gedichte des dritten Binnenzyklus kennzeichnete, nun auch in die Exposition des abschließenden vierten Zyklus überträgt.[677]

Alles Bisherige resümierend, so suggeriert es Vers 1 aus WAS GESCHAH? (GW I, 261), wird der Leser des Gedichts direkt mit der Frage, was geschehen sei, konfrontiert, und die Einteilung in Parataxen[678] unterstreicht den hieraus entstehenden dialogischen Charakter des Gedichts:

> WAS GESCHAH? Der Stein trat aus dem Berge. / Wer erwachte? Du und ich. / Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde. / Ärmer. Offen. Heimatlich. // Wohin gings? Gen Unverklungen. / Mit dem Stein gings, mit uns zwein. / Herz und Herz. Zu schwer befunden. / Schwerer werden. Leichter sein. (GW I, 269).

Der Leser ist inmitten der andenkenden Bewegung des Gedichts, und der Kontext des Erinnerns wird auf diese Weise eröffnet. „Der Ort der Erinnerung

---

[676] Um jedoch auch hier die Gesamtlinienführung dieses letzten Zyklus im Blick zu haben, wird an Stellen, an denen ein Zugriff auf ausgewählte Gedichte von Zyklus IV sinnvoll erscheint, erfolgen.

[677] Otto Lorenz: Kommentar zu „Was geschah?“, S. 265-269, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 265.

[678] Perez beispielsweise ist bezüglich des syntaktischen Aufbaus des Gedichts *Was geschah?* (GW I, 261) dieser Ansicht: „Die Parataxen dienen der Reflexion über das Vergangene: Mit nur einer Ausnahme (4) schaffen sie eine entzweite Struktur, in der ein retrospektives Gespräch zwischen Ich und Du gestaltet wird.“ Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 198. Der Gedankengang, dass die Parataxen dem resümierenden Nachsinnen dienlich seien, ist nachvollziehbar. Der Annahme Perez’, dass Vers 4 eine Ausnahme innerhalb dieser Reihungen darstellt, kann hingegen nur eingeschränkt zugestimmt werden. Während in den Versen 1, 2, 5-8 jeweils eine syntaktische Segmentierung nachzuvollziehen ist, welche die Nebeneinanderstellungen zweier gleichberechtigter Hauptsätze vorsieht, verhält es sich sowohl bei Vers 3 und 4 anders: beide folgen einer triadischen Einteilung, gekennzeichnet durch die Interpunktion. Damit verwehren sie sich, nehmen wir die Verse nur für sich, der Einordnung als Parataxen. (Obgleich natürlich hier der Einwand lauten könnte, dass Vers 3 durch seine Einordnung in eine zweifache Nennung des Substantivs „Sprache“ sowie die darauf gebildeten und durch einen Bindestrich in zwei Teile segmentierten Komposita „Mit-Stern“ und „Neben-Erde“ jeweils für sich als Parataxe gesehen werden können.) Dies ändert sich jedoch, wenn wir – legitimiert scheint dies durch die in beiden Versen vorherrschende triadische Einteilung – beide Verse so lesen, als würden sie zusammen eine versübergreifende Parataxe bilden.

ist das Gedächtnis“[679], heißt es bei Klaus Ebert; für einen mit der Sprache arbeitenden und durch sie lebenden Menschen manifestiert sich dieser Gedächtnis-Ort in der literarischen Sprache selbst.[680] Das Phänomen des Erinnerns ist an sich ein ‘in-Bewegung-seiendes‘ Moment und angesiedelt im historischen ‘Jetzt‘:

> Das “Sich-Erinnern“ ist ein reflexives Moment im Bewusstseinsstrom, in dem die Jetzt-Zeit transzendiert in ein Wissen um ein Vorher und ein Nachher. Daraus folgt, dass Erinnern als Reflexion im Sinne von Einhalten und Einholen der im Bewusstseinsstrom eingebetteten Erfahrungsinhalte der Lebenswelt zu verstehen ist.[681]

Der Blick des lyrischen Ichs, der zurückgewandt scheint, bedarf also seiner Verankerung in der Vergangenheit, um dadurch eine Halterung gewinnen und von der aus gegenwärtige Reflexionsvorgänge aktiviert werden können, die – wie wir bereits mit Blick auf Arendts Überlegungen zum Verhältnis der Gegenwart zum Unendlichen feststellen konnten –, wiederum mögliche zukünftige Erweiterungstendenzen auszulösen in der Lage sind. Auf die Idee des Vorwärtsgewandten verweist auch Dorothee Gelhard, wenn sie in *Mit dem Gesicht nach vorne gewandt*[682] die hebräische Bedeutung von Vergangenheit erläutert:

> Vergangenheit ist nicht ein weit zurückliegendes Ereignis, das rekonstruiert werden muss, sondern das hebräische Wort für die Vergangenheit ‚lefanim, lifne‘ bedeutet ‚Vorderseite‘, ‚Gesicht‘ oder ‚vor dem Antlitz‘. Die Vergangenheit steht in dieser Auffassung nicht hinter, sondern vor uns.[683]

Wenn wir der hebräischen Deutung des Wortes für Vergangenheit folgen, so ist es nur folgerichtig, dass die eröffnende Frage aus dem vorliegenden die Metaebene des '*was*' eröffnet und nicht die des '*wie*'. Denn die Ebene des '*was*' ist jene, welche gezielt auf etwas Konkretes zuhält. Es ist mit dem Sichtfeld

---

[679] Klaus Ebert: Erinnern – das heißt Nach-Erzählen aus dem Gedenken. Skizzen zu einer *religio narrante in memoria*, S. 69-86, in: Klein, Birgit E.; Müller, Christiane E. [Hrsg.]: Memoria – Wege jüdischen Erinnerns. Festschrift für Michael Brocke zum 65. Geburtstag, Berlin 2005, S. 77.

[680] Vgl. hierzu das Gedicht „Hüttenfenster“ (GW I, 278f.), in dem es heißt: „Das Aug, dunkel: / als Hüttenfenster. Es sammelt, / was Welt war, Welt bleibt (…)“ sowie „schreitet die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich- / unsterbliche Seele“ (ebd., V. 1ff. und V. 35ff.).

[681] Ebert: Erinnern – das heißt Nach-Erzählen aus dem Gedenken, in: Klein, Birgit E.; Müller, Christiane E. [Hrsg.]: Memoria – Wege jüdischen Erinnerns, a.a.O., S. 81.

[682] Dorothee Gelhard: „Mit dem Gesicht nach vorne gewandt.“ Erzählte Tradition in der deutsch-jüdischen Literatur, Wiesbaden 2008.

[683] Ebd., S. 3. Diese Beschreibung über die jüdische Wahrnehmung der Vergangenheit erinnert an Benjamins geschichtsphilosophische Überlegungen zu Klees Bild *Angelus Novus* sowie ganz grundsätzlich an dessen Wahrnehmung des Erinnerns (und Erwachens). Ebenso fügen sich dieser Wahrnehmung von Vergangenheit die Ausführungen Bhabhas, wenn er von einem „schmerzvollen Wieder-Eingliedern (re-membering), ein Zusammenfügen der zerstückelten (dismembered) Vergangenheit“ spricht, „um das Trauma der Gegenwart verstehen zu können“. Vgl. dazu Punkt 3.1.1 dieser Arbeit.

des lyrischen Ichs verbunden: „Der Stein trat aus dem Berge." (GW I, 269, V. 1). Das Bewegungsverb „treten" steht in einem Nominalbezug zum „Stein": hierdurch wird eine Personifizierung erreicht und der „Stein" kann in eine Wechselwirkung mit „dem Berg" „treten". Aufgrund der Syntax des Verses ist bei diesem Prozess des Loslösens der Stein das Agens. Nicht irgendein Stein hat das Interesse des lyrischen Ichs erweckt, das resultiert aus der Feststellung, dass vor den Nomina „Stein" und „Berg" kein unbestimmter Artikel steht, sondern ein bestimmter (Vgl. dazu ebd.). Ganz offensichtlich handelt es sich hier um eine ganz konkrete Situation, verbunden mit diesem einen Stein und diesem einen Berg, wodurch – mit den Worten Jacques Derridas gesprochen – darauf hingewiesen werden soll, dass „[j]edes Ereignis [] einzigartig [ist]"[684]. Übertragen auf den Bereich der Sprachfindung selbst, kann gesagt werden, dass jedes Sprachereignis einzigartig ist: Es gleicht dem Wunder der Natalität, wie es Arendt in ihren Gedanken zu der Geburt des 'Jemand' formuliert hatte. Das Gedicht UND MIT DEM BUCH AUS TARUSSA (GW I, 287ff.) nimmt die Relation von Stein und Berg konkretisiert auf das Moment der Sprachfindung auf, wenn es dort heißt: „Von einem Wort, aus dem Haufen, / an dem er, der Tisch, / zur Ruderbank wurde (…)" (ebd., V. 72ff.). Das >>Heraustreten des Steins aus dem Berge<< erwirkt in dem hier vorliegenden Gedicht das >>Erwachen eines du und ich<< (vgl. hierzu GW I, 261, V. 2). Dieses Erwachen ist nicht nur mit Blick auf den Bruch von 'außen' zu denken[685], sondern bezieht den Riss von >>innen<< gleichsam mit ein. Lorenz kommentiert hierzu:

> Die hier verdeckte Möglichkeit eines neuen Sprechens ist von Mandel'štam, in seinem Essay *Ultro akmeizma* (Der Morgen des Arkmeismus), durch Identifizierung von Wort und Stein vorbereitet worden: ‚Aber der Stein […], nach dem der sich vom Berg gelöst hatte, ist das Wort.' (vgl. Materialien 3.2.) Der Motivzusammenhang Stein-Wort-Neuanfang, der sich auch bei Novalis (*Hymnen an die Nacht*, 5. Teil; Materialien 3.3.) findet: ‚Gehoben ist der Stein – / die Menschheit ist entstanden', wird mit Bezügen auf Mandel'štams ersten Lyrikband *Der Stein* weitergeführt.[686]

---

[684] Jacques Derrida: Einzigartigkeit, Verjährung und Vergebbarkeit, S. 114-138, in: Bankier, David (Hrsg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern, Göttingen 2006, S. 114.

[685] Vgl. hierzu den Bereich des Erwachens bei Benjamin. Siehe Punkt 3.1.1 dieser Arbeit.

[686] Lorenz: Kommentar zu „Was geschah?", in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 168. Zu Materialien 3.2. gibt Lorenz an: Ossip Mandelstam: *Über den Gesprächspartner, Gesammelte Essays I. 1913-1924*. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Zürich 1991; zu Materialien 3.3.: Novalis: *Werke*. Hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz. München 1969.

Das Wort „Stein“ selbst nun ist es, das in Anlehnung an die Auseinandersetzung Celans mit Mandel’štams Lyrikband *Der Stein* erneut eine Ausfallerscheinung einer reinen Klangassoziation bewirkt. Diese rekurriert auch hier auf den Bereich der ‘Ideenflucht‘, wie er bereits in dem vorangegangenen Zyklus von gewichtiger Bedeutung war. Das russische Wort für Stein ist ‘*КаменЬ*‘. Ausgesprochen wird es >>kamen'<<, wodurch in der Übertragung in die deutsche Sprache eine reine Klangassoziation zum Verb „kommen“ entsteht, wenn es in der 3. Person Plural Präteritum verwendet wird („kamen“). Nicht nur >>das Erwachen des Du und ich<< liegt hierin begründet, sondern der Bereich der Dialogizität, wie er in den Versen 3 und 4 im Sinne einer Art Beschränkung – Offenheit – und Erweiterung suggerierenden Achse fungierend zum Thema werden kann, liegt hierin begründet. Er eröffnet die Schwelle zu den als Oberdeterminanten bestimmten Tendenzen der Beschränkung, Öffnung und Erweiterung:

Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde.
Ärmer. Offen. Heimatlich. (GW I, 269, V.3f.).

Die Verse 3 und 4 fallen nicht nur aufgrund ihrer sichtbaren triadischen Einteilung aus dem Rahmen der Gedichtanordnung. Gleichzeitig bewirkt diese Anordnung einen Wechsel des Sprachrhythmus’, wodurch das Lesen der Verse automatisch verlangsamt wird. Sichtbar wie hörbar markieren die durch ihre zentrale Stellung im Gedicht ohnehin exponierten Verse eine Zäsur, welche gleichsam, wie sich im Folgenden zeigen wird, zu einer Achse – der Erweiterung – innerhalb des Gedichts selbst werden. Jeder der beiden Verse hat durch die dreifache Punktsetzung drei gleichberechtigte Anteile erhalten. Dieses Faktum erlaubt uns, nicht nur die Verse 3 und 4 als Parataxe zu bewerten, sondern auch die Binnenverse in ihren jeweilig vorgegebenen Einzelkomponenten parataktisch zusammenzulesen. Als Mittelpunkt in dieser Reihung angelegt, fungiert der Bereich der Offenheit. Perez stellt bezüglich des Aspekts von Offenheit der Gedichte Paul Celans, die sie anhand des Zyklus *Die Niemandsrose* untersucht, fest: „[O]hne die etablierte Sprache infrage zu stellen – also ohne eine radikale Öffnung – kann es keine Offenheit der Wahrnehmung geben; ohne die Wahrnehmung zu öffnen, gibt es keine

Offenheit für den Menschen.“[687] Mit Blick auf den Bruch von ‘außen‘ hat sich die Infragestellung der Homogenität von Zeiterfahrung, wie sie Benjamin in seiner *negativen Geschichtsphilosophie* vornimmt – darüber geben die Adjektive ‘ärmer‘, ‘offen‘, ‘heimatlich‘ Auskunft –, als ein Ausgangspunkt des Sprachsuchenden eingeschrieben.[688] Ein Prozess radikalen Umdenkens muss demnach vorangegangen sein. In einer positiven Geschichtsdarstellung als derjenigen von Siegern würde Sprache mit dem Attribut der ‘Heimat‘ verbunden werden. Als Konsequenz daraus wäre daneben Existierendes, nennen wir es in der Gedichtsprache aus WAS GESCHAH? (GW I, 261) eine „Neben-Erde“ (ebd., V. 3), mit dem Empfinden an „ärmer[es]“ (ebd., V. 4) Dasein zu konnotieren. Dann hätte die Reihung der Verse 3 und 4 dieses Schaubild ergeben:

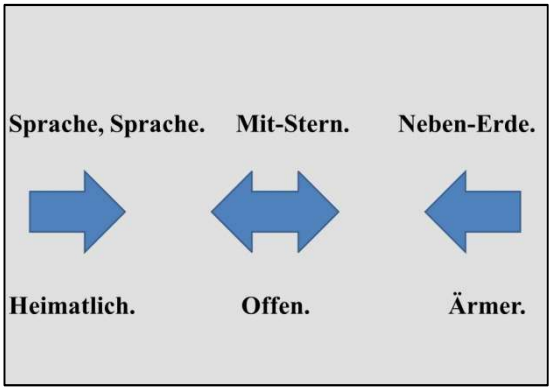

Abb. 17: Achse der Beschränkung (GW I, 269)

Ist nun aber der Bruch der ‘äußeren‘ Welt unwiderruflich dem Verständnis von Sprache eingegangen, so kann die einzige ‘Sinngebung‘ von Sprache darin gesehen werden, dass ihr in Form von Literarizität die Wege offenstehen, zum hörbaren Zeugen (Vgl. dazu Bhabhas Bild einer >>Landschaft voller Echos<< und Benjamins Bild von Geschriebenen als >>lange nachrollende[m] Donner<<) wie zum sichtbaren Zeugnis (Vgl. dazu Poppers Vorstellung einer

[687] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 156.

[688] Wenngleich sich, wie Ivanović nachweist, keine Annotationen in Benjamins Schrift *Über den Begriff der Geschichte* finden (Vgl. dazu Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, a.a.O., S. 146), verweist sie darauf, dass „die Evidenz der Bedeutsamkeit gerade der kritischen Schriften Benjamins für Celan [] außer Frage [steht]“ und kommt zu der Einschätzung, dass „Celan [] in den Ausführungen Benjamins auf ein tragisches Geschichtsverständnis [trifft], das seiner eigenen historischen Erfahrung adäquat ist und von ihm als Grundlage einer ‘post-historischen’ Ästhetik akzeptiert werden konnte“. Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., S. 125f. und S. 157.

Welt 3) in Einem zu werden.[689] Dann ergibt sich die in dem Gedicht nachvollziehbare Reihung der Verse 3 und 4:

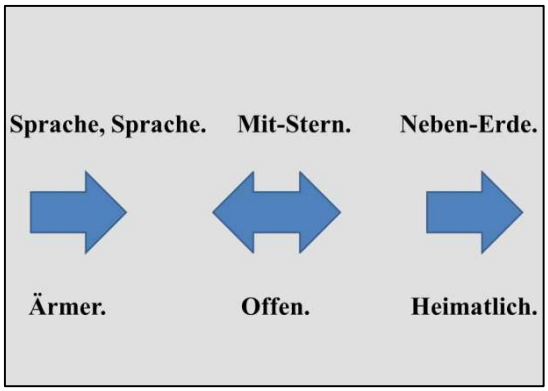

Abb. 18: Achse der Erweiterung (GW I, 269)

Den Bruch von 'außen', den Celan durch seine Erlebnisse des Zweiten Weltkriegs erfahren hat, wird durch die ihm im Entstehungszeitraum der *Niemandsrose*-Gedichte angelastete Plagiatsaffäre und die damit verbundenen Verleumdungen seiner Dichterauthentizität erneut tief erschüttert: Celan, der ab dieser Zeit mit Blick auf die gesamt-europäische Situation, vor allem aber ist sein Augenmerk auf Deutschland und Frankreich gerichtet, eine zunehmend antisemitistische Stimmung beunruhigt wahrnimmt, hat das kollektive wie individuelle Trauma des Zweiten Weltkriegs erneut zu durchleben. Er versteht die *Goll-Affäre* im Zusammenhang eines persönlichen Antisemitismus: als erneuten Auslöschungsversuch seiner Identität wie seiner Wurzeln.[690] Die dem

[689] Vgl. hierzu das Gedicht IN EINS (GW I, 270).

[690] Lehmann schreibt dazu: „Gegen Ende der 50-er Jahre ist Celans psychische und geistige Konstitution durch zunehmende Unsicherheit und Labilität gekennzeichnet. Verantwortlich dafür sind vor allem Auseinandersetzungen mit der deutschsprachigen Literaturkritik sowie Erfahrungen mit antisemitistischen Tendenzen verschiedenster Provenienz. (…) Regelrecht verfolgt sieht er sich allerdings durch den deutschen Litertaturbetrieb. Das beginnt mit den empfindlichen Reaktionen auf kritische Rezensionen zu *Sprachgitter* und gipfelt in der berüchtigten "Plagiatsaffäre'' aus dem Jahre 1960, die bei Celan erstmals zu schweren Depressionen führt." Lehmann: "Gegenwort'' und "Daseinsentwurf''. Paul Celans *Die Niemandsrose*. Eine Einführung, S. 11-35, in: ders. [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose", a.a.O., S. 11. James K. Lyon merkt hierzu an: „Genau während des Zeitraums der Krise seiner jüdischen Identität, d.h. 1960-62, schrieb er den jüdischsten aller seiner Gedichtbände, *Die Niemandsrose*, ein Band, der häufig als Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet wird. Anstatt jüdische Themen zu vermeiden, stellen sich die Gedichte offener und direkter diesen Themen als alle anderen seiner Gedichtsammlungen. Mindestens 20 der 53 Gedichte dieses Bandes enthalten jüdische Wörter oder Hinweise auf das Judentum oder behandeln leicht identifizierbare jüdische Themen oder Quellen." James K. Lyon: Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans „Krise" 1960-1962 (aus dem Englischen von Heike Behl), S. 175-204, in: Celan-Jahrbuch 3 (1989), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1990, S. 200.

Menschen als Handlungsmöglichkeit mitgegebene >>antwortenden Unruhe<<[691] sowie damit verbunden die Erfordernis einer erneuten „Sicherung“ der ‘inneren‘ Welt werden damit zu notwendigen Ankerpunkten, die Über- und Fortleben erst legitimieren. Die Doppelnennung von „Sprache“, syntaktisch durch eine Kommasetzung unterteilt, bestätigt diese Annahme: in dieser Weise deutet Sprache einmal auf das Adjektiv ‘ärmer‘, einmal auf das Adjektiv ‘offen‘ hin. In mittelbarer Weise nun findet der Zustand des >>getrübten Daseins<<, der unabdingbar an den Menschen und seine >>allereigenste Enge<< gebunden ist und somit auf die Notwendigkeit einer Wechselwirkung der ‘äußeren‘ und ‘inneren‘ Welt rekurriert, Eingang in die zentralen Verse des Gedichts. Dieser Art gedeutet, verweist die Interpunktion zwischen der Nomina-Doppelung auf eben jenes >>Innehalten<< im Sprachfindungsakt, welche in einen Zusammenhang mit dem Phänomen von Melancholie gebracht werden kann, und zwar im Wissen um ihre destruktive wie konstruktive Auslegbarkeit. Die Ausrichtung von Sprache auf das Adjektiv ‘ärmer‘ kann als Option einer destruktiven Melancholie verstanden werden, in welcher das von ihr betroffene Individuum derart berückt wird, dass es sein Dasein als ‘ärmer‘ und demnach als bedrückend-stagnierenden Zustand wahrnimmt. Fungiert indes der Bereich des Innehaltens, der für den Zustand des >>getrübten Daseins<< stehen kann, als Ausgangspunkt, so wird eine konstruktive Bewegung des Nomens ‘Sprache‘ hin zu dem Adjektiv ‘offen‘ suggeriert. In dieser Pause, die Fortschreiten erwirken kann, liegt die Möglichkeit, jenes wahrzunehmen, „das nur durch die Stille erfasst werden kann“ [692]. Sprache, die nur als Reflex auf ‘äußere‘ Welten agiert, geht jeder Anspruch verloren, >>selbsterfühlt, erfüllt<<[693] zu sein. Genau diesen Aspekt des selbsterfühlt-Erfüllten hatte Celan aber für sein Verständnis von Sprachfindung postuliert, wodurch die bedrückend-berückende Schwelle[694] markiert ist, die dann im Gedichtverlauf zu der Verbindung von „Mit-Stern.“ / „Offen“ (GW I 269, V. 3/4) führt. Eine Sprachfindung, die in gleicherweise

[691] Vgl. dazu Waldenfels, siehe Punkt 3.2 dieser Arbeit.
[692] Perez: Offene Gedichte, a.a.O., S. 114.
[693] Vgl. dazu GW III, 203.
[694] Vgl. hierzu auch das Phänomen der >>Mimikry<<, wie es Bhabha in Anlehnung an Lacan mit Blick auf die Möglichkeit einer postkolonialen Zäsur verwendet hatte sowie Heideggers Wahrnehmung der Möglichkeit einer Kehre, die er in Anlehnung an Hölderlins Patmos-Verse „Wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch.“ erörtert. Vgl. hierzu Punkt 4.2.1 dieser Arbeit.

>>Wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend<<[695] ist – und aus diesem Grund ist die Zweifachnennung des Substantivs 'Sprache' eine Notwendigkeit –, muss die Interaktion zwischen einer 'äußeren' und 'inneren' Welt für sich fordern. Nur in dieser Weise kann sie >>in der Wendung zur Welt zugleich bei sich seiend<<[696] sein. Erst das kritisch-aktive Changieren des Sprachsuchenden, der den Gehalt von Sprache auf ihre Standhaftigkeit mit Bezug auf die 'äußere' und 'innere' Welt immer wieder aufs Neue zu überprüfen hat[697], eröffnet den Bereich, der sich dann auf poetischer Ebene durch das parataktische Zusammenspiel des Nomens „Mit-Stern" mit dem Adjektiv „offen" darlegt (vgl. dazu GW I 269, V. 3/4). Sterne, darauf verweist Celan selbst, sind für ihn >>Menschenwerk<< []"[698]. Die Frage jedoch, warum Sterne Menschenwerk sein sollen, liegt nah, und eine mögliche Annäherung an die Beantwortung dieser Frage kann erfolgen, wenn man sich diesen Zusammenhang im Sinne des >>Prinzips der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< vor Augen führt: Ebenso, wie die Benennung von „Stern" die Assoziation zu dem Davidstern des jüdischen Volkes zulässt, kann in ihm der Himmelskörper gesehen werden, dessen Leuchtkraft auch über seine eigene Lebensdauer hinaus noch Lichtjahre später für die Menschen sichtbar bleibt. Halten wir uns abermals vor Augen, dass Celan im Zeitraum des Niederschreibens der *Niemandsrose*-Gedichte erneut die persönlichen und kollektiven Traumata der nationalsozialistischen Verbrechen durchlebt, so wird nachvollziehbar, warum im Gedicht WAS GESCHAH? (GW I, 269) an dieser Stelle nicht nur von einem Stern, sondern von einem „Mit-Stern" (ebd., V. 4) gesprochen werden muss: Die Präposition „Mit" bringt ganz deutlich zum Ausdruck, dass es um die Doppelung von persönlich erfahrenem wie historisch ausstrahlendem Menschenwerk geht.[699] Indem nun das Nomen „Mit-Stern" im

---

[695] Vgl. dazu GW III, 186.
[696] Vgl. dazu Habermas, zit. nach Bost: Der Weltschmerzler, a.a.O., S. 70.
[697] Vgl. dazu Poppers Darlegungen zum fulgurativen Moment einer Wechselwirkung zwischen Welt 1 und Welt 2 sowie Bhabhas Einführung eines >>Dritten Raumes<<, mittels dessen hybride Strukturen zu einem Austausch von Kulturen führen können. Vgl. hierzu die Punkte 2.2 und 3.1.1 dieser Arbeit.
[698] Ingeborg Bachmann: Über das Gedicht, S. 200-216, in: dies.: Werke IV, hrsg. von Christine Koschel, München [3]1984, S. 216. Celan selbst sagt über sein Anliegen, Gedichte zu schreiben, diese Worte: „Es sind die Bemühungen dessen, der überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der, zeltlos auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend." Vgl. dazu GW III, 186.
[699] Der Bereich der Verarbeitung des Themas der Melancholie ist durch das Kompositum "Mit-Stern" aufgrund seiner kosmischen Tragweite bereits angekündigt. Ivanović merkt an: „Der

Gedichtverlauf angrenzt an das Kompositum „Neben-Erde“, unterstreicht es die Annahme an eine in diesem Gedicht zentral verortete Positionierung von Daseinstrübung und Sprachfindung: das Wort, das aus dem Kontext des >>getrübten Daseins<< hervorgegangen ist, kann, – ist es einmal verschriftlicht –, als dessen >>lange nachrollender Donner<<[700] fungieren. Eingegangen in ihn ist sowohl der Bruch von ‘außen‘ wie der Riss von ‘innen‘. Übertragen auf die Ebene des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< bedeutet das, dass erst, wenn beide Welten – die ‘äußere‘ und ‘innere‘ Welt – in eine fruchtbare Wechselwirkung getreten sind, der Bereich der destruktiven Trauer (‘ärmer‘) in den der konstruktiven Trauer (‘offen‘)[701] übergehen kann.[702] Erst wenn Trauern in Trauen übergeht, greift der für Sprachfindung notwendige *kategorische Imperativ* „Trau Dich“, der in dem (sich) trauenden Verschriftlichungsakt intendiert ist und der dann zu dem Bereich von Offenheit und schließlich zu einer Erweiterung führt.[703] Halten wir also fest:

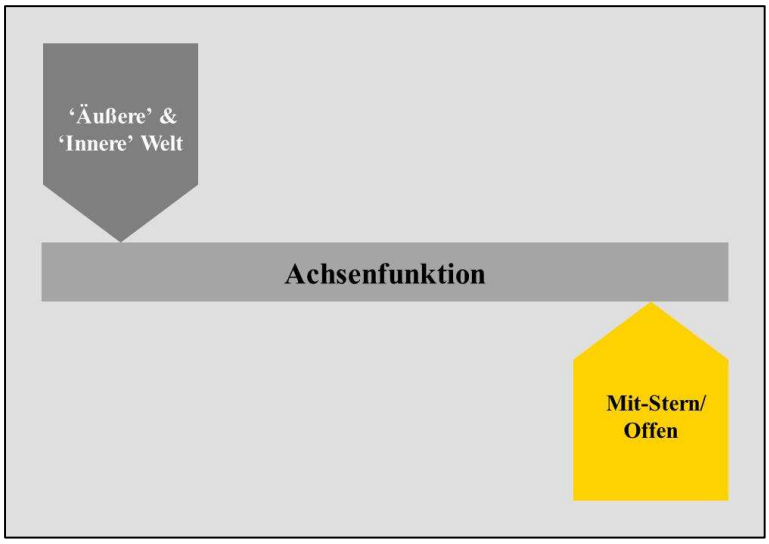

Abb. 19: Achsenfunktion (GW I, 269)

Gegensatz von Erdhaftigkeit und der Zerstreuung im Raum, die Begründung einer kosmischen Konstellation kann als konstitutiv für die versuchte Ortsbestimmung (die nichts anderes ist als die Suche nach einer geistigen Identität und nach dem Sinn der menschlichen Existenz) im Band ‘Die Niemandsrose’ gelten.“ Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., S. 156.

[700] Vgl. dazu Benjamin, passim.

[701] Vgl. hierzu Punkt 3.3.1 dieser Arbeit.

[702] In dieser Weise kann das >>Woher und Wohin, Warum und Wozu<< von Dichtung gleichzeitig >>seiner Daten eingedenk<< sein, ohne aber dabei dieses Fragen als apodiktische Doktrin festschreiben zu wollen: darin ereignet sich die Freiheit von Dichtung, die damit selbst zum revolutionären Akt wird (und zwar gegen eine destruktive, gegen sich selbst gerichtete Melancholie, die durch ihren berückend-bedrückenden Charakter zur Schlinge des von ihm betroffenen Menschen wird).

[703] Das gleiche gilt für die Antipode der ‘Trauer’, den Aspekt der ‘Beigeisterung’: erst eine Wechselwirkung der ‘äußeren’ und ‘inneren’ Welt stattgefunden hat, kann diese nachhaltig sein und mündet dann in den Bereich der ‘Begeistung’.

Wenn nun in einem nächsten Schritt der Erweiterungsbewegung der Verse 3 und 4 das Kompositum „Neben-Erde“ mit dem Adjektiv „heimatlich“[704] zusammenzudenken ist, so kann hier keinesfalls davon ausgegangen werden, dass diese Richtung eine Utopie beschreiben würde. Celan will seine Gedichte als >>Wirklichkeitsentwürfe<< verstanden wissen, die – obgleich sie um ihre kosmische Einbettung wissen – ihrer irdischen Verankerung nicht beraubt werden dürfen. Rose Ausländer, die wie Celan aus der Bukowina stammt und an deren häuslichen Dichterzirkeln Celan als junger Mensch teilgenommen hat, hat über ihr >>wirklichkeitswundes<< Schreiben einmal gesagt:

> Der unerträglichen Realität gegenüber gab es zwei Verhaltensweisen: entweder man gab sich der Verzweiflung preis, oder man übersiedelte in eine andere Wirklichkeit, die geistige. Wir zum Tode verurteilten Juden waren unsagbar trostbedürftig. Und während wir den Tod erwarteten, wohnten manche von uns in Traumworten – unser traumatisches Heim in der Heimatlosigkeit. Schreiben war Leben, Überleben.[705]

Vielmehr, so müssen wir annehmen, verweist die Benennung einer „Neben-Erde“, die „heimatlich“ anmutet (vgl. dazu GW I, 269, V. 3/4), erneut auf die Möglichkeit der >>getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<<, und zwar im persönlich erfahrenen wie historisch einzuordnendem Sinne. Ein Blick auf die verschiedenen Entstehungsstufen des Gedichts unterstreicht diese Annahme: zunächst hatte Celan an Stelle von ‘heimatlich‘ noch das Adjektiv ‘königlich‘ gesetzt; der Bereich des Königlichen indes deutet bei Celan auf den Menschen als fühlendes Wesen hin. Auch Lorenz macht in seinem Stellenkommentar darauf aufmerksam, dass „[d]ie zunächst erwogene Variante ‚Königlich’ [] auf die Leidensgestalt des Men-schen, vgl. Mandorla [verweist]“[706]. Dass die Leidensgestalt des Menschen im Zeichen von Melancholie steht, darüber gibt das Adjektiv ‘königlich‘ mittelbar Auskunft.[707] Benjamin weist im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* darauf hin, dass man „Könige [] nach keinem

[704] Das Adjektiv ‘heimatlich‘ tangiert bereits den Bereich der Daseinstrübung, indem ihm die Divergenz von >>heimlich und unheimlich<< inhärent ist. Vgl. dazu die Punkte 3.1.1 und 3.2.1 dieser Arbeit.

[705] Rose Ausländer, zit. nach Gellhaus: Fremde Nähe, a.a.O., S. 50.

[706] Lorenz: Kommentar zu „Was geschah?“, in: Lehmann [Hrsg.]: Kommentar „Die Niemandsrose“, a.a.O., S. 267.

[707] Ivanović stellt zu dem Prinzip der Tilgung fest: „Gerade in den Gedichten dieses Zyklus [d.i. der der *Niemandsrose*] fällt auf, daß Celan im Gegensatz zu früheren oder späteren Texten den Begriff „Schwermut“ offenbar bewußt umgeht (das belegen auch zahlreiche Eliminierungen oder Ersetzungen des Begriffs in einzelnen handschriftlichen Varianten); statt dessen findet sich geradezu leitmotivisch die „Schwere“ gestaltet, die mehrfach in die Frage gestellt wird und deutlich mit dem Stein als Sinnbild dichterischen Sprechens korrespondiert.“ Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., S. 155.

Mittelmaße [mißt]…“[708] wie auch „der Fürst [] das Paradigma des Melancholischen [ist].“[709]. In Celans Benjamin-Ausgabe sind – neben anderen – diese Satzabschnitte von ihm hervorgehoben worden. Obgleich beide – Celan wie Benjamin – in einer jüdischen Tradition zur Wahrung des Erinnerns stehen, welche nur im Kontext eines katastrophalen Geschichtsverständnisses nachvollziehbar ist, kann keinesfalls davon gesprochen werden, dass es sich bei der Verarbeitung des Themas der Melancholie – sowohl punktuell im Gedicht WAS GESCHAH? (GW I, 261f.) als auch graduell innerhalb der *Niemandsrose* – darum handelt, ausschließlich auf eine ‘jüdische Trauer‘[710] aufmerksam machen zu wollen.[711] Ivanović merkt an, dass

> [d]ie Lektüre des Trauerspielbuches [] (…) gerade in diesem Bereich nachhaltig auf Celan gewirkt zu haben [scheint], eben weil Benjamin den Schritt von der physischen Konstitution zur Erörterung einer zentralen theologischen Frage vollzieht und Melancholie auch als historisch bedingtes Problem diskutiert. [712]

So nimmt es auch nicht Wunder, dass Celan in seiner Benjamin-Ausgabe diese Passage des *Trauerspiel*buchs weiter annotiert[713]: „Die Eingebungen der Muttererde dämmern aus der Grübelnacht dem Melancholischen auf wie Schätze aus dem Erdinnern; blitzschnell einschlagende Intuition ist ihm fremd.“[714] Letzteren Satzabschnitt hat Celan nicht nur mit einer

---

[708] Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Schriften I, a.a.O., S. 266.
[709] Ebd., S. 335.
[710] Bei Peter Horst Neumann heißt es: „Trauer ist der Seinsgrund dieser [d.i. Celans] Dichtung, jüdische Trauer. Die bestimmt ihren elegischen Gestus und wird verstanden, jedem weiteren Verstehen voraus, in der Evidenz ihrer schreckensgeschichtlichen Begründungen.“ Peter Horst Neumann: Was muß ich wissen, um zu verstehen?, in: Celan-Jahrbuch Nr. 4, a.a.O., S. 28. Mit Blick auf die Textentstehung der Verse „Über all dieser deiner / Trauer: kein / zweiter Himmel.“ (GW I, 222, 1ff.) des *Niemandsrose*-Gedichts „Die Schleuse“ legt Neumann dar, dass Celan anstelle des Nomens ‘Trauer‘ zunächst ‘Schwermut‘ geschrieben hat und kommt zu dem Entschluss, dass es sich aufgrund dieser kompositorischen Entscheidung ausschließlich um die Thematisierung einer >>jüdischen Trauer<< handeln könne. Ivanović konstatiert hierzu: „Neumann kommentiert die spätere Intervention als Präzision eines allgemeinen – und damit *historisch* wertfreien – melancholischen Zustands als Ausdruck spezifisch jüdischer Trauer; diese Bedeutung begründen m. E. [d.i. das von Ivanović] gerade die Überlegungen Benjamins.“ Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, a.a.O., S. 158.
[711] Dass das deutsche Substantiv „Jude“, so vermerkt es das Grimm’sche Wörterbuch, auch „gedicht, fabula“ bedeuten kann, hat Marcel Krings in seinen Ausführungen *Celan oder die Sterblichkeit des Wortes* eingehend dargelegt. Vgl. dazu Marcel Krings: Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett, Tübingen 2005, S. 151. Celan selbst macht auf diesen Erweiterungsgedanken aufmerksam, indem er in dem Gedicht *Hüttenfenster* schreibt: „schreitet / die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich- / unsterbliche Seele, / geht zu Aleph und Jud und geht weiter, // baut ihn, den Davidschild, läßt ihn / aufflammen, einmal, // läßt ihn erlöschen – da steht er, / unsichtbar, steht / bei Alpha und Aleph, bei Jud, / bei den andern, bei / allen: in / dir,“ (GW I, 278f., V. 35ff.).
[712] Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., S. 154.
[713] Vgl. dazu ebd., S. 129.
[714] Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Schriften I, a.a.O., S. 344. Ivanović beispielweise bringt diese unterstrichene Stelle in einen Zusammenhang mit dem *Niemandsrose*-Gedicht ‘Schwarzerde’, Frings indes bringt das Gedicht ‘Schwarzerde’ in einen

Randanstreichung markiert, sondern darüber hinaus mit einem Fragezeichen versehen. Gerade diese Setzung des Fragezeichnens nun ist es aber, welche im Zusammenhang unserer Überlegungen aufschlussreich ist; es intendiert Celans Wissen um den Zustand, den Popper in seiner *Welten-Theorie* als 'Fulguration' bezeichnet hatte. Im Zusammenhang des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< wurde dieses Moment in Analogie zu der konstruktiven Ausrichtung von Melancholie (>>Zustand des getrübten Daseins<<) gesetzt. Indem nun Celan den Abschnitt der >>blitzschnell einschlagenden Intuition, die ihm [d.i. dem Melancholiker] fremd ist<< durch seine Annotation in Frage stellt, festigt sich die Annahme, dass er den Zustand des >>getrübten Daseins<< in die zentralen Verse des Gedichts eingearbeitet wissen möchte: Bei vielem, was dem Melancholiker an Fremderfahrung widerfährt, ist ihm gerade dieser Zustand von >>blitzartig einschlagender Intuition<< nicht fremd: Jene ist sowohl im 'nunc stans' des eigenen Daseins wie auch in dem seiner historischen Tragweite verortet.[715] Celan spricht nun nicht nur von einer 'Erde', sondern von einer „Neben-Erde" (GW I, 269, V. 3): Damit unterstreicht er eben diesen Erweiterungsgedanken. 'Neben' bedeutet dann nicht ein separiertes, sondern ein verbindendes 'Daneben'[716]: einen geistigen Ort, der sich, mit Baudelaire gesprochen, >>durch die Zeiten wälzt<< und im Moment der Fulguration, in dem alle Zeitkomponenten zusammenfließen, der Gedanke an eine >>getrübt-erfü[h]l[l]te<< Schicksalsgemeinschaft aufkeimt. Folgen wir nun dem weiteren Versverlauf, so finden sich weitere Hinweise für diese Lesart. Während in der publizierten Fassung geschrieben steht: „Wohin gings? Gen Unverklungen. / Mit dem Stein gings, mit uns zwein" (GW I, 269, V. 5f.), sah Celan in einer ersten Gedichtfassung vom 7.4.1962 noch diese Setzung der beiden Verse vor: „Wohin klangs? Gen Unverklungen. / Mit dem Stein klangs. Mit uns zwein."[717]

Das, was wir im deutschen Sprachgebrauch mit dem Wort „Gen" in Verbindung bringen, ist unweigerlich der Gedanke an Bewegung und Richtung. In Verbindung mit der Substantivierung „Unverklungen" gemahnt

---

Zusammenhang mit den „Motive[n] Schwermut, Mutter, Wunde, Blüte". Vgl. dazu Ivanović: Trauer – nicht Traurigkeit, in: Celan-Jahrbuch (6), a.a.O., S. 155 und Frings: *Den Acheron durchquert ich*, a.a.O., S. 253.

[715] Vgl. hierzu das Gedicht „Hinausgekrönt" (GW I, 271f.).

[716] Das parataktische Zusammenlesen von „Mit-Stern" und „Offen" fügt sich dieser Lesart.

[717] Vgl. dazu Paul Celan: *Die Niemandsrose*: Vorstufen Textgenese, Endfassung, hrsg. von Jürgen Wertheimer, bearb. Von Heino Schmull, Frankfurt/M. 1996, passim.

dieser Zusammenhang erneut an die Aussage Celans, dass Atem sowohl Richtung wie Schicksal bedeuten würde. Die Wahrung der Erinnerung an den persönlich erfahrenen Bruch von 'außen', der unweigerlich mit dem erinnernden Riss von 'innen' verbunden bleibt, klingt damit im wortwörtlichen Sinne an. Doch damit das Klingende in den Zustand des Unverklungenen gelangen kann, bedarf es der stets sich wiederholenden voranschreitenden Bewegung des Gehens. Obgleich dieses Voranschreiten im *hic et hoc* durch den präteritalen Gebrauch des Verbs 'gehen' („Wohin gings?", GW I, 269, V. 5) auf etwas Zurückliegendes rekurriert, bewirkt es eine Möglichkeit zur Öffnung, die ganz im Sinne des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< verortet ist. Machen wir uns hierfür erneut die hebräische Bedeutung von Vergangenheit ('lefanim, lifne') klar: Sie beinhaltete keineswegs einen abgeschlossenen Zustand, sondern einen, bei dem etwas 'vor dem Antlitz' ist.[718] Ebenso, wie wir die eröffnende Frage aus WAS GESCHAH? (GW I, 269) im Zusammenhang der Metaebene des '*was*' eingeordnet hatten, kann auch die eröffnende Frage der zweiten Strophe in gleicher Weise eingeordnet werden. Wir erinnern uns ebenfalls: die Ebene des '*was*' ist jene, welche gezielt auf etwas Konkretes zuhält: die Hinwendung zur Vergangenheit ist mit Blick auf Celan immer mit der Erinnerung an den Bruch von 'außen' verbunden. Die Wahrung der eigenen Wurzeln ist, wie wir bereits mehrfach nachvollziehen konnten, mit der Festigung der eigenen Identität verbunden, die im Bereich der Sprachfindung in die Rettung des Wortes selbst mündet. Das wiederum bedeutet die Notwendigkeit des Transformierens des Bereichs des >>Wirklichkeitswunden<< in den der >>Wirklichkeitssuche<<: ohne ein pulsierendes Wechselverhältnis der 'äußeren' Welt mit der 'inneren' Welt ist dies undenkbar. Der Bereich des 'Klingens', der dann in der endgültigen Fassung des Gedichts im wortwörtlichen Sinne in den des 'Gehens' übergegangen ist, tangiert erneut den Bereich klangassoziativen und zu einer Dissoziation innerhalb der Sprachbedeutung führenden Hörens. Indem nun Celan das Verb 'klingen' tilgt und das Verb 'gehen' einfügt, macht er abermals deutlich, dass es ihm um die Leidensgestalt des Menschen, und – damit aufs engste verbunden – die ihm als Option von Individuation mitgegebene Möglichkeit seiner Handlungsfähigkeit geht: Gottes Wort klingt,

[718] Vgl. dazu Gelhard: „Mit dem Gesicht nach vorne gewandt.", a.a.O., S. 3.

so heißt es bereits in der Schöpfungsgeschichte; der Mensch jedoch ist ein *homo viator* – in gehender Bewegung sucht er, damit voranschreitend, nach Individuation.[719] Hierdurch tangiert Celan nicht nur eine Thematik, die er in dem Nelly Sachs gewidmeten Gedicht ZÜRICH, ZUM STORCHEN (GW I, 214f.) bereits berührt hat, sondern an dieser Stelle scheint erneut der Bereich der 'Ideenflucht' angedeutet zu sein, wie sie in Bezug auf Mandel'štams Lyrikband *Kamenь* eine reine Klangassoziation zur 3. Pers. Pl. Prät. „(sie) kamen" erzeugt hatte, sowie nach allen in dieser Arbeit unternommenen Überlegungen angenommen werden kann, dass Celan das Namenkürzel 'Li' (für Nelly Sachs) in Form einer reinen Klangassoziation gedeutet hat und ihn diese Ideenflucht zu dem Hexagramm 'Li' („das Haftende, Feuer") des *I Ging* geführt hat. Das Gedicht LA CONTRESCARPE (GW I, 282f.) erhält unter diesem Blickwinkel eine sehr klare Lesart:

> 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 / Souvenirchen. Der Selbst- / auslöser, das warst / du. // O diese Ver- / freundung. Doch wieder, / da, wo du hinmußt, der eine / genaue / Kristall." (GW I, 282f.).

Celan findet nun aber in dem Hexagramm 'Gen' – und auch dieses hatte er, wie bereits nachvollzogen werden konnte, durch eine Unterstreichung in seiner Ausgabe des *I Ging* – hervorgehoben, einen Ausdruck, der nicht nur im Hinblick auf seine persönliche Situation der Freisetzung aus der >>allereigensten Enge<< funktioniert. Gleichzeitig verweist das Wort „Gen" auf seine historische Tragweite, wie es darüber hinaus den Bereich des >>Weltoffenen<< berührt: darauf, dass das Hexagramm 'Gen' – ebenfalls eine Ausfallerscheinung einer reinen Klangassoziation[720] zu dem deutschen Wort

[719] Vgl. hierzu „Zürich, Zum Storchen" (GW I, 214f.).

[720] Das Phänomen einer reinen Klangassoziation hat sich damit innerhalb der *Niemandsrose* drei Mal nachvollziehen lassen. Wenn es in dem Gedicht „Es ist alles anders" (GW I, 284ff.) heißt: „Wie heißt es, dein Land, hinterm Berg? Hinterm Jahr? Ich weiß, wie es heißt. / Wie das

„Gen“, das 1. als Richtungswort verwendet werden kann, aber 2. auch als Substantiv für „Erbmaterial“ – mit der Bedeutung „das Stillhalten“ verbunden ist sowie die Eigenart „ruhend“ und das Bild des „Berges“ in sich trägt, konnte bereits im vorangegangenen Punkt dieser Arbeit durch die von Celan annotierte Stelle zu den Erläuterungen der acht kombinierbaren Hexagramme im *I Ging* nachvollzogen werden.[721] Der Zustand des >>getrübten Daseins<< ist damit in Form einer zeitschichten lagernden ‘Stockung‘ sprachlich versinnbildlicht[722], und in diesem Stockungsmoment selbst liegt die Ausgewogenheit, die in konstruktiver Weise eine Sprachfindung bewirkt, die >>in der Wendung zur Welt zugleich bei sich seiend<<[723] ist: „Mit dem Stein gings, mit uns zwein“ (GW I, 261, V. 6), kann es so zum Ende des vorliegenden Gedichts heißen, und die das Gedicht beschließenden Verse „Herz und Herz. Zu schwer befunden. / Schwerer werden. Leichter sein“ (ebd., V. 7f.) münden in den Bereich eines Daseins, das >>erinnerungsbeladen<< und gleichzeitig >>weltoffen<< ist. „Menschwerdung ist Erhebung zur Weltoffenheit kraft des Geistes“ (SMK/MBPC, S. 41; Hervorhebung: Paul Celan), heißt es bei Scheler, und Celan hat diesen Satz durch Unterstreichung in seiner Ausgabe hervorgehoben. Übertragen auf den Bereich der Sprachfindung kann gesagt werden, dass Sprache Wirklichkeitswerdung ist, wenn sie immer wieder aufs Neue befragt und belauscht wird. Das Gedicht ES IST ALLES ANDERS (GW I, 284) fasst den Vorgang dieses Fragens in Form eines Auseinanderstückelns, wie es auch in dem Gedicht EINEM, DER VOR DER TÜR STAND (GW I, 242f.) bereits durch „Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi. // …….. // Reiß die Morgentür auf, Ra –“ (ebd., V. 27ff.) thematisiert wurde, erneut zusammen:

> ES IST ALLES ANDERS, als du es dir denkst, als ich es mich denke, / die Fahne weht noch, / die kleinen Geheimnisse sind noch bei sich, / sie werfen noch Schatten, davon / lebst du, leb ich, leben wir. // Die Silbermünze auf deiner Zunge schmilzt, / sie schmeckt nach Morgen, nach Immer, ein Weg / nach

---

Wintermärchen, so heißt es, / es heißt wie das Sommermärchen, / das Dreijahreland deiner Mutter, das war es, / das ists, / es wandert überall hin, wie die Sprache“ (ebd., V. 39ff.), scheint diese Komponente klangassoziativen Hörens erneut thematisch aufgegriffen zu werden und in der Verbindung mit der Mutter die Richtung des Wortes „Gen“ im Sinne einer genetischen Anlage, wie sie bereits in dem Gedicht „Einem, der vor der Tür stand“ (GW I, 242f.) angedacht war, in einem Zusammenhang zu stehen mit dem Phänomen des >>getrübten Daseins<<.

[721] Vgl. hierzu Punkt 4.3.1 dieser Arbeit. Es ist nach allen unternommenen Überlegungen nicht unwahrscheinlich, dass Celan das *Buch der Wandlungen* vor diesem Hintergrund der Ideenflucht, die sprachlich >>Weltoffenheit<< bewirkt, gelesen hat.

[722] Vgl. hierzu die Verse aus in dem Gedicht WOHIN MIR (GW I, 273): „das Auge ein Bilderknecht – / Und dennoch: ein aufrechtes Schweigen, ein Stein, / der die Teufelsstiege umgeht.“ (Ebd., V. 6ff.).

[723] Vgl. dazu Habermas, zit. nach Bost: Der Weltschmerzler, a.a.O., S. 70.

> Rußland steigt dir ins Herz, / die karelische Birke / hat / gewartet, / der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm, / was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen, / du löst ihm den Arm von den Schultern, den rechten, den linken, / du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien, // – was abriß, wächst wieder zusammen – / da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide, / den Namen, den Namen, die Hand, die Hand, / da nimm sie dir zum Unterpfand, / er nimmt auch das, und du hast / wieder, was dein ist, was sein war, // Windmühlen // stoßen dir Luft in die Lunge, du ruderst / durch die Kanäle, Lagunen und Grachten, / bei Wortschein, / am Heck kein Warum, am Bug kein Wohin, ein Widderhorn hebt dich / – *Tekiah!* – / wie ein Posaunenschall über die Nächte hinweg in den Tag, die Auguren / zerfleischen einander, der Mensch / hat seinen Frieden, der Gott / hat den seinen, die Liebe / kehrt in die Betten zurück, das Haar / der Frauen wächst wieder, / die nach innen gestülpte / Knospe an ihrer Brust / tritt wieder zutag, lebens-, / herzlinienhin erwacht sie / dir in der Hand, die den Lendenweg hochklomm, – // wie heißt es, dein Land / hinterm Berg, hinterm Jahr? / Ich weiß, wie es heißt. / Wie das Wintermärchen, so heißt es, / es heißt wie das Sommermärchen, / das Dreijahreland deiner Mutter, das war es, / das ists, / es wandert überallhin, wie die Sprache, / wirf sie weg, / dann hast du sie wieder, wie ihn, / den Kieselstein aus / der Mährischen Senke, / den dein Gedanke nach Prag trug, / aufs Grab, auf die Gräber, ins Leben, // längst / ist er fort, wie die Briefe, wie alle / Laternen, wieder / mußt du ihn suchen, da ist er, / klein ist er, weiß, / um die Ecke, da liegt er, / bei Normandie-Njemen – in Böhmen, / da, da, da, / hinterm Haus, vor dem Haus, / weiß ist er, weiß, er sagt: / Heute – es gilt. / Weiß ist er, weiß, ein Wasser- / strahl findet hindurch, ein Herzstrahl, / ein Fluß, / du kennst seinen Namen, die Ufer / hängen voll Tag, wie der Name, / du tastet ihn ab, mit der Hand: / Alba. (GW I, 248ff.).

Der in dem Gedicht beschworene *Ruf*name „Ossip“ sowie die Aneignung durch Zerstückelung bewirkt die Möglichkeit eines Hervortretens, der im Bereich der Sprachfindung die aufgerufene Divergenz von >>Schwere und Leichte<< spiegelt, wodurch auch diese als ein Synonym für ein Reduktionsprinzip aufgefasst werden kann. Wenn wir die Worte „Schwere“ und „Leichte“ in dieser Weise beschneiden und darüber hinaus jeweils ein Phonem tilgen, dann bedeutet „Schwere“ = „Schere“ und „Leichte“ = „Lichte“.[724] Der Stein, der aus dem Berge trat, hat dieses Wissen sinnbildlich in sich aufgenommen: das Moment der ‘Stockung‘ in sich tragend, beansprucht er gleichzeitig die Notwendigkeit der ‘Nachfolge‘ für sich.

[724] „In der Simultaneität wird die subjektive Identität negiert – weil das Subjekt nicht mehr Mittelpunkt und die Welt nicht mehr gegen-über ist – und eine neue identisches gleichermaßen teilhaben. (…) Gibt es nicht mehr die eindeutige Trennungslinie zwischen Subjekt und Objekt, Identischem und Nichtidentischem, so reicht die traditionelle, grammatikalische Ordnung der Sprache nicht mehr aus für das Bewußtsein, das solche Trennung überschritten hat, das die Unwahrheit von Identität *weiß*. Die Schwierigkeit für dieses „moderne“ Bewußtsein liegt darin, daß es nicht anders als identifizierend denken kann und zugleich weiß, daß es der Sache, die es „identifiziert“, Gewalt antut, weil die Sache und ihr sprachlicher Begriff divergieren.“ Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 65f.

5. Emine Sevgi Özdamar (*Sonne auf halbem Weg*): in analoger Kongruenz?

Celans Hoffnung, dass seine Gedichte einer Flaschenpost gleichen mögen, die eines Tages an Herzland angespült würde, fordert geradezu dazu auf, ein mögliches Herzland innerhalb der zeitgenössischen Literatur aufzutun. Dies nicht, um nach Entsprechungen hinsichtlich eines ähnlichen Sprachduktus' zu suchen, sondern ganz im Gegenteil, dort eine Begegnung aufzuspüren, wo sie möglicherweise auf den ersten, flüchtigen Blick am wenigsten angenommen werden könnte. So bei Özdamar: weil der Leser ihrer Romantrilogie bei der Lektüre immer wieder laut lachen muss.[725] Das Gefühl aber, das dieses Lachen auslöst, ist das gleiche, als wenn zu weinen man plötzlich nicht mehr aufhören kann …

Özdamar beschreibt in ihrer Romantrilogie diesen notwendigen Zusammenhang zwischen 'Weinen' und 'Lachen' wie folgt:

> Unsere Stimmen mußten beim Singen lange zittern und andere, fremde Stimmen aus unserem Körper zu holen. Wir sangen, die Lieder weinten und hielten ihre zwei Augen vor zwei tiefe Brunnen. Aber um die Lieder zum Weinen zu bringen, mußten wir sehr ernst arbeiten. Die Töne, die die Lieder zum Weinen brachten, brachten jeden Tag neue Töne, um weinen zu können. Die Töne liefen über ein weinendes Seil, das am Himmel zwischen zwei Minaretten gezogen war, unsere Körper und Gefühle mußten die Töne über dieses Seil, ohne runterzufallen, laufenlassen. Das letzte Lied, das wir sangen, war immer zum Lachen. Leichtsinnig, tanzend, unzuverlässig. (ShW, 137f.).

Der „Rhythmus als getanzter Ausdruck der Musik" [726], so konnten wir bereits im Zusammenhang der Darlegungen zu der Bedeutung des Kolons als kleinster >>Einheit hörbarer Wortgruppen<< nachvollziehen (vgl. hierzu Celans Gedicht KOLON, GW I, 265), „verbindet Geistiges mit Körperlichem, gibt der

[725] Die Inszenierung des Gesellschaftlich-Komischen bei Özdamar ist orientiert an dem Brecht'schen >>Prinzip der Verfremdung<<. Mecklenburg verweist darauf, dass die Inszenierung des Gesellschaftlich-Komischen bei Özdamar und Brecht „durch Verfremdung, Parodie, Witz und Wortspiel, Satire, Groteskes, Absurdes" umsetzbar ist. Weiter fasst Mecklenburg zusammen: „Ausgangspunkt ist, was schon Jean Paul gegen Schillers Komikverachtung angeführt hat: Die Wirklichkeit selber beherbergt das Komische. Ziel ist das erkennende und befreiende Lachen, die Entzauberung von Herrschaft durch eine ‚plebejische' Sicht von unten, von den kleinen Leuten aus. Als Komisch – so Brecht – erscheint etwas, wenn es sich für ewig hält, aber als veränderbar erkannt wird. Dieser entlarvende Humor hält Distanz zu idealistischem, spätbürgerlichem Humor der Versöhnung, Entlastung und Resignation. Er schließt einen elementaren Materialismus des Körperlichen und der Sinne ein. Er zeigt Widersprüche zwischen Triebstruktur und Gesellschaft als komisch." Mecklenburg: Mädchen aus der Fremde, a.a.O., S. 510.

[726] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 23.

Unendlichkeit der Musik Gestalt – der Atem ist das körperliche Analogon zum Rhythmus (Goethe spricht vom „Atem des Alls“).“[727]

Als ein wesentliches Resümee der Analyse des Lyrikbands *Die Niemandsrose* konnte festgehalten werden, dass es Celan in diesem Gedichtband im Wesentlichen darum gegangen ist, durch die Handlungsaktion eines ‘aktualisiert-getrübten‘ Sprechens selbst, eine Verbindung zu der Materie des Geistes zu erwirken, und in dieser Weise >>weltoffen<< zu agieren. Auch Özdamar verweist auf dieses Anliegen, >>weltoffen<<[728] wahrgenommen werden zu wollen, wenn sie in einem Interview mit Anette Wierschke sagt, hierbei Worte über ihre Sprachfindung zitierend, die der türkische Dichter Can Yücel geschrieben hat, als er Özdamars *Karawanserei*-Roman gelesen hat:

> Jeder Mensch ist Teil seiner Kultur, der kulturellen Errungenschaften seiner Zeit, aber gleichzeitig schafft dieser Mensch auch Kultur. Und indem man Literatur macht, nimmt man das auch auf. In seiner Literatur sagt man den anderen nicht, daß sie auch so leben sollen wie man selbst, sondern daß sie fühlen läßt, daß man auch so leben kann, damit man seinen Teil zur Menschheit beiträgt. Literatur ändert nicht alles, aber sie ändert eins: was wir Menschheit nennen und zu der wir etwas beitragen, zu einer geeinten Menschheit … Und Yücel gibt Beispiele, wie z.B. Picasso, Josef Konrad, Eisenstein, daß wenn jemand sagen würde “Das ist türkisch gedacht“, oder ob sie etwa russisch gedacht und englisch gedreht haben, daß es sowas aber nicht gibt, sonst würde es eine Philosophie darüber geben, was es hieße, türkisch zu denken.[729]

Alles andere als einer bloßen Willkür radikalen Zusammenrückens, von dem, was nicht zusammengehört, entsprechend, können wir uns der Frage, ob Özdamars Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* in analoger Kongruenz zu Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* steht, im Folgenden demnach nur über den Bereich annähern, der sich durch die vorangegangene Analyse zu Celans *Niemandsrose* als ein >>weltoffener<< und >>zeitoffener<< gezeigt hat: Es ist der Bereich des >>getrübten Daseins<< selbst.

---

[727] Ebd.

[728] Bei Azade Seyhan heißt es: „Obwohl Özdamars Werk lediglich zwischen zwei linguistischen Milieus, literarischen Traditionen und kulturellen Diskursen positioniert ist, hat es Anspruch auf den Status einer weltoffenen Literatur.“ Azade Seyhan: Unübersetzbare Schicksale, Umschreibungen von Exil, Schweigen und sprachlichen Zielorten im Werk Özdamars, S. 19-36, in: Text + Kritik, a.a.O., S. 19.

[729] Emine Sevgi Özdamar: Interview mit Anette Wierschke, geführt am 23.10.1993 in Chicago, S. 249-270, in: Anette Wierschke: Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews, Frankfurt/M. 1996, S. 254.

5.1 Das Motiv des Steins

Der Stein in seiner geologischen Beschaffenheit, Zeitschichten in sich zu speichern, hatte sich für Celan in Anlehnung an Ossip Mandel'štam innerhalb der *Niemandsrose* als eine poetologische Möglichkeit erwiesen, durch dieses Motiv auf den Zusammenhang einer Wechselwirkung zwischen der 'äußeren' und 'inneren' Welt und hieraus resultierend auf die Möglichkeit einer >>welt-, wie zeitoffenen<< Begegnung hinzuweisen: Der 'ideenflüchtige' Zusammenhang zwischen dem russischen Wort '*КаменЬ*' und der 3. Person Plural Präteritum des deutschen Verbs 'kommen' – '(sie) kamen' – hatte diesen Kontext unterstrichen. Andererseits hatte sich der Stein (als eines der ältesten Requisiten der Melancholie) bei Celan in der Reflexion über den Zustand des >>getrübten Daseins<< (Die Nachfolge (I) – Der Besitz von Großem (II) – Das Auftreten (III) – Die Stockung (IV)) nachvollziehen lassen, und zwar im Zusammenhang ihrer synchronen wie diachronen Bedeutsamkeit: In dieser Weise trat das Phänomen des >>getrübten Daseins<< ebenfalls als ein >>welt- und zeitoffenes<< Moment in Erscheinung. Auch Özdamar berührt diese Wahrnehmungsmöglichkeiten über das Motiv des Steins, wenn sie sagt: „Wenn die Zeit in einem Land in die Nacht eintritt, suchen sogar die Steine eine neue Sprache."[730]

In Celans *Niemandsrose* erschien das Motiv des Steins in diesen Gedichten:

- ERRATISCH (GW I, 235)
- RADIX, MATRIX (GW I, 239f.)
- SIBIRISCH (GW I, 248)
- DIE HELLEN STEINE (GW I, 255)
- LE MENHIR (GW I, 260)
- KERMOVAN (GW I, 263)
- WAS GESCHAH? (GW I, 269)
- WOHIN MIR DAS WORT (GW I, 273)
- UND MIT DEM BUCH AUS TARUSSA (GW I, 287ff.)

[730] Özdamar: Kleist-Preis-Rede, in: Kleist (Jahrbuch), a.a.O., S. 17.

Schauen wir im Folgenden, in welchem Versumfeld das Motiv des Steins bei Celan erscheint und lassen uns dann durch die Idee eines hiervon ausgehenden getanzten Sprachrhythmus' – deren körperliches Analogon der des Atems selbst ist – hinführen zu Passagen bei Özdamar, um sie unkommentiert unter dem jeweiligen Titel der *Stein-Motiv-Gedichte* den Celan-Versen gegenüberzustellen, und damit einen Dialog, der für sich stehen muss, zu eröffnen:

ERRATISCH:

Celan:

> „(…) Mit der Lippe auf- / gesammelte Silben – schönes, / lautloses Rund - / helfen dem Kriechstern in ihre Mitte. Der Stein, / schläfennah einst, tut sich hier auf." (GW I, 235, V. 2ff.).

Özdamar:

> Ich sah einen großen Berg wie einen Spiegel, und die Sonne war in ihm. (…) Der Berg zerplatzte zusammen mit der Sonne in tausend Stücke. Ich sah die Stücke hochfliegen und dann wieder als Staub herunterkommen. Der Staub ging wie aufgezogene Vorhänge auf die Seite, ich sah den großen Spiegel wieder ganz mit der Sonne da stehen. (ShW, 92).

RADIX, MATRIX:

Celan:

Wie man zum Stein spricht, wie / du, / mir vom Abgrund her, / von / einer Heimat her Ver- / schwisterte, Zu- / geschleuderte, du / du mir vorzeiten" (GW I, 239f., V. 1ff.).

Özdamar:

> [D]a sah ich meine Großmutter, Mutter meiner Mutter, Haare gelöst, barfuß vor einem großen Stein sitzen. Sie rieb ihre Fingernägel an diesem Stein, der Stein blutete so unbarmherzig. Die Großmutter sagte: >>Ahmet, ich wußte nicht, als ich zur Hochzeit kam, daß dein Sohn von der anderen Frau sterben wird.<< Der Großvater band ihre Haare an den Schwanz seines Pferdes September und ritt über die steinigen Wege, meine Großmutter zog die dornigen Pflanzen und Steine allmählich wie ein Kleid an, rief nach ihrer Mutter und ihrem Vater, die schon längst tot waren, doch die Toten hörten es, kamen aus ihren Gräbern und nahmen die Tochter mit sich. (ShW, 49f.).

SIBIRISCH:

Celan:

„Auch mir / steht der tausendjahrfarbene / Stein in der Kehle, der Herzstein, / auch ich / setze Grünspan an / an der Lippe." (GW I, 248, V. 14ff.).

Özdamar:

>>Wenn man seine Kinder verliert, hofft man zuerst, sie zu finden. Wenn man sieht, daß sie nicht mehr kommen, steht man jeden Tag zum Sterben auf. Wir machen weiter. Wir kochen, wir bügeln, sie haben uns unsere Körper zerrissen. So junge Hälse, so jung, wie von einem neugeborenen Tier. Was denkt ein Kind? Dem Paradies nah zu sein, der Hölle so fern. Jetzt ist das Leben ein paar Zeilen auf einem muffigen Blatt in der Tasche der buchführenden Beamten. In Gefängnissen mit schwachen Glühbirnen. Wanzen, Generäle, verrostete Betten. Vor oder hinter den Generälen zivile Männer, in ihren Händen verpackte, gefaltete Städte. Darum die Schritte von Haus zu Haus in der Spätstunde der Nacht. Der Mond, die naßgewordenen Gewehre. Die schwarzen Gefühle um ihre Hüften übereinandergezogen. Rache unter den Kissen. An den Ohren dröhnende Fliegenstimmen, Traurigkeit tragende Schiffe. Frieren, frieren. Er hatte Angst, er hatte Hände, die Haare naß. Sein Mund wurde geküßt in Träumen der träumenden Mädchen. Wie soll ein Galgen einem in so vielen Träumen wohnenden Jungen die Träume unter seinen Füßen wegziehen. Die Türe, die Türe, die Türe. Die geschlossenen Fenster. Die Wolken decken zu das Meer. Ein paar Schatten am Ufer sind naß. Frieren. Schau nicht auf seinen Tod. Er hat Augen, er hat Hände, seine Hände sind noch in Todesangst. Schweiß, Söhne, bleibt hier, bleibt hier. Fege die Dunkelheit in das Dunkel. Weinen sie. Sie haben ihre Lieder gesungen und sind gegangen. Gewöhnt haben sie sich an die Welt nicht. Heute war ich, morgen nicht. Auge schlug Wimpern. Ein Fisch ruht über dem Meer. DER MENSCH GEHT. Ein Kind stirbt, eine Frau weint, eine Katze läuft an der Hauswand, der Geruch von Holz, Gassen, Apfelsinen, Wolken aus Leinen, nach Seife riechenden, schlecht abgetrockneten Kindern, in Armut seine Federn zählender Vogel. Mit einer Schere, die Angst abschneiden kann. Der in den Augenpupillen wohnende Traum. Stadt, schweig. Höre unser Lied. Wir wohnen seit langem mit Toten ohne Grab. Schaut auf unsere Brüste, Arme. Wir wollen unsere Kinder lebend. Lebend wurden sie abgeholt. Besonders große Männer, Elite, auf Pferden, haben ihre Oberkörper zu den Gassen gebückt, von den Pferden unserer Kinder gesammelt. Dort sahen unsere Kinder noch aus, als ob sie dem Frühling seine Farbe geben. Tollwut spuckte in das Gesicht unserer Äste, Bäume. Tollwut rechnet nicht mit der Liebe der Mutter. Unsere Kinder haben noch Rohmilch an der Brust. Süße. Alle Kinder sahen sie. Alle wollten zu ihnen, weil sie nach süßer Milch rochen, an ihre Brust. Sie haben unsere Kinder in einem Vogelschnabel begraben, der nie gedacht hatte, daß er schweigen müßte. Im Wind gehen sie, wohin. Die Berge sind wie mit Händen gerupfte, farbige Wolle. Die Sonne ist gefaltet. Gefaltet, dunkle Lappen. Die Sterne geben ihnen die Hände. Das Meer brennt. Nicht der Regen, der fällt, die Wolken. Schwangere Frauen schauen, ihre Hände über ihre Münder geschlagen, aus ihrem Bauch herausgehende Kinder. So leicht wie ihre sündenlosen Taten fallen sie wie Federn herunter. Die Milch, die sie aus unseren Brüsten getrunken haben, kam aus ihren Nasen heraus. Warum kommen unsere Kinder nur in unsere Träume. Hier stehen wir auf der Brücke vom Goldenen Horn. Mit diesen Augen gesehen haben wir in dieser blinden Welt den Jüngsten Tag.<< (ShW, 774ff.).

DIE HELLEN STEINE:

Celan:

DIE HELLEN / Steine gehen durch die Luft, die hell- / weißen, die Licht- / bringer. // Sie wollen / nicht niedergehen, nicht stürzen, / nicht treffen. Sie gehen / auf, / wie die geringen / Heckenrosen, so tun sie sich auf, / sie schweben / dir zu, du meine Leise, / du meine Wahre –: // ich seh dich, du pflückst sie mit meinen / neuen, meinen / Jedermannshänden, du tust sie / ins Abermals-Helle, das niemand / zu weinen braucht noch zu nennen. (GW I, 255, V. 1ff.).

Özdamar:

> DER HUND BELLTE UND HÖRTE NICHT AUF. Manchmal lief er in den zweiten oder dritten Hof, seine Stimme entfernte sich, aber dann kam sie wieder näher. (…)
>
> *Seltsame Sterne starren zur Erde,*
>
> *Eisenfarbene mit Sehnsuchtschweifen*
>
> *Mit brennenden Armen die Liebe suchen …*
>
> Ich wiederholte die Sätze, als sollten Elses Wörter und meine Stimme das Hundegebell im Hof beruhigen. (ShW, 815).

LE MENHIR:

Celan:

Wachsendes / Steingrau. // Graugestalt, augen- / loser du, Steinblick, mit dem uns / die Erde hervortrat (…)“ (GW I, 260, V. 1ff.).

Özdamar:

> Ich hüpfte über die mit Kreide auf die Erde gezeichneten Quadrate, irgendwann schaute ich hoch und sah plötzlich, am Ende der Straße auf einen geometrischen Hügel, das Atatürk-Mausoleum. Sehr gerade stehende Säulen, so ein Gebäude hatte ich in meinem ganzen Leben noch nicht gesehen. In dem Moment passierte mit mir etwas Komisches. Ich spielte weiter auf der Straße, die Bewegungen der Mädchen und der vorbeifahrenden Autos wurden langsamer, wenn ein Auto oder Militärjeep vor uns vorbeifuhr, sah ich nur seine sich langsam drehenden Räder und wollte mich unter diese Räder legen. Zu Hause konnte ich nicht auf dem Stuhl sitzen, ich mußte mich auf den Boden legen. Ich erkannte meine Mutter, aber nicht mich. (ShW, 333).

KERMOVAN:

Celan:

„Schwarz hängt die Kirschlorbeertraube / beim bärtigen Palmenschaft. / *Ich liebe, ich hoffe, ich glaube,* – / die kleine Steindattel klafft.“ (GW I, 263, V. 5ff.).

Özdamar:

„>>Die Sterne können mit den Sternen sprechen, die Menschen können mit den Menschen nicht sprechen.<<“ (ShW, 273).

WAS GESCHAH?:

Celan:

„Was geschah? Der Stein trat aus dem Berge. / Wer erwachte? Du und ich. / Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde. / Ärmer. Offen. Heimatlich.“ (GW I, 269, V. 1).

Özdamar:

> ZUERST HABE ICH DIE SOLDATEN GESEHEN, ich stand da im Bauch meiner Mutter zwischen den Eisstangen, ich wollte mich festhalten und faßte an das Eis und rutschte und landete auf demselben Platz, klopfte an die Wand, keiner hörte. (ShW, 9).

WOHIN MIR DAS WORT:

Celan:

„[D]as Auge ein Bilderknecht – / Und dennoch: ein aufrechtes Schweigen, ein Stein, / der die Teufelsstiege umgeht.“ (GW I, 273, V. 6ff.).

Özdamar:

> *>>Bismillâhirrahmanirrahim*
> *Elhamdü lillâhirabbil âlemin. Errahmanirrahim, Mâlüki*
> *yevmiddin. Iyyakenà ’büdü ve iyyake nestè’in. Ihdinessıratel*
> *müstekıym; Siratellezine en’amte aleyhim gayril mâgdubi*
> *aleyhim veleddâllin. Amin*
> *Bismillâhirrahmanirrahim*
> *Kül hüvallahü ehad. Allahüssamed. Lem yelid velem yüled.*
> *Velem yekûn lehu küfüven ehad. Amin<<* (ShW, 18).

UND MIT DEM BUCH AUS TARUSSA:

Celan:

> Von / Wahr- und Voraus- und Vorüber-zu-dir-, / von / Hinaufgesagtem, / das dort bereitliegt, einem / der eigenen Herzsteine gleich, die man ausspie / mitsamt ihrem un- / verwüstlichen Uhrwerk, hinaus / in Unland und Unzeit. (GW I, 287ff., V. 12ff.).

Özdamar:

„Heute nacht habe ich sehr leise Mozart gehört. Der gebückte Baum zitterte im Wind.“ (ShW, 1008).

6. Zusammenfassung und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit ist zentral von der Thematisierung des Zusammenhangs der „Daseinstrübung und Sprachfindung“ in Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* ausgegangen worden. Gebunden an diese Aufgabenstellung war die Frage, ob Emine Sevgi Özdamars Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* in analoger Kongruenz hierzu zu sehen ist: Diese Frage ist, will sie den Raum einer möglichen Entfaltung für die Zukunft für sich beanspruchen, nicht nur der Grundakkord des Anfangs dieser Arbeit, sondern sie muss auch der des Schlusses bleiben. Die Möglichkeit einer solchen Entfaltung beschreibt Özdamar, wenn sie gegen Ende ihrer Romantrilogie eine Szene auf der Theaterbühne beschreibt, die Andrej Wajda inszeniert hat. Diese ‘Begegnung‘ stellt Özdamar wie folgt dar:

> Es gab eine Traumszene, in der Wajda Doppelgängerinnen zeigte. Die eine träumte, und die Doppelgängerin spielte ihren Traum und bewegte sich dabei ganz langsam, eine Szene, die ich mein Leben lang nicht vergessen werde. (ShW, 1038).

Nehmen wir die geschilderte Szene Özdamars als Auftakt dafür, zusammenfassend Stellung zu nehmen zu den zentralen Forschungsergebnissen, die aus der Werkanalyse zu Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* gewonnen werden konnten, um hieran anknüpfend mögliche Fragen zur Diskussion zu stellen, die beide Dichter miteinander zu verbinden scheinen.

Als <u>erstes</u> Forschungsergebnis kann festgehalten werden, dass durch die detaillierte Werkanalyse zu Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* veranschaulicht werden konnte, dass sich hierin das >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< auf die darin befindliche Sprachfindung praktisch anwenden lässt. Hierfür war zum einen das Changieren zwischen dem Bruch von ‘außen‘ mit dem Riss von ‘innen‘ (‘äußere‘ und ‘innere‘ Welt) entscheidend: Durch die Analyse der *Niemandsrose*-Gedichte konnte dargestellt werden, dass bei Celan „die Oberfläche den Zustand der Welt“[731] zeigt (gleichzeitig ist sie so Ausdruck eines ‘verinnerlichten‘ Außen und ‘veräußerten‘ Innen), und so „ihre Risse und Rillen, ihre klaffenden Wunden [] den Rissen und Wunden, die man den Opfern zugefügt hat, [entsprechen]“[732]: exemplarisch sei an dieser Stelle auf die „kleine, klaffende / Buchecker“ (GW

[731] Bezzel-Dischner: Poetik des modernen Gedichts, a.a.O., S. 112.
[732] Ebd.

I, 251f., V. 19f.) verwiesen.[733] Ein Einbezug eines kulturtheoretischen Standpunktes, wie dem Bhabhas, sowie eines philosophischen, wie dem Waldenfels', ist demnach hilfreich, um der Tragweite eines solchen Zusammenwirkens zwischen einer 'äußeren' und 'inneren' Welt begegnen zu können.[734] Zum anderen für das >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< von Bedeutung, war der Zustand des >>getrübten Daseins<<. Erst dieser, so die erklärte Annahme innerhalb des in dieser Arbeit entwickelten Modells zur Sprachfindung, konnte in konstruktiver Weise eine 'aktualisiert-getrübte' Sprache generieren. Orientiert am binnenzyklischen Verlauf der *Niemandsrose*, hatte sich der Zustand des >>getrübten Daseins<< anhand folgender dem *I Ging* entnommenen Oberdeterminanten, die sich ihrer Anlage gemäß bei Celan fortlaufend erneuern können, aufzeigen lassen: Die Nachfolge (I) – Der Besitz von Großem (II) – Das Auftreten (III) – Die Stockung (IV). Die Werkanalyse zu Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* hat nicht nur ergeben, dass Celan in diesem Lyrikband das Motiv der konstruktiven Melancholie zentral verarbeitet hat, sondern es konnte darüber hinaus nachvollzogen werden, dass Celan dessen synchronen Bezug immer auch diachron ausweitet. Das >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< hat sich damit als eine Methode für einen möglichen Verständniszugriff bewährt: Der Zusammenhang der Fragestellung nach einer „Daseinstrübung und Sprachfindung" innerhalb der *Niemandsrose* kann insofern bejaht werden.

Als <u>zweites</u> Forschungsergebnis dieser Arbeit kann festgehalten werden, dass Celans Sprachfindung der *Niemandsrose* – und diese Tatsache ist bisher von der umfassenden Celan-Forschung unentdeckt geblieben – maßgeblich von dem Buch *I Ging* und, hiermit verbunden, dem chinesischen Horoskop sowie der Symbolik der chinesischen Zeichenwelt beeinflusst ist. Vor allem die Gedichte LE MENHIR (GW I, 260), NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE (GW I, 261), BEI TAG (GW I, 262), KERMOVAN (GW I, 263) und ICH HABE BAMBUS GESCHNITTEN (GW I, 264) sowie WAS GESCHAH? (GW I, 269) hatten diesen Einfluss deutlich aufgezeigt. Es wird die Aufgabe zukünftiger Forschungsarbeiten sein, diese Spur weiter zu verfolgen: Zum einen im Hinblick darauf, inwiefern beispielsweise die im

[733] Vgl. hierzu Punkt 4.2.2 dieser Arbeit.
[734] Vgl. hierzu Punkt 3.1 und 3.2 dieser Arbeit.

Umkreis der *Niemandsrose* entstandene *Büchner*-Preis-Rede, oder auch Celans *Gespräch im Gebirg* möglicherweise von diesem Einfluss der chinesischen Gedankenwelt geprägt ist. Zum anderen im Hinblick darauf, ob sich das bis heute noch immer als schwer entzifferbar zu lesende Spätwerk Celans unter Hinzunahme dieses Einflusses verständlicher lesen ließe.

Beide Forschungsergebnisse, und hier schließt sich der Kreis zu der Frage nach einer möglichen Analogie zwischen Celan und Özdamar, führen geradewegs zu Özdamars Werk *Sonne auf halbem Weg*. Die in Kapitel 5 bewusst unkommentiert belassene Gegenüberstellung der *Stein-Motiv*-Gedichte Celans mit ausgewählten Passagen aus Özdamars Trilogie sollte veranschaulichen, dass es auch innerhalb der Özdamar-Rezeption von großem Gewinn sein könnte, Özdamars Romantrilogie – vielleicht mit einem erweiterten Verständnis durch eine vorangehende, gleichzeitige oder nachträgliche Lektüre von Celans Lyrikband *Niemandsrose* – im Kontext des >>Prinzips der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<< zu lesen: Denn auch bei Özdamar ist die Oberfläche der Welt gezeichnet von >>Rissen und Rillen<<, so wie diese die Wunden anzeigt, die man den Opfern – die bei Özdamar auch immer zentral an die Verbrechen des Holocaust gebunden sind – zugefügt hat. Gleichzeitig zeigt Özdamar anhand der Entwicklung ihrer Protagonistin ebenfalls einen Weg auf, bei dem der Zustand des >>getrübten Daseins<< sowohl hinsichtlich seiner synchronen wie diachronen Tragweite thematisch nachvollzogen werden kann. Als eine mögliche Verbindunglinie zwischen beiden Dichtern würde sich dann dieses Bild ergeben:

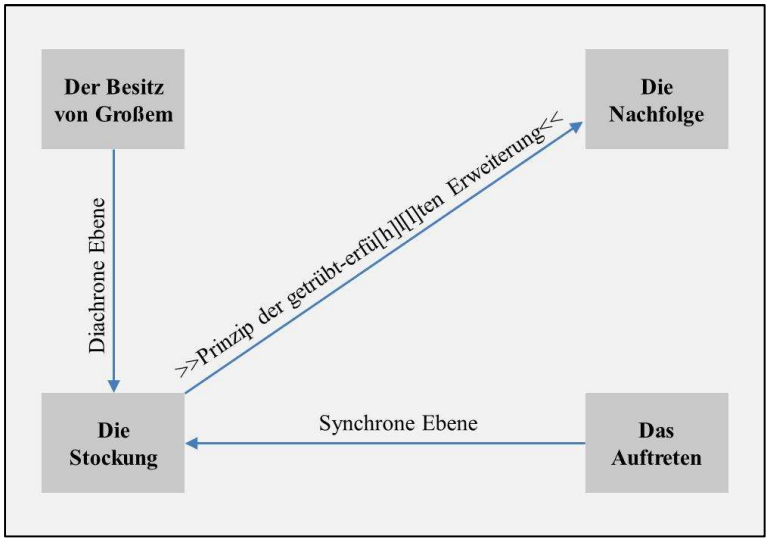

Abb. 20: Mögliche Verbindung Celan/Özdamar

In gleicher Weise, wie innerhalb der Celan-Forschung erst noch aufgezeigt werden muss, von welcher Tragweite die Hinzunahme des chinesischen Horoskops – vor allem für das Spätwerk Celans – ist, könnte es ein interessanter Ansatzpunkt sein, nachzuforschen, ob ein solcher Einfluss auch die Metaebene von Özdamars Romantrilogie *Sonne auf halbem Weg* mitbestimmt. Der Leser der Trilogie erfährt nicht nur, dass die Protagonistin am 10. August Geburtstag hat (vgl. hierzu ShW, 1034), sondern auch, dass sie im Jahr 1946 geboren ist (vgl. hierzu ShW, 937): Geburtstag und Geburtsjahr sind so zwischen der Protagonistin und der Dichterin identisch – nach dem chinesischen Horoskop stehen beide im Zeichen des *Feuer*-Hundes[735]:

> DER HUND BELLTE UND HÖRTE NICHT AUF. Manchmal lief er in den zweiten oder dritten Hof, seine Stimme entfernte sich, aber dann kam sie wieder näher. (…)
>
> *Seltsame Sterne starren zur Erde,*
>
> *Eisenfarbene mit Sehnsuchtschweifen*
>
> *Mit brennenden Armen die Liebe suchen …* (ShW, 815).

[735] Das Jahr des *Feuer*-Hundes geht vom 2. Februar 1946 – 21. Januar 1947. Vgl. hierzu Danyliuk: Chinesisches Horoskop, a.a.O., S. 169.

7. Literaturverzeichnis

Forschungsliteratur

- Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt/M. 1983.
- Özdamar, Emine Sevgi: Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie, Köln 2006.

Materialien (Bibliotheksbestand Paul Celan/ Literaturarchiv Marbach)

- Binswanger, Ludwig: Melancholie und Manie, Pfullingen 1960.
- I GING: Das Buch der Wandlungen, aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm, Düsseldorf-Köln 1956.
- Scheler, Max: Die Stellung des Menschen im Kosmos, München 1949.

Weitere Literatur

- Albert, Claudia: Der melancholische Bürger. Ausbildung bürgerlicher Deutungsmuster im Trauerspiel Diderots und Lessings, in: Europäische Hochschulschriften: Reihe I, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 530, Frankfurt/M. / Bern 1983.
- Arendt, Hannah: Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft, München 1986.
- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben, München ^{5}2007.
- Arendt, Hannah: Vom Leben des Geistes. Das Denken/Das Wollen, herausgegeben von Mary McCarthy, aus dem Amerikanischen von Hermann Vetter, München ^{4}2008.
- Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen, in: dieselbe: Werke. Essays. Reden. Vermischte Schriften, Koschel, Christine; von Weidenbaum, Inge; Münster, Clemens [Hrsg.], München / Zürich 1978.
- Bachmann, Ingeborg: Über das Gedicht, in: dieselbe: Werke IV, hrsg. von Christine Koschel, München ^{3}1984.
- Bachmann, Ingeborg; Celan, Paul: Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 2008.
- Bachtin, Michail M.: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, in: Kowalski, Edward; Wegner, Michael [Hrsg.], aus dem Russischen übersetzt von Michael Dewey unter Zugrundelegung einer deutschen

Fassung von Harro Lucht und Rolf Göbner (>>Epos und Roman<<), Berlin Weimar 1986.

- Baudelaire, Charles: Die Leuchtfeuer, in: ders.: Sämtliche Werke / Briefe in acht Bänden, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost und Robert Kopp, Bd. III, Darmstadt 1975, S. 73-75.
- Belgin, Tayfun: Ara Güler, Ein Humanist in Istanbul, in: Güler, Ara: Ich höre Istanbul, 1950-2010, Istanbul 2010, S. 5-22.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Schriften. Band I, hrsg. von Th. W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von F. Podszus, Frankfurt/M. 1955, S. 141-365.
- Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften, herausgegeben von Siegfried Unseld, Sonderausgabe in der Reihe >>Die Bücher der Neunzehn<<, Band 78, Frankfurt/M. 1961.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, I/2, Frankfurt/M. 1974, S. 691-704.
- Benjamin, Walter: Berliner Chronik, in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/M. 1985, S. 465-519.
- Benjamin, Walter: Notizen Svendborg Sommer 1934, in: ders.: Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. VI, Frankfurt/M. 1985, S. 523-532.
- Bezzel-Dischner, Gisela: Poetik des modernen Gedichts. Zur Lyrik von Nelly Sachs, Zürich 1970.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur, mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen, Tübingen 2000.
- Bhabha, Homi K.: Round-Table-Gespräch, in: ders.: Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung, Wien/Berlin 2012, S. 61-77.
- Birus, Hendrik: *ES WAR ERDE IN IHNEN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 51-56.
- Birus, Hendrik: *ZWEIHÄUSIG, EWIGER*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 187-194.
- Bollack, Jean: Chanson à boire, Über das Gedicht ‘BEI WEIN UND VERLORENHEIT’ von Paul Celan (aus dem Französischen von Beatrice Schulz), in: Celan-Jahrbuch Nr. 3 (1989), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1990, S. 23-35.

- Bollack, Jean: Entwurf zu einem Verständnis von ‚Radix, Matrix', in: Celan-Jahrbuch Nr. 7 (1997/98), Heidelberg 1999, S. 89-94.
- Bolle, Willi: Geschichte, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, Bd. I, Frankfurt/M. 2000, S. 399-442.
- Böschenstein, Bernhard: André du Bouchet im Gespräch mit Paul Celan, in: Celan-Jahrbuch Nr. 8 (2001/02), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2003, S. 223-235.
- Böschenstein, Bernhard: Celan und Mandelstamm, Beobachtungen zu ihrem Verhältnis, in: Celan-Jahrbuch 2 (1988), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1988, S. 155-168.
- Böschenstein, Bernhard: *LE MENHIR*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose", in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 237-240.
- Böschenstein, Bernhard: N*ACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose", in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 241-245.
- Böschenstein, Bernhard: *TÜBINGEN, JÄNNER*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose", in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 119-124.
- Bossi, Laura: Melancholie und Entartung, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Paris/Berlin 2005/2006, S. 398-411.
- Bost, Harald: Der Weltschmerzler. Ein literarischer Typus und seine Motive, in: Richter, Karl/Sauder, Gerhard/Schmidt-Henkel, Gerhard (Hrsg.): Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 46, St. Ingbert 1994.
- Bruckinger, Klaus: „bis auf den Sänger und den Sternenraum", Überlegungen zum zyklischen Zusammenhang der ‚Niemandsrose', in: Celan-Jahrbuch Nr. 9 (2003-2005), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2007, S. 143-162.
- Burger, Hermann: Paul Celan: Auf der Suche nach der verlorenen Sprache, Zürich/München 1974.
- Celan, Paul: Briefwechsel. Paul Celan - Nelly Sachs, herausgegeben von Barbara Wiedemann, Frankfurt/M. 1993.
- Celan, Paul: *Die Niemandsrose*: Vorstufen Textgenese, Endfassung, hrsg. von Jürgen Wertheimer, bearb. Von Heino Schmull, Frankfurt/M. 1996.
- Celan, Paul: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, herausgegeben von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop, Frankfurt/M. 1999.

- Celan, Paul: >>Mikrolithen sinds, Steinchen<<. Die Prosa aus dem Nachlaß, kritische Ausgabe, hrsg. und kommentiert von Wiedemann, Barbara; Badiou, Bertrand, Frankfurt am Main 2005.
- Čivikov, Germinal: *DIE HELLEN STEINE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 217-220.
- Čivikov, Germinal: *RADIX, MATRIX*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 163-169.
- Čivikov, Germinal: *SCHWARZERDE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 170-172.
- Clair, Jean: Aut deus aut daemon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit, in: ders. (Hrsg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Paris/Berlin 2005/2006, S.118-125.
- Clair, Jean: Die Melancholie des Wissens, in: ders. (Hrsg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Paris/Berlin 2005 / 2006, S. 200-206.
- Danyliuk, Rita: Chinesisches Horoskop. Sich selbst und andere besser verstehen, Hannover ^{7}2015.
- Demont, Paul: Der antike Melancholiebegriff: von der Krankheit zum Temperament, in: Clair, Jean (Hrsg.): Genie und Wahnsinn in der Kunst, Paris/Berlin 2005/2006, S. 34-37.
- Das Große Lexikon der Heilsteine, Düfte und Kräuter, Neu-Ulm ^{8}2000.
- Derrida, Jacques: Einzigartigkeit, Verjährung und Vergebbarkeit, in: Bankier, David (Hrsg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern, Göttingen 2006, S. 114-138.
- Dischner, Gisela: „… die wildernde Überzeugung, daß dies anders zu sagen sei als so …“, Postkabbalistische Poetik: Nelly Sachs und Paul Celan, in: Celan-Jahrbuch Nr. 8 (2001/02), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2003, S. 153-174.
- Dischner, Gisela: „ Der Tod war mein Lehrmeister“ – Zu Leben und Werk von Nelly Sachs, unveröffentlichter Vortrag, gehalten bei der Nelly-Sachs-Tagung zu Leben und Werk von Nelly Sachs „Der Anfang von allem ist die Sehnsucht“, die vom 05.-08.10.2006 in Freiburg stattfand (persönlicher Besitz der Verfasserin dieser Arbeit).
- Dischner, Gisela: Erinnerungen an Paul Celan, in: >>Wie aus weiter Ferne zu Dir<<, Paul Celan Gisela Dischner Briefwechsel, mit einem Brief von Gisèle Celan-Lestrange, in Verbindung mit Gisela Dischner herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2012, S. 129-149.
- Djoufack, Patrice: Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung: zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan, Göttingen 2010.

- Dutli, Ralph [Hrsg.]: Ossip Mandelstamm, im Luftgrab, Frankfurt/M. 1992
- Ebert, Klaus: Erinnern – das heißt Nach-Erzählen aus dem Gedenken. Skizzen zu einer religio narrante in memoria, in: Klein, Birgit E.; Müller, Christiane E. [Hrsg.]: Memoria – Wege jüdischen Erinnerns. Festschrift für Michael Brocke zum 65. Geburtstag, Berlin 2005, S. 69-86.
- Emmerich, Wolfgang: Paul Celan, ^{5}2006 Reinbek bei Hamburg.
- Felstiner, John: Paul Celan: eine Biographie, München 2000.
- Firges, Jean: *Den Acheron durchquert ich*: Einführung in die Lyrik Paul Celans; vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie, Tübingen ^{2}1999.
- Firges, Jean: Schwarze Sonne Schwermut: die Melancholie als kreative und destruktive Kraft in Leben und Dichtung Paul Celans, Annweiler am Trifels 2011.
- Flashar, Hellmut: Melancholie und Melancholiker in der medizinischen Theorie der Antike, Berlin 1966.
- Freise, Matthias: Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur, in: Schmid, Wolf [Hrsg.]: Slavische Literaturen, Texte und Abhandlungen, Bd. 4, Frankfurt/M. Berlin Bern New York Paris Wien 1993.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche, in: ders.: Gesammelte Werke, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland herausgegeben von Anna Freud et al., Bd. XII, Frankfurt/M. ^{3}1966, S. 229-268.
- Frostholm, Birgit: Leib und Unbewusstes: Freuds Begriff des Unbewussten interpretiert durch den Leib-Begriff Merleau-Pontys, Bonn 1978.
- Gabriel, Norbert: Kulturwissenschaften und neue Medien. Wissensvermittlung im digitalen Zeitalter, Darmstadt 1997.
- Gelhard, Dorothee: „Mit dem Gesicht nach vorne gewandt.“ Erzählte Tradition in der deutsch-jüdischen Literatur, Wiesbaden 2008.
- Gellhaus, Axel: ~~Höllen~~sterne, Anmerkungen zum Gedicht ‚Zu beiden Händen‘ aus Paul Celans Gedichtband ‚Die Niemandsrose‘, in: Celan-Jahrbuch Nr. 9 (2003-2005), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2007, S. 127-141.
- Gellhaus, Axel et al.: >>Fremde Nähe<<. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Strauhof Zürich, in: Marbacher Kataloge, hrsg. von Ott, Ulrich; Pfäfflin, Friedrich, Marbach am Neckar ^{3}1998.
- Giltay, Hendrik: Musik und geistige Selbstwerdung, in: Teirich, Hildebrand R. (Hrsg.): Musik in der Medizin. Beiträge zur Musiktherapie, Stuttgart 1958, S. 17-25.
- Gutjahr, Ortrud: Inszenierung eines Rollen-Ich, Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren, in: Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur VII/16, begründet von Heinz Ludwig Arnold, München 2016, S. 8-18.
- Harbusch, Ute: Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten, Göttingen 2005.

- Heidbrink, Ludger: Melancholie und Moderne. Zur Kritik der historischen Verzweiflung, München 1994.
- Heidegger, Martin: Die Frage nach der Technik, in: ders.: Die Technik und die Kehre, Pfullingen [6]1985, S. 5-36.
- Hersant, Yves: Acedia und ihre Kinder, in: Clair, Jean (Hrsg.): Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst, Paris/Berlin 2005/2006, S. 54-59.
- Hillebrand, Bruno: Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute, Göttingen 1999.
- Hofmann, Barbara; Balkan, Cihan: Militär und Demokratie in der Türkei, Berlin 1985.
- Hofmann, Michael: Interkulturelle Literaturwissenschaft: eine Einführung, Paderborn 2006.
- Hünnecke, Evelyn: „Hoffnung auf ein menschliches Heute und Morgen", Zur Wirklichkeit in der Dichtung Paul Celans, in: Celan-Jahrbuch Nr. 1 (1987), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1987, S. 141-171.
- Husserl, Edmund: Cartesianische Meditationen. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie, Text nach Husserliana VI, in: ebd.: Gesammelte Schriften, herausgegeben von Elisabeth Ströker, Bd. 8, Hamburg 1992.
- Ivanović, Christine: *BEI TAG*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose", in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 246-249.
- Ivanović, Christine: *ES IST NICHT MEHR*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose", in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 159-162.
- Ivanović, Christine: Trauer – nicht Traurigkeit. Celan als Leser Benjamins, Beobachtungen am Nachlaß, in: Celan-Jahrbuch 6 (1995), hrsg. von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1995, S. 119-159.
- Kaputanoğlu, Anil: Hinfahren und Zurückdenken. Zur Konstruktion kultureller Zwischenräume in der türkisch-deutschen Gegenwartsliteratur, in: Gutjahr, Ortrud [Hrsg.]: Reihe Interkulturelle Moderne, Würzburg 2010.
- Klee, Paul: Tagebücher 1898-1918, herausgegeben und eingeleitet von Felix Klee, Köln 1957.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin und Saxl, Fritz: Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst. Übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt/M. [2]1990.
- Knörzer, Winfried: Aussenwelt und Innenwelt. Zum Problem der psychischen Realität in Freuds Theorie und Ästhetik, Tübingen 1987.

- Köhler, Lotte; Hans Sander: Vorwort, in: Hannah Arendt Karl Jaspers: Briefwechsel 1926-1969, herausgegeben von Lotte Köhler und Hans Sander, München 1985, S. 17-33.
- Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, I. Teil: Sturm und Drang, Leipzig 1923.
- Kraus, Werner: Die Heilkraft der Musik. Einführung in die Musiktherapie, 2., aktualisierte Auflage, München 2002.
- Krings, Marcel: Selbstentwürfe. Zur Poetik des Ich bei Valéry, Rilke, Celan und Beckett, Tübingen 2005.
- Kristeva, Julia: Schwarze Sonne. Depression und Melancholie, aus dem Französischen übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt am Main 2007.
- Lacan, Jacques: Linie und Licht, in: ders.: Das Seminar Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, aus dem Französischen von Norbert Haas, Weinheim, Berlin ^{3}1987, S. 97-111.
- Lambrecht, Roland: Melancholie. Vom Leiden an der Welt und den Schmerzen der Reflexion, Reinbek bei Hamburg 1994.
- Lambrecht, Roland: Der Geist der Melancholie, Eine Herausforderung philosophischer Reflexion, München 1996.
- Lehmann, Jürgen: *BEI WEIN UND VERLORENHEIT*, in: ders. unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 61-64.
- Lehmann, Jürgen: *EINIGES HANDÄHNLICHE*, in: ders. unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 150-152.
- Lehmann, Jürgen: “Gegenwort’’ und “Daseinsentwurf’’. Paul Celans *Die Niemandsrose*. Eine Einführung, in: ders. unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 11-35.
- Lehmann, Jürgen: *HAWDALAH*, in: ders. unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 232-236.
- Lehmann, Jürgen: *ICH HABE BAMBUS GESCHNITTEN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 255-257.
- Lehmann, Jürgen: Karnevaleske Dialogisierung, Anmerkungen zum Verhältnis Mandel’štam – Celan, in: Birus, Hendrik [Hrsg.]: Germanistik und Komparatistik, DFG-Symposion 1993, Stuttgart Weimar 1995, S. 541-555.

- Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003.
- Lepenies, Wolf: Melancholie und Gesellschaft. Mit einer neuen Einleitung: Das Ende der Utopie und die Wiederkehr der Melancholie, Frankfurt/M. 1998.
- Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, mit den Nachträgen von Ulrich Pretzel, 38., unveränderte Auflage, Stuttgart 1992.
- Lönker, Fred: *EIS, EDEN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 108-111.
- Lönker, Fred: *MIT ALLEN GEDANKEN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 94-98.
- Lönker, Fred: *SOVIEL GESTIRNE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 74-78.
- Lohmann, Hans-Martin: Siegmund Freud zur Einführung, Hamburg 1999.
- Lorenz, Otto: *AN NIEMAND GESCHMIEGT*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 183-186.
- Lorenz, Otto: *WAS GESCHAH?*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 265-269.
- Lyon, James K.: Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans „Krise“ 1960-1962 (aus dem Englischen von Heike Behl), in: Celan-Jahrbuch 3 (1989), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1990, S. 175-204.
- Mandelstam, Ossip: Über den Gesprächspartner, Gesammelte Essays I. 1913-1924. Aus dem Russischen übertragen und herausgegeben von Ralph Dutli, Zürich 1991.
- Manger, Klaus: *CHYMISCH*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 125-130.
- Manger, Klaus: *EIN WURFHOLZ*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 227-231.

- Manger, Klaus: *PSALM*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 112-118.
- Manger, Klaus: *ZU BEIDEN HÄNDEN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 84-88.
- Manger, Klaus: Versuch, Paul Celans Gedicht ‚CHIMISCH‘ zu verstehen, in: Celan-Jahrbuch Nr. 7 (1997/98), Heidelberg 1999, S. 105-118.
- May, Markus, Peter Goßens; Jürgen Lehmann (Hrsg.): Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2012.
- Mecklenburg, Norbert: Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft, München 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare, gefolgt von Arbeitsnotizen, herausgegeben und mit einem Vor- und Nachwort versehen von Claude Leford, aus dem Französischen von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, in: Grathoff, Richard; Waldenfels, Bernhard [Hrsg.]: Übergänge, Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Bd. 13, München 1986.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, in: Graumann, C. F.; Linschoten, J. [Hrsg.]: Phänomenologisch-psychologische Forschung, Bd. 7, Berlin 1966.
- Möckel, Christian: Einführung in die Transzendentale Phänomenologie, München 1998.
- Müller-Funk, Wolfgang: Nachwort. Transgressionen und dritte Räume: ein Versuch, Homi Bhabha zu lesen, in: Homi K. Bhabha: Über kulturelle Hybridität. Übertragung und Übersetzung, herausgegeben und eingeleitet von Anna Babka und Gerald Posselt, Wien 2012, S. 79-88.
- Neugebauer, Klaus: Wahrsein als Identifizierung: Einführung in die kritische Rezeption Husserls und Heideggers, in: Philosophische Schriften, Bd. 76, Berlin 2010.
- Neuhaus, Volker [Hrsg.]: Briefe an Hans Bender, München Wien 1984.
- Neumann, Peter Horst: *DIE SCHLEUSE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 99-103.
- Neumann, Peter Horst: *EINEM, DER VOR DER TÜR STAND*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 173-177.
- Neumann, Peter Horst: *FLIMMERBAUM*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die

Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 139-143.

- Neumann, Peter Horst: Was muß ich wissen, um zu verstehen? Paul Celans Gedicht ‘Die Schleuse’, ein Gedicht für Nelly Sachs, in: Celan-Jahrbuch Nr. 4 (1991), herausgegeben von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1992, S. 27-38.
- Olschner, Leonard Moore: *DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 57-60.
- Olschner, Leonard Moore: Im Abgrund Zeit: Paul Celans Poetiksplitter, Göttingen 2007.
- Olschner, Leonard Moore: *MANDORLA*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 178-182.
- Olschner, Leonard Moore: S*TUMME HERBSTGERÜCHE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 104-107.
- Özdamar, Emine Sevgi: Kleist-Preis-Rede, in: Kleist-Jahrbuch 2005, im Auftrag des Vorstandes der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft herausgegeben von Günter Blamberger und Ingo Breuer (verantwortlich für Kleist-Preis, Abhandlungen), Sabine Doering und Klaus Müller-Salget (verantwortlich für Rezensionen), Stuttgart 2005, S. 13-18.
- Özdamar, Emine Sevgi: Lebensunfälle, Schreibunfälle: Von Karawanserei zu Mutterzunge, in: Deckert, Renatus [Hrsg.]: Das erste Buch. Schriftsteller über ihr literarisches Debüt, Frankfurt am Main 2007 , S. 291-297.
- Pajević, Marko: Vom Innen und vom Außen. Der Raum in der Poetik Paul Celans, in: Parry, Christoph; Speier, Hans-Michael; Pajević, Marko: Bogengebete – In der Luft. Kommentare zu zwei Gedichten aus Celans „Die Niemandsrose“, Vaasa / Germersheim 2001, S. 37-63.
- Patrut, Iulia-Karin: Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller, in: Stephan, Inge; Weigel, Sigrid: Literatur – Kultur – Geschlecht, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Große Reihe Bd. 40, Köln Weimar Wien 2006.
- Perez, Juliana Pasquale: Offene Gedichte. Eine Studie zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, Würzburg 2010.
- Popper, Karl Raimund; Eccles, John C.: Das Ich und sein Gehirn, München [7]2000.
- Popper, Karl Raimund: Alle Menschen sind Philosophen, herausgegeben von Heidi Bohnet und Klaus Stadler, München 2001.
- Prinz, Alois: Hannah Arendt oder Die Liebe zur Welt, Berlin [8]2013.
- Ricard, Matthieu: Glück. Mit einem Vorwort von Daniel Goleman, aus dem Englischen von Christine Bender, München 2009.

- Safranski, Rüdiger: Zeit, Was sie mit uns macht und was wir mit ihr machen, München 2015.
- Schöttker, Detlev: Erinnern, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, Bd. I, Frankfurt/M. 2000, S. 260-298.
- Schützeichel, Rudolf: Althochdeutsches Wörterbuch, 5., überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen 1995.
- Schulz, Georg-Michael: *À LA POINTE ACÉRÉE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 208-213.
- Schulz, Georg-Michael: *EINE GAUNER- UND GANOVENWEISE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 131-136.
- Schwab, Christoph Theodor: Aus dem Berichte von Christoph Theodor Schwab (1846), in: Der kranke Hölderlin / Urkunden und Dichtungen aus der Zeit seiner Umnachtung zum Buche vereinigt durch Erich Trummler, München 1921.
- Seng, Joachim: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis Sprachgitter, Heidelberg 1998.
- Seyhan, Azade: Unübersetzbare Schicksale, Umschreibungen von Exil, Schweigen und sprachlichen Zielorten im Werk Özdamars, in: Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur VII/16, begründet von Heinz Ludwig Arnold, München 2016, S. 19-36.
- Sparr, Thomas: *ZÜRICH, ZUM STORCHEN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 65-69.
- Speier, Hans-Michael: *ANABASIS*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 221-226.
- Speier, Hans-Michael: *DEIN HINÜBERSEIN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 79-83.
- Speier, Hans-Michael: *ERRATISCH*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 144-149.
- Speier, Hans-Michael: *SIBIRISCH*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 195-201.

- Solomon, Andrew: Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression, Frankfurt/M. 2006.
- Spicker, Friedemann [Hrsg.]: Aphorismen der Weltliteratur, Stuttgart [2]2009.
- Steffens, Walter: ELI – Das Mysterienspiel vom Leiden Israels als Oper, in: Nelly Sachs zu Ehren. Zum 75. Geburtstag am 10. Dezember 1966, Frankfurt/M. 1966, S. 177-184.
- Tellenbach, Hubert: Zur Problemgeschichte·Typologie·Pathogenese und Klinik, mit einem Geleitwort von Frhr. von Gebsattel, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1961.
- Valk, Thorsten: Melancholie im Werk Goethes. Genese – Symptomatik – Therapie, Tübingen 2002.
- Vogelsang, Frank: Offene Wirklichkeit. Ansatz eines phänomenologischen Realismus nach Merleau-Ponty, Freiburg im Breisgau 2011.
- Völker, Ludwig: Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Hölty bis Benn, München 1978.
- Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I, Frankfurt/M. [2]1999.
- Waldenfels, Bernhard: Schwellenerfahrung und Grenzziehung, in: Fludernik, Monika; Gehrke, Hans-Joachim [Hrsg.]: Grenzgänger zwischen Kulturen, Identität und Alterität, Bd. 1, Würzburg 1999, S. 137-154.
- Waldenfels, Bernhard: Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3, Frankfurt/M. 1999.
- Waldenfels, Bernhard: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden, Frankfurt/M. 2006.
- Weber, Angela: Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar, Bielefeld 2009.
- Weidmann, Heiner: Erwachen/Traum, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, Bd. I, Frankfurt/M. 2000, S. 341-362.
- Wetz, Franz Josef: Die Magie der Musik, Warum uns Töne trösten, Stuttgart 2004.
- Wiedemann, Barbara: *BENEDICTA*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 202-207.
- Wiedemann, Barbara: *…RAUSCHT DER BRUNNEN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 153-158.
- Wiedemann, Barbara: *SELBDRITT, SELBVIERT*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg [4]2003, S. 70-73.

- Wiedemann, Barbara: Warum rauscht der Brunnen? Überlegungen zur Selbstreferenz in einem Gedicht von Paul Celan, in: Celan-Jahrbuch Nr. 6, hrsg. von Hans-Michael Speier, Heidelberg 1995, S. 107-118.
- Wierschke, Anette: Schreiben als Selbstbehauptung: Kulturkonflikt und Identität in den Werken von Aysel Özakin, Alev Tekinay und Emine Sevgi Özdamar. Mit Interviews, Frankfurt/M. 1996.
- Winkler, Jean-Marie: *ZWÖLF JAHRE*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 89-93.
- Wizisla, Erdmut: Revolution, in: Opitz, Michael; Wizisla, Erdmut [Hrsg.]: Benjamins Begriffe, Bd. II, Frankfurt / M. 2000, S. 665-694.
- Wögerbauer, Werner: *KERMOVAN*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 250-254.
- Wögerbauer, Werner: *KOLON*, in: Lehmann, Jürgen unter Mitarbeit von Ivanović, Christine [Hrsg.]: Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“, in: Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, dritte Folge, Band 149, Heidelberg ^{4}2003, S. 258-262.

Journale

- Pfister, Eva im Interview mit Emine Sevgi Özdamar: „Ein Roman wie ein Teppich – gewebt aus unendlich vielen Geschichten“, in: *Börsenblatt*, 8.4.1993, Nr. 28.
- Kammann, Petra im Interview mit Emine Sevgi Özdamar: „Jeder Satz ist ein Seiltanz“, in: *Buchjournal* (2/2001).
- Wahba, Anabel im Interview mit Emine Sevgi Özdamar: „Ost-Berlin roch wie Istanbul“, in: Der Tagesspiegel vom 17.04.2005.
- Geißler, Cornelia im Interview mit Emine Sevgi Özdamar: : „Die Immigration beginnt erst jetzt. Kleis-Preisträgerin Emine Sevgi Özdamar unterwegs zwischen den Kulturen“, in: *Die Welt* (20.11.2004).

Internetquellen

- Schütte, Wolfram: >>Ich bin in der deutschen Sprache glücklich geworden<<. Laudatio auf die Fontane-Preisträgerin Emine Sevgi Özdamar, zuletzt eingesehen am am 15.3.2011 unter www.titel-magazin.de.
- Willms, Rolf: Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers, Dissertation, zuletzt eingesehen am 15.05.2017 unter d-nb.info.

8.Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Drei-Welten-Theorie Popper (I)	21
Abb. 2	Drei-Welten-Theorie Popper (II)	23
Abb. 3	Weltentheorie als Ausgangspunkt für Modell/ Sprachfindung (I)	26
Abb. 4	Weltentheorie als Ausgangspunkt für Modell/ Sprachfindung (II)	27
Abb. 5	>>Wo sind wir, wenn wir denken?<< (Hannah Arendt)	29
Abb. 6	>>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<<	30
Abb. 7	Relation zwischen Mensch – Welten – 'Aktualisiert-getrübter' Sprache	33
Abb. 8	Bhabhas postkolonialer Diskurs	38
Abb. 9	Destruktive Ausrichtung von Melancholie	63
Abb. 10	Konstruktive Melancholie	63
Abb. 11	>>Der auf dem Kopf geht<< (I)	75
Abb. 12	>>Der auf dem Kopf geht<< (II)	77
Abb. 13	>>Der auf dem Kopf geht<< (III)	78
Abb. 14	Dichter – Werkbezug: >>Prinzip der getrübt-erfü[h]l[l]ten Erweiterung<<	79
Abb. 15	ZWEIHÄUSIG, EWIGER (GW I, 247)	130
Abb. 16	Chinesisches Schriftzeichen/Metall	176
Abb. 17	Achse der Beschränkung (GW I, 269)	182
Abb. 18	Achse der Erweiterung (GW I, 269)	183
Abb. 19	Achsenfunktion (GW I, 269)	186
Abb. 20	Mögliche Verbindung Celan/Özdamar	203

9. Tabellenverzeichnis

Tab. I Binnenaufteilung der Zyklen von *Die Niemandsrose*/Hexagramme des I Ging 81

Eidesstattliche Erklärung

Ich, Sarah Kaufmann, erkläre eidesstattlich, dass ich die vorliegende Dissertation selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder inhaltlich den angegebenen Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Die vorliegende Dissertation war weder im Ganzen noch in Teilen Gegenstand eines Promotionsverfahrens an einer anderen Hochschule.

23.4.2018 Sarah Kaufmann

Datum Unterschrift

Danksagung

Das Dichterwort als solches ist jenes, das durch die Zeiten hindurch greift und dadurch Kraft verleiht und verleihen soll: Es lebt, will leben und belebt werden – am Ende muss es dennoch für sich stehen dürfen. Nach einer langen Zeit des Studiums gilt damit der größte Dank den Dichter-Worten von Paul Celan und Emine Sevgi Özdamar selbst.

Ohne die ausgezeichnete, fachkundig-aufmerksame und menschlich-aufmerkende Betreuung durch meine ursprüngliche Doktormutter Frau Prof. Dr. Maria E. Brunner hätte diese Arbeit nicht entstehen können. Ihr gilt mein ausdrücklichster Dank.

Viele Kolloquien, die am Institut *Cultural Studies* der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd stattgefunden haben, sowie die Einladung zu einem Vortrag zu regelmäßig an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd stattfindenden Forschungskolloquien, haben dazu geführt, Thesen dieser Arbeit zu festigen. Ein dreijähriges Stipendium der *Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg* hat den finanziellen Rahmen geboten, den kritischen und in die Tiefe weisenden Blick auf den Kern dieser Arbeit nicht aus den Augen zu verlieren: Für die Gewährung des *LGFG-Promotionsstipendiums* bin ich der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd sehr dankbar.

Ein Großteil der Recherchearbeiten zu Paul Celans Lyrikband *Die Niemandsrose* fand im Literaturarchiv Marbach statt. Die Hilfsbereitschaft aller Mitarbeiter hat stets dazu beigetragen, eine ausgezeichnete Arbeitsatmosphäre zu gewähren. Allen Mitarbeitern gilt daher mein herzlichster Dank. Ebenfalls zu großem Dank verpflichtet bin ich den Mitarbeitern des Verlags Kiepenheuer&Witsch: Die Einsicht in Zeitungsartikel, die zu Emine Sevgi Özdamars Werk erschienen und im Archiv des Verlags dokumentiert sind, wurde in sehr kooperativer Weise gewährt.

Dass diese Arbeit auch unter Schwierigkeiten zu einem Abschluss kommen konnte, danke ich der tatkräftigen Organisation durch Frau Dekanin Prof. Dr. Marita Kampshoff sowie der Bereitschaft durch Herrn Prof. Dr. Franz Josef Wetz und Herrn Prof. Dr. Dr. h.c.mult. Hans-Christoph Graf von Nayhauss, diese Arbeit bis zum Abschluss zu betreuen. Ebenfalls danke ich in diesem Zusammenhang der Sekretärin der Fakultät I, Frau Melanie Schmid.

Frau Walburga Freund-Spork, Frau Cécile Richter M.A. und meinem Vater Herrn Prof. Walter Steffens gilt mein besonderer Dank dafür, dass sie sich des Lektorats dieser Arbeit angenommen haben.

Meinem Mann Achim und meiner Tochter Hannah danke ich für ihre uneingeschränkte Liebe; meinen Eltern Benedikta Bonitz und Walter Steffens

für jedwede Form der Unterstützung von Anfang an; meinen Geschwistern Marec, Tanja und Rona für alle Form des Zuspruchs; meinen Schwiegereltern Susanne und Erich Kaufmann für unzählige Stunden der Betreuung von Hannah und für alles Verständnis sowie meiner gesamten Familie (Michael; Krystyna; Hermann mit Mimmo; Florian, Veronika mit Paulina und Leo; Christina und Andreas) dafür, mir in vielerlei Hinsicht Mut gemacht zu haben, den Weg der Dissertation bis zum Abschluss zu gehen.

Winnenden, im April 2018 Sarah Kaufmann