



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Wiederholung ist Erinnerung nach vorne“:

Zum philosophischen Konzept der Wiederholung in der
Lyrik Paul Celans

verfasst von / submitted by

Katia Schwingshandl, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 941

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Doz. Mag. Dr. Arno Böhler

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITEND	4
2. WIEDERHOLUNG ALS BEGRIFF UND METHODE	5
2.1. Celan und die Wiederholung: Facetten des Begriffes	5
2.2. Die Kategorie der Wiederholung bei Kierkegaard	12
2.3. Celan und die Wiederholung: Ein Rekurs auf Miglio	19
2.4. Wiederholung: Versuch einer philosophischen Perspektive	23
3. ERINNERUNG	27
3.1. Über die Möglichkeit einer philosophischen Betrachtung von Paul Celan	27
3.2. Mémoires. Zwischen Gedächtnis und Erinnerung	31
3.3. Erinnerung als Phänomen	38
3.4. Erinnerung durch Sprache: Gedichte schreiben nach Auschwitz	41
3.5. Zur Lyrik Paul Celans: Erinnerung	47
4. SPRACHE	55
4.1. Sprache durch Erinnerung	55
4.2. Das präsente Wort	60
4.3. Sprache aus Negativität	67
4.4. Zur Lyrik Paul Celans: Sprache	70
5. DIE BEWEGUNG DER WIEDERHOLUNG	80
5.1. Das Gedicht EINMAL	80
5.2. Wiederholung: Eine Rekapitulierung dieser Arbeit	84
6. ABSCHLIESSEND	89
7. LITERATURVERZEICHNIS	91
8. ABSTRACT	95

*Se comprendere é impossibile
conoscere é necessario.*

Primo Levi, “Se quest’è un uomo”

1. EINLEITEND

Wie ich auf das Thema der vorliegenden Arbeit gekommen bin, ist nicht ganz eindeutig zu sagen. Einen Beitrag zu dieser Idee hat sicherlich zunächst meine Vorprägung – mein Interesse für Literatur – geleistet, genauso auch meine tiefe Überzeugung, dass man Philologie nicht ohne eine Philosophie dahinter ausüben kann. Im Zuge dessen bin ich in meinem Auslandsjahr auf der Universität La Sapienza in Rom auf Camilla Miglio und ihre Texte über Paul Celan gestoßen. Sie selbst war es schließlich auch, die mich ermutigt hat, diese Gedanken zu verfolgen.

Daraufhin habe ich mich auf eine Spurensuche begeben, habe die aus Celan heraus resultierenden Philosophien gesichtet, ebenso wie die Philosophen, die seine Lyrik direkt beeinflusst haben dürften und die auch in seiner Bibliothek verzeichnet sind. Die Motivation war schlicht: Es ging mir einzig und allein darum, Celan zu verstehen. Mit dem Konzept der Wiederholung, das nun meiner Arbeit zugrunde liegt, soll dieser Anspruch gewährleistet werden. Kierkegaards Grundgedanke, den ich an den Anfang dieser Arbeit stelle, und der zugleich den Verständnisrahmen bilden wird, ermöglicht dies: Eine Veränderung zum Alten passiert nur dann, so schreibt er paraphrasiert, wenn wir uns darauf einlassen, dass das Neue eigentlich im Alten liegt. So bewege auch ich mich immer weiter im Verstehen der Celanschen Gedichte, und so tut es hoffentlich auch die Leserin und der Leser dieser Arbeit. In meinen Themenkomplexen und Kapiteln orientiere ich mich weiterhin an Kierkegaards Momenten der Wiederholung, die ich für mich mit den drei Momenten der Zeit übersetze: Die Erinnerung, das *Was* des Gedichtes, auf die die präsentische Ebene folgt. In letzterer widme ich mich der Vermittlung dieses *Was*, dem *Wie* nämlich, der Sprache. Die Wiederholung schließlich ist weniger ein solcher Moment, als vielmehr eine Bewegung, die diese beiden Aspekte immer mitnimmt, immer zusammen denkt. Sie ist eine Bewegung hin auf die Zukunft, auf das Kommende, in ihr liegen aber jeweils schon die beiden vorhergehenden Momente.

Gerade auch im Hinblick darauf, dass Celan mit der Schuld des Überlebens des Nationalsozialismus schreibt, ist es umso wichtiger, all diese Aspekte für ein Verstehen davon miteinzubeziehen. So soll am Ende auch die Wiederholung auf mehreren Ebenen durch Celans Gedichte tragen. Wichtig ist mir aber vor allem, dass diese Arbeit eine philosophische ist. Dementsprechend setze ich den philosophischen Unter- oder auch Überbau je an den Anfang der beiden großen Kapitel. Erst an deren Ende möchte ich mithilfe von Celans Lyrik das zuvor Geschriebene wiederholen und gewissermaßen die philosophischen Gedanken untermauern

und anwenden. Eine Problematik kann dabei sein, dass die Lesenden mir am Anfang der Kapitel vertrauen müssen, sofern sie nicht selbst mit Paul Celans Gedichten vertraut sind.

Einen tatsächlichen Abschluss kann es am Ende kaum geben. Ich nehme Heideggers Gedanken vorweg, indem ich sage, dass wir in erster Linie um des Denkens willen denken. Ob wir nun zu einem Fazit kommen, oder nicht: Wichtig ist es, dass wir denken. Wichtig ist es auch, dass wir uns erinnern und dass wir dies in Worte fassen und wenn wir darüber schweigen, dann beredt. Doch dies soll schließlich durch die Wiederholung zum Ausdruck gebracht werden, die diesem immer und immer wieder vollzogenen Versuch, Paul Celans Lyrik zu verstehen, als Klammer dienen soll.

2. WIEDERHOLUNG ALS BEGRIFF UND METHODE

Um den Begriff der Wiederholung, der für meine vorliegende Arbeit nicht nur der Ausgangspunkt sein soll, sondern zugleich auch die stützende Methode für ein Verstehen des Werkes von Celan, – um nun also diesen Begriff in meine Arbeit einzuführen, möchte ich mich „grundlegend und zu aller Anfang desselben Philosophen bedienen, dessen sich auch Camilla Miglio bedient hat: Sören Kierkegaard. Dazu werde ich gleich zu Beginn, schon mit einem Seitenblick auf Celan, die Bedeutung der Wiederholung zu umreißen versuchen, um zugleich meine Absicht in der Verwendung dieser Methode zu veranschaulichen. Von dieser ausgehend, möchte ich des Weiteren einen Bogen über den Text Kierkegaards selbst spannen. Im Anschluss daran wiederhole ich die wesentlichsten Punkte zweier Texte Camilla Miglios, in Bezug auf die die vorliegende Arbeit auch ihren Lauf genommen hat. Am Ende versuche ich noch in aller Kürze, einen allgemeineren Überblick über die Bedeutung der *Wiederholung* für die Philosophie zu geben. Auf dieser Basis erhoffe ich mir, für den weiteren Verlauf meiner Arbeit in der Lage zu sein, die Wiederholung selbst zu vollziehen. Zur Verbildlichung: Kierkegaard sagt, eigentliche Wiederholung sei „Erinnerung in Richtung nach vorn“¹. Nun also ist in einem ersten Schritt die Wiederholung selbst im Zentrum der Betrachtung.

2.1. Celan und die Wiederholung: Facetten des Begriffes

Zunächst die Frage: Warum und wie kann das Prinzip der Wiederholung im Hinblick auf Celan fruchtbar gemacht werden? Um die Antwort auf diese Frage zu erleichtern, soll hier mit einem Auszug eines Gedichts Celans begonnen werden.

¹ Kierkegaard, Sören: Die Wiederholung. [Im Folgenden zitiert als: W] In: Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode; Furcht und Zittern; Die Wiederholung; Der Begriff der Angst. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest. dtv: München 2005, S. 329.

Nirgends

fragt es nach dir –

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie sahn nicht hindurch

Sahn nicht, nein,
redeten von
Worten. Keines
erwachte, der
Schlaf
kam über sie.

*

Kam, kam. Nirgends

fragt es –

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehorchte, ich
bin es noch immer, ihr
schlaft ja.²

Dieser vielleicht auf den ersten Blick willkürlich gewählte Ausschnitt aus dem Gedicht ENGFÜHRUNG, das sich in seinem Gedichtband „Sprachgitter“ aus dem Jahr 1959 findet, lässt die Vielfalt der Wiederholung auf vielerlei Ebenen durchscheinen. Selbst wenn ich an dieser

² Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003 [ab hier zitiert als: Celan GA], S. 115.

Stelle keine umfassende Gedichtanalyse verfassen werde, so möchte ich doch einige wesentliche Aspekte zur Veranschaulichung hervorstreichen.

Auf lautlicher Ebene, quasi der kleinsten Einheit im Gedicht, fällt zum Beispiel der Vokal „a“ auf. Es bildet eine Art Kontrapunkt zum „i“ in *ich*, *dir*, oder auch *nirgends*. Die beiden Laute sind wie Gegenspieler, der eine langgezogen und vielleicht auch langsam, deutlich und tiefer gesprochen. Der andere kurz, höher, schneller.

Auf der nächsten Ebene fallen wiederholte Worte wie *kam* oder *ich* auf. Meistens wird durch die Wiederholung bestimmter Worte deren Bedeutung noch einmal verdeutlicht. Besonders bei *kam* wird es paradox: Erst kam der Schlaf über ein unbestimmtes *sie*, womit *sie* eigentlich nicht mehr hier sind. Kommen meint doch aber im Grunde das Gegenteil, das Innehalten im Wiederholen des kurzen Wortes lässt dessen womöglich gewahr werden. Das Wiederholen lässt auch Zeit vergehen, sowohl im Gedicht selbst, als auch während wir dieses Gedicht wiederlesen. Das *ticken* verdeutlicht die Konnotation mit Zeit ebenfalls noch einmal, das Ticken einer Uhr kommt in den Sinn, Endlichkeit. Während diese Zeit vergeht, im Fortschritt des Gedichtes, wechselt die Zeit zudem vom Präsens ins Präteritum, ein weiterer Hinweis auf das dauernde Sichverändern, auf einen Fortschritt der Zeit, wann auch immer dieser passiert sein mag. Hier findet sich wieder eine Wiederholung, diesmal in der Satzstruktur: Erst konstatiert das unbestimmte *ich* des Gedichtes *ich bins*, kurz darauf wird es zu einem *ich war*. Der Gegensatz dieser beiden Tempora wird durch den Absatz noch verdeutlicht, der nach dem *ich war* zu einem Enjambement wird, denn der Satz geht weiter. All diese Wiederholungen sind direkte, sie stehen schwarz auf weiß vor uns und sind klar nachvollziehbar.

Davon zu unterscheiden sind jene, für die etwas mehr Hintergrundwissen gefordert ist. Das Wort *Atem* etwa wiederholt Celan von Gedicht zu Gedicht, er setzt es in verschiedenste Relationen, setzt daraus eigene Worte zusammen. Dazu lässt sich auch eine zweite Bedeutung des Wortes Wiederholung im Gedicht finden. Wenn wir nun dem *ich* des Gedichtes unterstellen, dass es dasjenige ist, das schreibt – denn *sie* (beziehungsweise *ihr*) schlafen ja –, dann ist es auch dieses *ich*, das den *anderen* den Platz im Gedicht gibt, sie also wieder-holt. Auch ist die Rede von einem Ort, an dem diese anderen schlafen. Dieser Ort existiert aber nicht mehr. In dem Moment aber, in dem Celan von diesem Ort schreibt, nimmt er mit dem Wort allein sowohl Platz auf dem gedruckten Papier, als auch in unseren Köpfen ein. Wir sehen diesen Ort vor uns gedruckt, also existiert er – und existiert zugleich auch nicht. Er holt den Ort, der vielleicht einmal real gewesen sein mag, wieder, und mit ihm all jene, die an diesem Ort waren. Oder doch sind? *Sie* sind vielleicht die Toten, von denen Miglio spricht, aber dazu

später. Mit diesem Sprung ins kalte Wasser der Lyrik Celans möchte ich mein Thema gleichsam eröffnen. Denn die Wiederholung lässt sich von vielen Seiten betrachten und muss vor allem erst einmal kategorisiert werden.

Peter Horst Neumann geht in seinem Buch „Zur Lyrik Paul Celans“ genauer auf die für Celan charakteristische *Wortaufschüttung* ein. Dazu führt er zuvor den wichtigen Unterschied zwischen Mitteilungssprache und Dichtersprache ein, den auch ich von nun an anwenden und mir ein wenig zu eigen machen möchte. Während nach Neumann in der Mitteilungssprache die „außersprachliche Realität“³ zu vermitteln versucht wird, zielt die Dichtersprache nach der strukturalistischen Sprach- und Dichtungstheorie „mit ihrer poetischen Funktion auf das sprachliche Zeichen selbst“⁴. Um von einer allgemeinen Dichtersprache zu sprechen, ist es zuerst notwendig, einzelnen poetischen Idiomen, so etwa dem Paul Celans, nachzugehen. Wenn nun also in verschiedenen Gedichten eines Lyrikers ein Wort mehrmals vorkommt (wie *Atem* zum Beispiel), so ist das eine Wiederholung doppelter Art – nämlich in seinem eigenen Idiom, in seiner eigenen Dichtersprache, und auch in der allgemeinen, die durchaus ebenfalls durchscheinen kann. Halten wir uns also weiterhin den Unterschied zwischen dem jeweiligen Idiom einer Dichterin oder eines Dichters und die Gesamtheit der Dichtung vor Augen, so zeigt sich, dass die Verwendung von Worten, Inhalten, Metaphern oder auch bloß Lauten sowohl auf ersteres als auch auf letzteres rekurriert, aber ebenso selbst Einfluss nimmt. Der Unterschied zwischen Mitteilungs- und Dichtersprache ermöglicht hingegen erst, von einem solchen jeweiligen Idiom zu sprechen.

Paul Celan nimmt hierbei einen besonderen Platz ein, wie anhand der *Wortaufschüttungen* ersichtlich wird. Mit diesem Begriff, der selbst einem Gedicht Celans entnommen ist, bezeichnet Neumann Wortkumulationen, die typischen Celanschen Wortschöpfungen, in denen zumeist Substantive, oft aber auch Adjektive, Verben und Adverbien aneinandergereiht und somit zu einem neuen Wort werden.

„Das einmal gefundene, einmal in das Gesamt der Dichtersprache eingebrachte Wort wird gleichsam sofort wieder vergessen, mag es auch in dem Gedicht überdauern, das es hervorbrachte. Seine Erfindung bleibt folgenlos für künftige Gedichte. Es erfährt seine Wiederholung einzig im Prinzip seiner Bildung, das immer neue Worte seiner Art entstehen läßt.“⁵

³ Neumann, Peter Horst: *Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung*. 2., erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990, S. 8.

⁴ Ebd., S.8.

⁵ Ebd., S. 19.

Celans Poesie verweist also mit solcherlei Wortschöpfungen immer zugleich auf das Allgemeine der Sprache, verhindert aber durch die sehr spezifischen Bildungen, dass sie je in einem neuen Kontext wiederholt werden können. Die augenfälligsten Beispiele für jene Wortaufschüttungen sind vermutlich die Titel seiner Gedichtbände. Sprachgitter (1959), Niemandrose (1963), Atemwende (1967), Fadensonnen (1968), Lichtzwang (1970), Schneepart (1971) und Zeitgehöft (1976) führen dies vor Augen und stellen den ersten Kontakt der Lesenden mit dem Dichter dar und her. In ihrer Wieder-Holung als vielfach verwendete Worte und der gleichzeitigen Wiederholung in seiner Lyrik stehen diese Worte in engster und unauflösbarer Verbindung mit Paul Celan.

Was wiederholbar ist – sei es nun innerhalb seines Werkes, sei es in der allgemeinen Dichtersprache – sind einzelne Worte, Laute, wenn man von der sprachlich textuellen Ebene ausgeht. Das wurde vermutlich schon in meinem einleitenden Beispiel ersichtlich. Auf inhaltlicher Ebene können es Motive sein, die aus bereits vorhandener Dichtung übernommen werden, Metaphern, Zitate. Es können aber auch Inhalte sein, die mit nur einem Wort die Vergangenheit zurück ins Gedächtnis rufen. Aneinandergereihte Worte, die starke Bilder hervorrufen und die nur deshalb so stark sind, weil sie uns schon bekannt sind.

Camilla Miglio drückt dies noch einmal spezifischer aus: Sie konstatiert, dass Paul Celan die Stimmen der Toten wieder-holt. Bei einem jeden Dichter, einer jeden Dichterin, verschränken sich Form, Sprache und Inhalt auf ihre eigene Art und Weise. Bei Celan jedoch verschwindet seine Stimme hinter seiner Sprache nahezu, und tritt zurück, um den Toten Platz zu machen. Ob da die ewige Schuld, die er nicht loswird, mitschwingt, oder die Verpflichtung der Toten zu gedenken, ist eine interpretatorische Frage, der in seiner Biografie nachgegangen werden muss. Ich jedoch möchte diese so weit es geht ausgeklammert und die Person Celan nur dann mit einfließen lassen, wenn es nötig ist, um Sachverhalte bezüglich Inhalt oder Sprache seiner Lyrik zu verstehen. Auch ohne Kenntnisse der Biografie Paul Celans wird durch Miglios kurze Heranführung an das Thema deutlich, welche Ziele er mit seinem Schreiben verfolgt haben wird.

“The Kierkegaardian turn allows Celan to link his poetics with the Time-and-Memory issue of “repeating” the voice of the Dead, and re-writing history, allowing them to come “alive” as reaped [sic!] voices, coming into the Present of a performed speech. This speech is a poetic speech (poetry as translation, translation as poetry). Poetry and its form are involved

in Celan's work as the "striking back of the voices of the Dead". There cannot be a poetic voice, or a poetic pattern as it had been before Auschwitz."⁶

Mit diesem kurzen Abschnitt wird nicht nur das Wort „Wiederholung“ selbst hinterfragt, sondern auch eine weitere Ebene derselben angesprochen, die erst dann zu Tage tritt, wenn das Gedicht in Umlauf gerät und gelesen wird. Bisher habe ich von der Wiederholung nur aus der Perspektive der Entstehung der Gedichte gesprochen. Doch ist nicht zu vergessen, dass der eigentliche Zweck von Lyrik darin besteht, gelesen zu werden. Erst in ihrer Performanz also erfüllt sie ihre Bestimmung. Zugleich eröffnet uns dieser Gedanke zum ersten Mal die zeitliche Perspektive. Im Lesen eines Gedichtes ist immer jetzt, und nur deshalb ist es möglich, dass die Toten immer und immer wieder durch Celans Worte sprechen können. Auch hier, auch auf der Ebene des Lesens, gibt es eine Wiederholung. Man kann Sprache wiederholen, indem man Worte und Sätze immer und immer wieder liest oder ausspricht. Und man kann Inhalte wiederholen, zurückholen. All diese Gedanken spielen wohl in diese vorausgeschickten Worte Miglios hinein, wenn sie von einer Wiedererweckung der Toten spricht. Es ist dieses seltsame Zusammenspiel von Sprache und Zeit. In dem Moment, wo wir der Sprache zutrauen, die Realität abzubilden, in diesem Moment kann sie auch Tote zum Leben erwecken, oder sie zumindest kurz und für die Zeit, in der wir lesen, wieder für uns lebendig machen. Und Sprache soll und muss nach Celan, und nach all dem, was im Dritten Reich geschehen ist, in erster Linie zu diesem Zweck gebraucht werden. Auschwitz hat es unmöglich gemacht, nicht über die Möglichkeit des Gedichteschreibens selbst nachzudenken.

Doch zurück zu dem, wovon ich an diesem Punkt ausgehen möchte, von der Wiederholung als solche. Was bedeutet das Wort *wiederholen*, ganz nüchtern und unvoreingenommen von jeglicher vorangehenden Philosophie betrachtet? Im Alltag, in der Gesprächskultur, ist das Wort eher negativ behaftet. Wiederholt man sich in seiner Rede, so ist man es selbst bereits leid, weil man nicht verstanden wird, obwohl man es immer und immer wieder versucht. Oder aber die Zuhörenden sind es leid, weil sie aus dem, was man sagt, nichts Neues heraushören können. So wird die Wiederholung schnell zum Vorwurf. Aus dem Kontext des Lernens ist Wiederholen etwas positiver konnotiert, und kommt jener Bedeutung, auf die ich hinausmöchte, schon ein wenig näher. Führt man sich Dinge oder Lerninhalte ein zweites Mal vor Augen, so bleiben sie mit größerer Wahrscheinlichkeit hängen. Man erkennt neue

⁶ Miglio, Camilla: „Wiederholung ist eine Erinnerung in Richtung nach vorn“. Ein Kierkegaardsches Muster in Celans Poetik der Übersetzung. In: Hans-Bianchi, Barbara, Vogt, Irene, Pirazzini, Daniela, Miglio, Camilla; Fremdes wahrnehmen, aufnehmen, annehmen : Studien zur deutschen Sprache und Kultur in Kontaktsituationen. Bern: Peter Lang 2013, S. 98.

Verbindungen, sieht manches plötzlich ganz anders und fragt sich, warum man es nicht beim ersten Mal bereits gesehen hat. In dieser Hinsicht ist das deutsche Wort wieder-holen in seiner Doppeldeutigkeit äußerst aufschlussreich. Wir holen uns demnach Vergangenes noch einmal in die Gegenwart – um die zeitliche Perspektive bereits am Anfang zu betonen – damit wir es ein zweites Mal betrachten oder reflektieren. Die Antwort auf die Frage, wie viel semantische Überlappung in diesen zwei Malen einer Sache vorhanden sein muss, geht in keiner Weise aus dem Begriff selbst hervor.

Schlägt man im Grimmschen Wörterbuch das Wort *wiederholen* nach, so wird man vielleicht schon durch die Schreibweise „wi(e)derholen“ überrascht. Das Wörterbuch unterscheidet zwei wesentliche Bedeutungsstränge, die sich erst im 15. beziehungsweise 16. Jahrhundert herausgebildet zu haben scheinen:

„A. bis heute lebt trennbar zusammengesetztes wiederholen 'zurückholen', 'wieder herbeischaffen', 'zurückschaffen'; namentlich bei gebrauch mit belebtem objekt mag die bedeutung 'herbeirufen'mitschwingen [...]

B. seit dem 15. jh. erscheint die bed. 'noch einmal sagen bzw. tun': epilogare weder halen (1420, nd.), widerumb sagen in eyner summen (ende d. 15. jhs) DIEFENBACH gl. 204⁶; die jüngere bezeugung s. u. in den bedeutungsgruppen. diese verwendung stellt das ergebnis selbständiger weiterentwicklung des kompositums aus der grundbed. 'zurückholen' (ob. unter A) dar. zwischen beiden bedeutungen schillernd steht als beispiel eines übergangsbeleges (in trennbarer zusammensetzung): ist alles zuvor geredt, er holet es aber noch ein mal widder, auff das er etwas hinzu setze (1527) LUTHER 24, 152 W. wie nahe sich beide verwendungsweisen auch in neuerer sprache stehen, zeigen etwa belege für die wendung sich etwas wiederholen, in denen neben der bed. 'iterare' die vorstellung des zurückholens (ins gedächtnis) vorhanden ist (s. auch unten die belege unter 3a und b) [...].⁷“

Nachweislich hat sich letztere Bedeutung demnach aus ersterer herausgebildet. Von der sehr konkreten ersteren Bedeutung A wurde mehr und mehr abstrahiert und letztendlich über die ebenfalls noch eher konkrete Wendung „sich etwas ins Gedächtnis wiederholen“ die schon abstraktere Bedeutung B ersichtlich. Besonders hervorzuheben ist hier die Erklärung, dass der Sprecher beim Wiederholen offenbar erneut etwas zum Gesagten hinzusetzt.⁸ Mittlerweile hat sich der Unterschied zwischen Bedeutung A und B in der Grammatik manifestiert, genauer noch in den unterschiedlichen Partizipien – die Bedeutung A wurde zu einem trennbaren Verb, während in der Bedeutung B die Wortteile enger zusammen bleiben und die Betonung auf

⁷ *Wiederholung* im Grimmschen Wörterbuch: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW19398#XGW19398; aufgerufen am 14.01.2018.

⁸ Hier deutet sich ebenso die Derridasche Logik des Supplements an. Das Textverständnis ist nie abgeschlossen – ein Wort kann sich nur durch seine zahlreichen Kontexte und Wiederholungen von anderen absetzen.

„holen“ lautet, also auf den letzten Teil des Wortes. Auch die Etymologie des italienischen Wortes *ripetere* kann aufschlussreich sein.⁹ Im Grunde heißt es „sich erneut an jemanden wenden“, ist also direkt auf das Zwischenmenschliche bezogen und hat keine so vollkommen andere Erstbedeutung wie das Wort *wiederholen* im Deutschen. Viel eher ist darin impliziert, dass das Gesagte nach dem ersten Mal nicht verstanden wurde – aus welchem Grund auch immer – und es noch einmal lauter, deutlicher, klarer oder langsamer wiederholt werden soll. Hier gibt es also einen Unterschied, wenn auch einen kleinen, zu dem „Original“, das wiederholt werden soll, soweit ich das an dieser Stelle beurteilen kann. Dieser Unterschied ist anhand des italienischen Wortes zumindest um einiges augenscheinlicher als im Deutschen.

Wichtige Erkenntnisse können bisher also sein, dass sich beide deutsche Bedeutungen des Wortes *wiederholen* in der Celanschen Poesie widerspiegeln und dass von jetzt an darauf geachtet werden muss, inwiefern sich Dinge innerhalb dieser Wiederholung schließlich verändern.

Warum nun aber explizit Kierkegaard? Warum bedient sich Camilla Miglio in erster Linie seines Werkes „Die Wiederholung“ für ihren Versuch, die Lyrik Paul Celans zu kontextualisieren? Miglio verweist dabei auf Literaturwissenschaftlerin Henriette Beese und Literaturwissenschaftlerin und Philosophin Rike Felka, die beide Celan in Verbindung mit der Wiederholung als Wiedererinnerung an das Abwesende gebracht haben. Der Gedanke der Wiederholung ist demnach in Bezug auf Celan kein komplett unbekannter, ja womöglich sogar ein naheliegender. Inwiefern aber Kierkegaard tatsächlich brauchbar ist und seine Aussagen auf Celan anwendbar sind, möchte ich mir im Folgenden kurz ansehen. Kierkegaards Schrift soll an dieser Stelle, ähnlich wie auch Miglio sie verwendet hat, auf die Wiederholung in der Philosophie hinführen und somit den Grundstein für die vorliegende Arbeit bilden. Im Anschluss daran möchte ich, wie schon oben angekündigt, noch einmal allgemeiner werden und die unterschiedlichen Zugänge zur „Wiederholung“ in der Philosophie ein wenig aufschlüsseln, um endlich meinen eigenen Zugang und meinen Schwerpunkt setzen zu können.

2.2. Die Kategorie der Wiederholung bei Kierkegaard

Was wohl gleich zu Beginn Sören Kierkegaard für Paul Celan bedeutend macht, und vermutlich nicht unerheblich für dessen Lektüre seiner Werke war, ist Kierkegaards eigene Gratwanderung zwischen Literatur und Philosophie. Nachweislich hat Celan sich besonders ausführlich seinem Werk „Die Wiederholung“ gewidmet, Camilla Miglio hebt in ihrem Text jene von Celan unterstrichenen Stellen besonders hervor. Doch abgesehen von Kierkegaards literarischen

⁹ Vgl. Miglio, Camilla: *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*. Macerata: Quodlibet 2005, S. 14.

Facetten ergeben sich noch weitere erwähnenswerte Aspekte bei der Lektüre von Kierkegaards Werk. In einem ersten Schritt möchte ich diese wesentlichen Gedanken des dänischen Philosophen herausarbeiten, um später direkt auf Verbindungen und Anhaltspunkte bei Celan einzugehen.

Kierkegaards Werk beginnt mit einer theoretischen Erläuterung des Begriffes der Wiederholung in Abgrenzung zu Erinnerung und Hoffnung. Exemplarisch entfaltet er daraufhin zwei Geschichten, anhand derer erneut diese Abgrenzung bewusst gemacht wird. Immer wieder wird auf die einleitende Passage angespielt, wenn auch keine weitere theoretische Abhandlung ihren Platz findet. Der Vollständigkeit halber sollte an dieser Stelle erwähnt sein, dass Kierkegaard „Die Wiederholung“ unter dem Pseudonym des Constantin Constantius verfasst hat¹⁰, wir offiziell und laut Sören Kierkegaard selbst eigentlich gar nicht von ihm als Verfasser sprechen dürften. Ich lasse im Folgenden dieses Verwirrspiel ein wenig außer Acht und gebe dem Verfasser jenen Namen, der auf dem Buch gedruckt steht und mit dem in der Forschungsliteratur auf ihn verwiesen wird. Nichtsdestoweniger darf auf dieses Faktum nicht vergessen werden. So lautet auch der Untertitel des Textes „Ein Versuch in der Experimentalpsychologie von Constantin Constantius“, was ihn weder der Philosophie noch der Literatur zugehörig erscheinen lässt. Vielleicht ist es aber ein weiterer nützlicher Hinweis auf das Spiel, das hier mit uns gespielt wird, findet sich doch die Wiederholung bereits in dem Namen des angeblichen Autors. Auch sollte nicht unerwähnt bleiben, dass ein wesentliches Mittel Kierkegaards die Ironie ist, wie auch Hermann Diem in der Einleitung zu dem Sammelwerk deutlich macht. Immer wieder wird seine geistige Nähe zur sokratischen Methode hervorgehoben und somit ist es sicherlich kein Zufall, dass er über ebendieses Thema seine Magisterarbeit geschrieben hat – „Über den Begriff der Ironie mit beständiger Hinsicht auf Sokrates“¹¹. Im Grunde können wir uns nie sicher sein, welche von den vielen Positionen, die in der „Wiederholung“ versammelt sind, jene ist, die Kierkegaard selbst einnehmen würde. Immer müssen wir dessen gewahr sein, dass er uns an der Nase herumführen könnte. Dennoch

¹⁰ Der Name des angeblichen Verfassers weist auf eine weitere Bedeutungsmöglichkeit des Begriffes „Wiederholung“ hin. Das Dänische beinhaltet zusätzlich die Rücknahme einer These – einer Rück-, oder eben Wieder-(Zurück-)Holung, vgl. dazu: Becker-Lindenthal, Hjördis: Die Wiederholung der Philosophie: Kierkegaards Kulturkritik und ihre Folgen. Kierkegaard Studies. Monograph Series, Band 32. Berlin: DeGruyter 2015, S. 152. Der „Konstante, Beständige“ Constantius wird also zum performativen Widerspruch der Theorie der Wiederholung als stetige Veränderung und der Leser wird hermeneutisch zugleich auf die Probe gestellt: „Beide, Constantius wie der junge Mann, halten an einem Verständnis fest, welche das Statische und von ihnen Kontrollierbare favorisiert. Constantin Constantius wird seinem Namen gerecht, und auch sein junger, stürmischer Freund klammert sich an die Konstanz des erinnerten Bildes seiner Geliebten, mit dem er seine poetischen Gefühle immer wieder selbst heraufbeschwören kann. Wiederholung, so scheint es, ist Stillstand.“ (Becker-Lindenthal 2015, S. 182.)

¹¹ Kierkegaard [W], S. 15.

möchte ich kurz die wesentlichen Eckpunkte jenes Textes Revue passieren lassen, um im Anschluss zu versuchen, ihn in den Kontext meiner Arbeit zu stellen.

Gleich zu Beginn stellt Kierkegaard die Frage, mit der offenbar auch seine Überlegungen zur Wiederholung begonnen haben. Er fragt sich nämlich, „ob eine Sache durch Wiederholung gewinnt oder verliert“¹². Schon hier lässt sich der erste Kontrapunkt zu Hegel und der Dialektik festmachen. Doch darauf geht Kierkegaard wenig später noch ein. Zunächst rollt er jene Philosophiegeschichte auf, von der er selbst gewissermaßen ausgeht. Er prognostiziert dem Begriff eine wichtige Rolle in der, wie er sie nennt „neueren Philosophie“ und meint damit explizit die Linie von Leibniz, auf den er kurz darauf verweist.¹³ Seinen eigenen Begriff der Wiederholung stellt er zudem in direkte Verbindung mit dem Begriff der Erinnerung in der antiken Philosophie Griechenlands. Die erste Eigenschaft der Wiederholung scheint also ihre enge Verknüpfung mit der Vergangenheit zu sein, selbst wenn damit noch lange nicht die Spannweite des Begriffes erfasst ist:

„[...] es wird in der neueren Philosophie eine besonders wichtige Rolle zu spielen haben; denn Wiederholung ist ein entscheidender Ausdruck für das, was bei den Griechen Erinnerung gewesen ist. Wie diese einst gelehrt haben, alles Erkennen sei ein Erinnern, so wird die neuere Philosophie lehren, das ganze Leben sei eine Wiederholung. [...] Wiederholung und Erinnerung stellen die gleiche Bewegung dar, nur in entgegengesetzter Richtung; denn woran man sich als Gewesenes erinnert, das wird in rückwärtiger Richtung wiederholt; wohingegen die eigentliche Wiederholung Erinnerung in Richtung nach vorn ist.“¹⁴

Nicht nur sagt er der Wiederholung eine blendende Zukunft voraus, er sucht diese Zukunft vor allem in der Vergangenheit. Doch immer noch nicht sind wir bei seinem Verständnis der Wiederholung angekommen. Selbst wenn es scheint, als ob er sie mit der Erinnerung (zumindest mit jener Definition nach den alten Griechen) gleichsetzt, so macht er schon im nächsten Satz deutlich, dass es die Richtung ist, die sie voneinander wesentlich unterscheidet. Wenn wir nun davon ausgehen, dass es Kierkegaard hier genauso sehr um die Frage nach dem Erkennen geht, dann besteht seine Abgrenzung zu den Griechen in erster Linie in der Betonung der Gegenwart und in der Bewegung nach vorne. Die bloße Wiederholung scheint also, dem folgend, sich neutral aus der Vergangenheit zu bedienen, währenddessen jedoch die *eigentliche Wiederholung* eine vorwärts gerichtete Erinnerung ist.

¹² Ebd., S. 329.

¹³ Vgl. ebd., S. 329.

¹⁴ Ebd., S. 329.

Die Begründung, warum sich Kierkegaard nicht mit der Wiederholung als Erinnerung abfindet, kann man in der Aussage finden, dass Erinnerung alleine unglücklich macht. In seinem ersten monumentalen Werk „Entweder – Oder“ finden sich ganz am Anfang die „Diapsalmata“, in denen er einen Dichter als eine solch unglückliche Person, die nur in der Vergangenheit lebt, paradigmatisch beschreibt.

„Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, daß, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie schöne Musik. [...] Sieh, darum will ich lieber Schweinehirt sein auf Amagerbro und von den Schweinen verstanden sein als Dichter sein und missverstanden von den Menschen.“¹⁵

Generell sind es bei Kierkegaard eher die Poeten, die schreibenden Menschen, die zu dieser Lebensart tendieren. Oder tendieren umgekehrt jene Menschen, die nur in der Vergangenheit leben, dazu, sich poetisch auszudrücken? Egal wie, die Verbindung zu Celan liegt in jedem Fall (zu) nahe. Und doch interessiert uns als Lesende, als Vollziehende, wenn man so will, die eigentliche Wiederholung – also die Wiederholung als Erinnerung nach vorn – umso mehr. Denn in ihr scheint etwas Besonderes zu liegen, sonst würde Kierkegaard uns nicht so verheißungsvoll davon schreiben, uns nicht so voreilig versprechen, dass nur diese Bewegung eigentlich glücklich machen kann. Sie liegt irgendwo zwischen der Unruhe der Hoffnung, der Abenteuerlichkeit der Entdeckung und der Wehmut der Erinnerung, sie hat viel mehr die „selige Gewißheit des Augenblicks“¹⁶. Es scheint eine in Hinsicht auf Gewesenes und Zukünftiges ausgewogene Lebensführung zu sein, in ihr besteht des Lebens Schönheit. Kierkegaard überschlägt sich hier nahezu mit Analogien und Metaphern, auch der Rest seines Werkes ist im Grunde eine einzige literarische Verbildlichung dieses Zustands.

Man ist geneigt zu vermuten, dass in dieser Ausgewogenheit zwischen den Zeiten, in dieser Betonung des Augenblicks, immer wieder etwas Neues gefunden werden kann. Man möchte den Philosophen fragen, ob der Begriff *Wiederholung* eine Irreführung ist, wenn sie sich nach dem Prinzip der Dialektik stetig verändert und doch dieselbe bleibt. Aber auch hier wirkt es, als grenzte sich Kierkegaard absichtlich ab und fast scheint es ein Paradox zu sein, dass er uns gleichsam rät, beim Alten zu bleiben und dieses stetig zu wiederholen. Geht denn das überhaupt?

¹⁵ Kierkegaard, Sören: Entweder – Oder. Teil I und II. München: dtv 2017, S. 27.

¹⁶ Kierkegaard [W], S. 330.

„[D]enn überdrüssig wird man nur des Neuen. Des Alten wird man nie überdrüssig [...] und nur der wird recht glücklich, der sich nicht selber in der Einbildung betrügt, die Wiederholung solle etwas Neues sein; denn dann wird man ihrer überdrüssig“¹⁷

Besonders wenn er schreibt: „[W]er die Wiederholung erwählt hat, der lebt.“¹⁸, möchte man sich fragen, ob das nicht jeglicher Vorstellung, die wir vom Leben haben, widerspricht. Die Veränderung, das Neue, Abenteuersuche, all das gibt es so nicht. Wir folgen dem Prinzip, dass wir nur das wiederholen können, was gewesen ist. Wo liegt dann also das Neue und das Erkennen innerhalb dieses Prinzips, innerhalb der Dialektik der Wiederholung, mit den Worten Kierkegaards?

„Die Dialektik der Wiederholung ist leicht; denn was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es nicht wiederholt werden, aber gerade daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu etwas Neuem. Wenn die Griechen sagten, alles Erkennen sei Erinnern, dann sagten sie, das ganze Dasein, das ist, sei gewesen; wenn man sagt, das Leben sei eine Wiederholung, dann sagt man: das Dasein, das gewesen ist, entsteht jetzt.“¹⁹

Hier scheint mir ein wichtiger Punkt zu liegen. Kierkegaard stößt auf die Erkenntnis, dass die Wiederholung selbst durchaus Neues bringt. Nur wenn man mit der Intention an die Sache geht, etwas Altes zu wiederholen, taucht dieses Neue unvermittelt auf. Und doch bleibt dieser kleine Moment des Paradoxalen: Das ganze Leben sei eine Wiederholung, schreibt er, und nur wenn wir uns auf die Wiederholung von Gewesenem mit dem Wissen einlassen, dass sie nichts Neues sein soll, entspricht sie der Kierkegaardschen Vorstellung. Und doch – auf die Gegenwart bezogen ist das wiederholte Alte immer neu. Vielleicht ist das das Paradox des Lebens, das uns Kierkegaard hier vor Augen führt. Man ist ein wenig an den Benjaminschen Geschichtsbegriff erinnert. Wir sind jeweils schon auf die Gegenwart bezogen, an diesem Faktum lässt sich nichts ändern. Genausowenig können wir uns die Vergangenheit aussuchen, aber die Erinnerung ist ebenso wie die Hoffnung unvermeidlich. Zudem gibt es sie nur aus dem Begriff der Gegenwart heraus. Diese Gegenwart ist hier aber kein statischer Zustand, sie ist vielmehr eine Bewegung – die Bewegung der Wiederholung. Es scheint, als käme es nicht eigentlich darauf an, dass wir in Wiederholungen leben, sondern auf das Bewusstsein darüber. Erst wenn wir uns darüber im Klaren sind, dass wir nichts Neues in dem Sinne erwarten können, erkennen wir in der Wiederholung die Differenz, also den Unterschied zum Gewesenen im Augenblick.

Doch einmal mehr gilt es, sich nicht bloß den Anfang und die theoretische, dem eigentlichen Text vorangehende Abhandlung vor Augen zu halten, sondern auch die nachfolgende

¹⁷ Ebd., S. 330.

¹⁸ Ebd., S. 331.

¹⁹ Ebd., S. 351f.

Erzählung, die das Vorangegangene einbettet, wie Becker-Lindenthal treffend feststellt, in der Folge die Definition der Wiederholung auf den Kopf stellt – damit paradoxerweise eigentlich erst beweist und nachvollziehbar macht. Wie in der obigen Fußnote bereits bemerkt, ist bereits der Name des Constantin Constantius ein Widerspruch in sich:

“Constantius versteht unter ‚Wiederholung‘ eine exakte Reproduktion des Geschehenen, wie er es erinnert. Daß Erinnerungen sich ebenso verändern wie der Erinnernde, berücksichtigt Constantius nicht. Er identifiziert sich nicht mit Veränderung, sondern empfindet sie als Widerfahrnis, wie der kraftvolle Vergleich mit der Eisenbahn illustriert.“²⁰

Kierkegaard fordert mit diesem in seinen Text selbst eingewebten Widerspruch zur vorangegangenen These über die Wiederholung das Urteilsvermögen der Lesenden selbst heraus. Constantius möchte in der konstruierten und fiktiven Geschichte Kierkegaards weiterhin ungestört in seinen Erinnerungen schwelgen, weshalb er an jenen Ort, die diese geprägt haben, zurückfährt. Enttäuscht muss er aber eine Reihe gravierender Veränderungen hinnehmen und kommt somit zur Einsicht, dass die Theorie der Wiederholung selbst falsch sein muss. Auch die zweite Person der Geschichte, ein aus unglücklicher Liebe heraus zum Dichter gewordener Mann, schwelgt lieber weiterhin in seiner unglücklichen Melancholie, als die eigentliche Wiederholung zu vollziehen. Nachdem aber diese Melancholie ein zweites Mal hergestellt wurde, glaubt er das Prinzip der Wiederholung bestätigt zu sehen. Beide fiktiven Charaktere scheitern in Kierkegaards Geschichte also, entweder weil sie die Wiederholung eher als Stillstand begreifen, oder als Wiederherstellung eines unglücklichen Zustandes. Beide verfehlen sie ihr wahres Selbst²¹ und lernen gewissermaßen nicht aus der Vergangenheit und aus dem Wiederholten.

Kierkegaard führt uns sinngemäß anhand von Negativbeispielen vor, was er gerade nicht meint und sagen will. Dabei, so sieht es auch Becker-Lindenthal, bedient er sich selbst der Methode der Wiederholung und geht performativ vor. Im wissenschaftlichen Kanon ist hier immer wieder von der „indirekten Mitteilung“ die Rede, mittels derer er mehr oder weniger implizit ausdrückt, was uns andere Philosophen womöglich viel direkter und schwarz auf weiß präsentieren würden. Dabei folgt er dem Leitsatz und der Einsicht: „Man wird kein authentisches Selbst, indem man liest, was dieses ausmacht, sondern indem man sich zu sich selbst verhält, Stellung nehmend zu dem, was man liest.“²² Und wieder folgt er Sokrates in

²⁰ Becker-Lindenthal, Hjørdis: Die Wiederholung der Philosophie: Kierkegaards Kulturkritik und ihre Folgen. Kierkegaard Studies. Monograph Series, Band 32. Berlin: DeGruyter 2015, S. 179.

²¹ Vgl. ebd., S. 181.

²² Ebd., S. 154.

seiner Maieutik – nein, er folgt ihm nicht nur, sondern holt ihn innerhalb der Philosophietradition wieder in unsere Zeit. Die ironische Methode, oder wie immer man jene Methode nennen mag, die uns genug Distanz erlaubt um zurückzutreten und über das Gelesene zu reflektieren verlangt, ist zugleich auch eine Methode der Performanz. Augenscheinlich gibt er dabei keine Verständnishilfe, sondern lässt uns im Moment der Interpretation alleine, was noch deutlicher ersichtlich wird, wenn man die zahlreichen Deutungen seiner Schrift „Die Wiederholung“ sichtet. Nach Becker-Lindenthal sind sie zweifach performativ: Einerseits, weil sie zeigen, was sie sagen, und andererseits, weil sie der Aktivierung des Lesers dienen.²³ Das Mittel der indirekten Mitteilung soll die Lesenden geradezu ins „Wahre hineintäuschen“.²⁴ So soll auch lesefaules, sensationslüsternes Publikum des hastigen 19. Jahrhunderts geködert und schließlich doch zum Nachdenken angeregt werden.

An dieser Stelle liegt es nahe, die Frage nach Paul Celans Publikum und nach der Rezeption seiner eigenen Gedichte zu stellen. Generell zeichnen sich bereits jetzt so manche Parallelen zu Celan ab. Wenn auch die Texte als solche unterschiedlicher nicht sein können, so setzen sie die Methode der Wiederholung auf unterschiedliche Art und Weise um. Nicht nur spielen sie mit der Wiederholung auf direkter textueller Ebene. Sie vergegenwärtigen auch beide den paradoxalen Charakter derselben. Celan widerspricht seinen eigenen Worten immer wieder in seinen Gedichten, nichts ist absolut, nichts kann eigentlich mit einem „ist“ gesagt werden. So auch bei Kierkegaard – sein *ich* ist nie statisch, kann nie zweifellos auf ihn selbst zurückgeführt werden. Mit diesem Moment des Zweifels, der beim Lesen der Texte von beiden, Celan und Kierkegaard, zwangsläufig auftreten muss, wird eine Distanz geschaffen. Die Lesende muss innehalten, zurücktreten, und diese Distanz ist mitunter Produkt der Wiederholung, genauso wie sie zur wiederholten Lektüre der Texte führt.

Wie aber lässt sich ein *Kierkegaardsches Muster* in Celans Werken beobachten? Vor allem der Aspekt der Zeitlichkeit ist bei Kierkegaard relevant, wenn wir seinen Text neben Celans Lyrik stellen. Im Folgenden werde ich mich also den drei Momenten der Kierkegaardschen Wiederholung widmen und die Wiederholung als Methode bei Kierkegaard an dieser Stelle so stehen lassen. Bisher habe ich von einem konkreten Poesiebeispiel Celans ausgehend versucht, die zahlreichen Ebenen, auf der Wiederholung stattfinden kann, aufzuzeigen. Dann habe ich den Text Kierkegaards, der so etwas wie den Klassiker in der Philosophie der Wiederholung

²³ Vgl. ebd., S. 162.

²⁴ Ebd., S. 176.

darstellt, daneben gestellt, um den Grundgedanken Camilla Miglios nachvollziehbar zu machen.

Von allem Gesagten ausgehend, werde ich im nächsten Abschnitt also versuchen, Camilla Miglios These noch einmal genauer vorzustellen, um den Grundstein für den Nachvollzug der Bewegung der Wiederholung bei Celan zu legen.

2.3. Celan und die Wiederholung: Ein Rekurs auf Miglio

Halten wir also fest, wie genau Camilla Miglio das *Kierkegaardsche Muster* für Celans Übersetzungspoetik fruchtbar machen will. Ausdrücklich formuliert sie dies als Programm ihres kurzen Aufsatzes aus dem Jahr 2013, der im Rahmen einer Zeitschrift zur Betrachtung der Deutschen Sprache in Bezug auf „Fremdes“ erschienen ist. Ihr Ziel ist es demnach, jenem Spalt zwischen Erinnerung und Wiederholung nachzugehen, unter besonderer Rücksichtnahme auf Celans eigene Übersetzungen anderer Dichter. Auch sie interessiert sich vor allem für die eigentliche Wiederholung nach Kierkegaard, die ihren Worten nach imstande sei, „[...] eben eine Aktualität zu schaffen, die nur mit voller Bewusstheit erlebt werden kann.“²⁵ Nachdem ich mich bis zu diesem Punkt meiner Arbeit noch rein mit der Wiederholung als Prinzip und mit den Ansätzen Sören Kierkegaards beschäftigt habe, fehlt mir noch eine umfassendere Analyse von Celans Werk und eine direkte Bezugnahme darauf. Bis hierher lässt sich also nur vage schätzen, inwieweit die Dichtung selbst, das Geschriebene, mit der „Erinnerung nach vorne“ verstanden werden kann.²⁶ Auch Miglio wirft Fragen solcher Art auf. Sie fokussiert sich dabei auf den kleinen semantischen Spalt zwischen seinem Verständnis von Erinnerung und das davon abgeleitete Verständnis der eigentlichen Wiederholung. Zentral hebt sie hierbei hervor, dass es um die immer wieder wiederholte Möglichkeit geht, die eröffnet wird, wenn ein Gewesenes – in weiterer Folge also ein Gewordenes – wiederholt wird.

„Wo ein Gewordenes wiederholt wird, wird die Möglichkeit wiederholt, aus der jenes hervorging, ganz unabhängig von der bestimmten Form oder Vorstellung, in die es sich seinerzeit kleidete und jetzt vielleicht immer noch gefasst ist. Dem Wiederholten wohnt also die Möglichkeit inne, ganz anders erscheinend als früher, einen qualitativen Sprung zu erfahren.“²⁷

²⁵ Miglio 2013, S. 98.

²⁶ Hier ist es bereits sinnvoll, auf den Aufsatz „Post-Hermeneutik nach Derrida. Erstaunliche Brüche“ von Arno Böhler zu verweisen. Darin zeigt er im Rahmen der „Broken Narratives“ die Untrennbarkeit der Mnemosyne (*die Gedächtnis*) mit der Zukunft, sie vollzieht das „*Andenken an eine Zukunft*“ (S. 134). Vgl. Böhler, Arno: „Post-Hermeneutik nach Derrida. Erstaunliche Brüche“: Babka, Anna / Bidwell-Steiner, Marlen / Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): *Broken Narratives / Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen*. Wien: Vienna University Press 2016, S. 133-146.

²⁷ Miglio 2013, S. 98f.

Miglio erklärt jenes scheinbare Paradoxon, dass die Wiederholung gleichzeitig Gewesenes wiederholt, aber Neues bringt, also mittels der ihr innewohnenden Möglichkeit. Diese reicht eindeutig über die reine Erinnerung hinaus und eröffnet einen neuen Spielraum durch den unmittelbareren Bezug zur Gegenwart. Ich möchte anmerkend noch betonen, dass es nicht nur die reine Möglichkeit ist, die der Wiederholung innewohnt, sondern indem die Wiederholung im Grunde das Leben selbst ist und wir ihr keineswegs ausweichen können, diese Möglichkeit erst im Erkennen derselben besteht. Dieser immanente Aspekt darf nicht ausgeklammert werden. Miglio bezieht den Möglichkeitsraum nun auf den Moment der Übersetzung, in dem die Möglichkeit zu einer neuen Lesart gegeben ist. Ich möchte aber in einem weiteren Schritt nicht bloß den Prozess der Übersetzung, sondern den des Gedichtschreibens und der darauf folgenden Rezeption in diesen Möglichkeitsraum mit einklammern. Auf diese Weise ergibt sich auch die Gliederung meiner vorliegenden Arbeit, wie ich im Anschluss zeigen werde.

Miglio schreibt des Weiteren, dass die Wiederholung vor allem auch in der zyklischen Struktur der Celanschen Werke betrachtet werden kann. Sie unterstellt ihm ein bewusstes System von Reprise, Zitaten und Bildern, die sich innerhalb seines Dichteridiomes immer wieder aufeinander beziehen, immer wieder aktualisiert und antizipiert werden.²⁸ All jene Hinweise bei Miglio betreffen nun die textuelle Ebene, wobei bei ihr diese Ebenen auch immer wieder verschwimmen dürfen. Diese Zitate seiner selbst, die zugleich auch wieder keine sind, da sie jeweils doch auch wieder voneinander abweichen und sich der jeweiligen Umgebung fügen, ist bei Celan, wie es Miglio nennt, eine gewisse „Diskontinuität“, von der die Celansche Sprache zu leben scheint. Sie spiegelt gewissermaßen die Wirklichkeit wieder, bringt eine Art Fortbewegung zustande. Nach der Rede vom „Möglichkeitsraum“ ist also die Diskontinuität innerhalb der Kontinuität der Wiederholung der zweite zentrale Punkt bei Miglio. Es beschreibt den Sprung, der eben durch diese Möglichkeit erst zustande kommen kann. Im Laufe meiner Arbeit werde ich versuchen, diese beiden Bewegungen nachzuvollziehen. Das scheinbar Paradoxe fasst Miglio noch einmal zusammen:

„Celans poetischer Raum ist gleichzeitig ein Zeitspielraum, der von seiner Endlichkeit-Zeitlichkeit lebt und gleichzeitig in ihr fortlebt. Wiederholung kann als Wiederaufnahme und Vorwegnahme beschrieben werden und daher immer gerade als Spur einer dürftigen Erkenntnis. Die ephemere Endlichkeit ist vielleicht dieses Offenbleiben, das sich nur als Auf-anderes-verwiesen-Sein, als Gebrochenes, Sprunghaftes sagen lässt.“²⁹

²⁸ Miglio 2013, S. 99.

²⁹ Miglio 2013, S. 100.

Durch die nie auf einen Augenblick oder Moment zu fassende Wiederholung kann sie als solche nicht begriffen werden. In der obigen Kernaussage ist zugleich auch die Rede von seinem poetischen Raum als Zeitspielraum. Denken wir also Celans Werk der Wiederholung immanent, so müssen wir notwendigerweise alle drei Momente in diesem Zeitspielraum mitdenken.

Neben der Zeit und dem spezifischen Raum, der in Celans Poesie aufgemacht wird, darf auch auf die Sprache, durch die uns eben dieser Raum vermittelt wird, nicht vergessen werden. Die Gedichte sind für sich *Aussagen*, sie geben Stimmen wieder und können all das nur vermittelt der Sprache. Die Sprache ist es erst, die die Sprünge innerhalb der Zeit ermöglicht, und das Gedicht spricht immer dann, wenn wir es lesen. Oder spricht es vielleicht sogar darüber hinaus? Zu diesem Zweck rekurriert Miglio auf Hannah Arendt, die in dem Buch „Menschen in finsternen Zeiten“ ebenfalls der Auffassung ist, dass am Ende immer notwendigerweise die Sprache bleibt.³⁰ Die Sprache ist zugleich auch das Medium, das uns erst ermöglicht, Dinge im Gedächtnis zu behalten. Sie ist grausam, zugleich aber unausweichlich. Auch diese beiden Seiten, diese Zerrissenheit, finden sich in Celans Lyrik wieder. Auf die Frage nach der Sprache als Gedächtnisspeicher und vor allem die Frage nach der Angemessenheit des Schreibens nach Auschwitz werde ich aber noch ausführlicher zu sprechen kommen.

Ich widme mich an dieser Stelle noch ein letztes Mal den Texten Camilla Miglios, um zu einem Abschluss und Resümee ihrer These zu kommen. Sie verbildlicht mithilfe Kierkegaards Text beabsichtigterweise eher Celans Poetik der Übersetzung als seinen Zugang zu seiner eigenen Poesie. Demnach widerspreche ich nicht direkt ihrer eigenen These, wenn ich diesen qualitativen Sprung, den sie hier beschreibt, in Frage stelle, und stattdessen in der Wiederholung eine ununterbrochene Bewegung sehe, die immanent ist und bleibt. Wenn wir jeweils in der Wiederholung leben, so ist die Wiederholung gleichsam die Gegenwart. Das Paradox, das ich bei Kierkegaard herauszulesen glaube, liegt in dem wiederholten Alten, das, indem es das Alte bleibt, Neues wird. Diese fließende Bewegung ist es auch, die ich in meiner weiteren Arbeit zu verfolgen beabsichtige. Den qualitativen Sprung, die Diskontinuität, von dem Miglio schreibt, werde ich vorerst nicht thematisieren. Miglio zitiert mit dem Sprung Celan, der von einem *einenden Sprung* spricht, wenn er ein Gedicht von einer Sprache in die andere Sprache überträgt. Für die Bewegung der Wiederholung, wie ich sie bei Celan sehe, ist das aber bereits ein Schritt – oder eben ein Sprung – in eine andere Richtung, in die des Übersetzens nämlich.

³⁰ Vgl. Miglio 2005, S. 14.

Doch wird es für eine eingehendere Analyse nötig sein, sich noch näher mit Celans Dichtung zu beschäftigen.

Ich möchte in Erinnerung rufen, was bisher gesagt wurde. Schon hier wird ersichtlich, dass das Prinzip der Wiederholung nicht einfach zu erfassen und wiederzugeben ist. Alleine die Tatsache, dass ich selbst an dieser Stelle schreibe und also wiederhole, macht den Begriff der Gegenwart, von der aus Erinnerung und Hoffnung zu denken sind, schwierig zu fassen. Und dennoch: Fokussieren wir uns von nun an auf Celans Poetik. In seinem Schreiben, so haben wir vorhin gelesen, lässt er die Stimmen der Toten sprechen, verschwindet selbst nahezu hinter der Vergangenheit, die wir immer im Jetzt lesen. Wenn wir den Raster der Zeit(en) nach dem Satz Kierkegaards anwenden, dass Wiederholung Erinnerung nach vorne sei und das Dasein, das gewesen ist, jetzt entstehe, so tun sich drei wesentlich ineinander verschränkte Perspektiven auf.

Wir können uns fragen, woran erinnert (sich) Paul Celan. Vermutlich ist diese Perspektive die richtige, um Celans Umgang mit dem „Geschehenen“, wie er vom Holocaust spricht, zu schildern. Was sind das für Motive, die sich durch seine Gedichte ziehen, was ist sein Inhalt und was hat er zudem für ein Motiv überhaupt zu schreiben? Was genau holt er wieder aus dem, was gewesen ist?

Im Anschluss daran eröffnet sich uns die Frage: Was ist seine Gegenwart, sein Schreiben, was verrät uns die unmittelbare Textebene? Wo ist die Wiederholung hier zu suchen? Wenn wir immer und notwendigerweise von der Gegenwart ausgehen müssen, wie verhalten wir uns dann also zu der Wieder-Holung der Stimmen der Toten, wie zu dem Geschriebenen, wie zu dem, über das geschrieben ist. Wo passiert die Wiederholung auf Textebene und was macht das in dieser kleinsten Einheit mit dem Text, was mit uns? Celans Wortaufschüttung, sein persönliches Dichteridiom und also die Zitation seiner selbst, sowie auch sein persönlicher Zugang zur Sprache sind hierbei sicherlich wichtige Elemente, um alles das, was die unmittelbarste Ebene betrifft, zu begreifen.

Die dritte Ebene stellt die Frage: Was ist das „vorne? Was passiert am Ende aus der Bewegung der Wiederholung heraus? Was macht diese Bewegung, die ja scheinbar das Leben ist, mit Texten und darüber hinaus? Alles das, was aus dem Bisherigen offen geblieben, beziehungsweise eröffnet worden ist, fällt in diese dritte Ebene, die zugleich auch der letzte und abschließende Teil meiner Arbeit sein soll.

2.4. Wiederholung: Versuch einer philosophischen Perspektive

Auch im Buch Marianne Gronemeyers steht Kierkegaards Auffassung von Wiederholung im Zentrum der Aufmerksamkeit. In „Immer wieder neu oder ewig das Gleiche – Innovationsfieber und Wiederholungswahn“³¹ hat sie es sich zur Aufgabe gemacht, den Ruf der Wiederholung wieder ins rechte Licht zu rücken. Anhand mehrerer Aspekte umkreist sie den Begriff und bringt dabei viele Punkte zur Geltung, die man, sobald man über den Begriff Wiederholung im Kontext der Philosophie spricht, nicht außer Acht lassen sollte. Kurz zeichne ich an dieser Stelle ihren Weg nach, um den philosophischen Begriff der Wiederholung gerade nach all dem bisher Gesagten nicht weiter im Dunkeln zu lassen.

Ausgehend vom Kapitel „Anfang“, leitet sie das Buch mit dem Gedanken ein, dass der moderne Mensch in einer Welt leben möchte, die nur mehr aus Beginnen besteht. Ihr Zugang ist ohne Frage dem Konservativismus zuzuordnen. Doch das muss nicht notwendigerweise heißen, dass man sich nicht von der Stelle bewege: Gronemeyer zieht ihren Text als einen Aufruf für genaueres Hinsehen auf, für die Liebe zum Detail und gegen ein oberflächliches, immer neues von vorne Anfangen. Zwar möchte ich dahingestellt sein lassen, ob das, was sie hier speziell dem „modernen Menschen“ vorwirft, nämlich ein gespanntes Verhältnis zur Wiederholung, notwendigerweise stimmt. Doch erwähnt sie vielerlei Aspekte, die die Wiederholung als solche mit wesentlichen Gedanken der Philosophiegeschichte verbindet. Selbst wenn „Die Wiederholung“ von Kierkegaard gewissermaßen der Klassiker der philosophischen Werke zu dem Thema bleibt, so ist sein Gedanke über das Verhältnis des Menschen zur Zeit sicherlich kein neuer. Themen und Komplexe, die in Verbindung damit stehen, sind zum Beispiel die Wiederholung als möglicher Kontrapunkt zum Augenblick, oder auch die Wiederholung im scheinbaren Gegensatz zur Einzigartigkeit, zur Singularität. Sie betrifft, wie bereits gesagt, die Zeitlichkeit, ebenso wie die Beschaffenheit und Qualität der Momente. Dabei kommt auch Gronemeyer nicht an der Frage vorbei, ob es eine Wiederholung als solche tatsächlich gibt, oder ob sie nicht viel eher eine Illusion ist. Nie wiederholen wir die Dinge genauso, wie sie in erster Instanz waren, ist auch ihre Schlussfolgerung. Sie zitiert Künstler, untermauert mit Zitaten von Literaten, dass niemand, der sich nicht wiederholt mit seiner Materie auseinandersetzt, sie auch wirklich in all ihrem Ausmaß und in all ihrer Erstaunlichkeit begreifen wird. Nach ihrem Statement also, dass wir in „anfangstrunkenen Zeiten“³² leben, listet sie die zahlreichen Argumente auf, die für das Gutheißen der Wiederholung sprechen.

³¹ Vgl. Gronemeyer, Marianne: Immer wieder neu oder das ewig Gleiche. Innovationsfieber und Wiederholungswahn. Darmstadt: Primus Verlag 2000.

³²Vgl. ebd., S. 4.

Unter anderem fällt auch der Begriff „Gewohnheit“, der stark mit Nietzsche konnotiert ist. Sie scheint mit ihrer Diagnose nicht allzu weit von der gefühlten Wahrheit entfernt zu sein: Die Macht der Gewohnheit hat keinen guten Beigeschmack in unserem Leben. Wir sträuben uns dagegen, verbinden sie gedanklich mit dem grauen, langweiligen Alltag, obwohl sich doch in diesem simplen Wort so vieles verbirgt. Bis etwas zur Gewohnheit wird, braucht es Zeit und viele neue Anfänge, Anläufe. In diesem Wort steckt auf den ersten Blick vor allem die negative Seite der Wiederholung, erst bei späteren Blicken mag uns vielleicht ihr Nutzen auffallen. Ihr Buch liest sich als eine Aufforderung zum Wiederholen zum Zwecke der Kreativität und zum besseren Umgang mit dem Leben als solches. Der Mensch, der in der Zeit lebt, muss sich mit immer denselben Mustern umgeben, muss lernen, mit dem scheinbar immer und ewig Gleichen zu leben und versucht fieberhaft, einen Ausgleich zwischen der Gewohnheit und aufregenden immer neuen Anfängen zu finden. Dabei, und darauf weist sie uns hin, liegt das Neue zumeist im Alten. Dies mag auch eine zu bevorzugende Lesart des zentralen Werkes von Kierkegaard sein. Gronemeyer schreibt ihm zu, die Wiederholung als die schöpferische und reife Weise der Lebensgestaltung zu charakterisieren.³³ Zugleich fällt sie bei ihr auch auf interessante Weise mit der Auffassung Aristoteles über die Philosophie zusammen: Es geht darum zu *staunen* – und das immer wieder von neuem.³⁴ Die Wiederholung kann gewissermaßen als das Prinzip der Philosophie gesehen werden, denn ohne Wiederholung keine Vertiefung. Die Originalität ist das eine, doch das erste Mal wird gleichzeitig relativiert und bedeutsamer gemacht, sobald es wiederholt wird. Wir werden uns meistens an erste Male erinnern, sehen sie aber, je öfter wir sie wiederholen, in ständig neuem Licht.

Auch im Lichte der philosophischen Tradition, in der sich Gronemeyer unwillkürlich bewegt, blitzt immer wieder der Gedanke der unausweichlichen Wiederholung des Gleichen durch. In Bezug auf die Frage, wie seine Texte gelesen werden sollen, schreibt Friedrich Nietzsche in der Vorrede zur „Genealogie der Moral“: Um das Lesen als Kunst zu praktizieren brauche es keinen „modernen Menschen“, sondern allenfalls eine Kuh.³⁵ Denn erst durch *Wiederkäuen* könne man sich ihnen nähern. Nietzsche betont also, dass es sinnvoll ist, schon gelesene Texte wieder und wieder zu lesen und formuliert dies als Ratschlag und Leseanleitung für seine eigenen Texte und Aphorismen. Auch sonst zieht sich der Gedanke der ewigen Wiederkehr durch seine Philosophie, er unterstellt der Welt einen geradezu sinnlosen Kreislauf. Neben Karl Löwith ist

³³ Ebd., S. 61.

³⁴ Aristoteles: Staunen als Anfang der Philosophie: Metaphysik I, 982b:
http://www.jurclass.de/jurclass/griechisch/texte/aristot_txt_met_983b+982b.html, zuletzt aufgerufen am 28.05.2018.

³⁵ Vgl. Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. KSA Band 5. München: De Gruyter 2012, S. 256.

es jedenfalls vor allem Martin Heidegger, der in seinem zweibändigen Werk über Nietzsche die Meinung vertritt, der Gedanke der ewigen Wiederkehr nehme eine zentrale Stellung in dessen Philosophie ein. Später verbindet er schließlich diesen mit seinem Begriff des „Grundes“. Gilles Deleuze, der sich neben einem selbstständigen Buch über Nietzsche „Nietzsche und die Philosophie“ auch in seinem Werk „Differenz und Wiederholung“ eingehend mit ihm beschäftigt, legt die ewige Wiederkehr des Gleichen besonders interessant aus. Nicht das Gleiche oder gar Identische wiederhole sich unaufhörlich, sondern die Wiederkehr, die Wiederholung. Damit geht er bereits einen Schritt über eine bloße Definition der Wiederholung hinaus. Er setzt notwendig voraus, dass Differenz aus Wiederholung entsteht. Nicht die Inhalte sind es, die sich immer und immer wieder wiederholen, sondern das Prinzip der Wiederkehr. Das Sein ist nicht anhaltendes Sein, sondern immer ein Werden. In diesem Werden ist eine exakte Wiederholung ohnehin so gut wie unmöglich. Zwar möchte ich im Kontext von „Differenz und Wiederholung“ nicht zu ausschweifend werden – das Werk ist als solches schlichtweg zu umfangreich und folgeschwer und ist vor allem nicht auf so direkte Weise mit Paul Celan verbunden, wie es die anderen Philosophen, denen ich mich widme, sind. Doch kann auch er über Kierkegaard verstanden werden und muss gerade auch genannt werden, sobald man von ihm und Nietzsche in Bezug auf die Wiederholung spricht. Im Hinblick auf diese stößt man bei Deleuze auf den Begriff der Wiederholung des Selben, der „nackten und materiellen Wiederholung“.³⁶ Notwendig von dieser zu schreiben macht für Deleuze die Betonung der Differenz: Inmitten einer Welt des Möglichen generieren erst Wiederholungen untereinander die Differenz, die Gilles Deleuze aus dem Positiven verstanden wissen will. Diese Begrifflichkeiten der Wiederholung des Selben und der differenziellen Wiederholung schattieren die Wiederholung als solche, ein wenig mehr erweitert noch, als Kierkegaard das tut. Die Wiederholung des Selben versteht Deleuze als eine Art äußere Hülle, im Inneren jedoch, im Kern, ist die Differenz zu finden. Der Gedanke dieser notwendig entstehenden Differenz zwischen zwei Wiederholungen ist die Basis, der Kerngedanke seines Werks, das als Dissertation entstanden ist.

Aus dem „Nietzsche Handbuch“, genauer noch aus dem von Miguel Skirl verfassten Abschnitt über die ewige Wiederkunft, geht Ähnliches hervor, diesmal jedoch nicht mit dem Fokus auf die Wiederkehr, sondern auf das Wiederkehrende. Gleich zu Beginn stellt er Nietzsches Gedanken so dar: „Die Lehre von der ewigen Wiederkehr behauptet, daß alles schon einmal da gewesen ist, aber in jedem Moment trotzdem Neues entsteht, daß jeder Moment neu und

³⁶ Deleuze, Gilles: Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink 2007, S. 106.

unverbraucht ist, unschuldig ist.“³⁷ Dabei ist in der Forschung tatsächlich umstritten, inwieweit die ewige Wiederkunft des Gleichen für Nietzsches Philosophie unerlässlich, oder eben im Gegenteil, absolut erlässlich sei. Eine ausgewogene Rezeption Nietzsches, das muss bei diesem Philosophen immer hinzugefügt werden (besonders auch wenn es um solch umstrittene Thematiken wie die *Ewige Wiederkunft des Gleichen* oder den *Willen zur Macht* geht) muss immer auch in den Blick nehmen, dass sein Werk leicht zu zergliedern ist. Heidegger etwa hat mit seinem Werk über Nietzsche eigene Akzente gesetzt, worauf unter anderem auch Andreas Urs Sommer, Spezialist in der Philosophie Friedrich Nietzsches, hinweist. Es gilt also, nicht aus den Augen zu verlieren, welche Umwege Nietzsches Gedanken gegangen sein mögen.

Plausibel ist, dass Nietzsche mit dem Gedanken der ewigen Wiederkehr die antike Tradition mit der modernen Wissenschaft zu vereinen sucht. Mit der Antike ist hierbei vor allem Heraklit gemeint, immer über sein „Alles fließt“ hinausgehend. Denn Heraklit war der erste, der die Gegensätze, die immer relativ zueinander sind, gedacht hat. So ist auch sein Satz, der Krieg sei der Vater aller Dinge, zu verstehen. Die Gegensätze gehen ineinander über, sind fließend, selbst ein Anfang oder auch ein Ende sind im Grunde nicht absolut, stehen immer im Fluss, der beständig weiterfließt. Wenn wir in das Wasser eines Flusses hineinwaten, so ist es nie dasselbe Wasser, das uns umfließt – und doch derselbe Fluss. Vielleicht ist dies der erste Gedanke, von dem aus jegliche Immanenzgedanken ihren Ausgang nehmen. Explizit hat jedenfalls Nietzsche sich auf Heraklit berufen und vereint ihn gemeinsam mit der neuzeitlichen Physik (Skirl verweist in dem Kontext auf das Energieerhaltungsgesetz) zu einer Anti-Teleologie. Dabei sei seine Intention dahinter in erster Linie die, eine neue Rangordnung, fernab von Moral-, und Wertvorstellungen zu schaffen. Besonders der oben zitierte Satz Skirls, dass in jedem Moment Neues entstünde, obwohl doch aber alles schon einmal gewesen ist – dieser Satz also mutet mittlerweile seltsam bekannt an. Die Paradoxie, die doch aber ganz logisch zu sein scheint, stimmt in dieser Formulierung wesentlich mit meiner Auslegung Kierkegaards überein. Natürlich lässt sich dieser Gedanke auch in anderen Philosophien finden, doch zumeist indirekter, versteckter. Deshalb habe ich mich auch dazu entschieden, vom Werk Kierkegaards auszugehen, um damit weitere Kreise ziehen zu können. Was bis hierher und von hier aus bleibt, ist genau dieses Paradox. Meine Auswahl an philosophischen Beispielen für die Macht der Wiederholung mag begrenzt sein, doch führt sie mich zu dem Gedanken, von dem aus ich meine Arbeit fortsetzen möchte: Aus der Wiederholung, aus dem scheinbar immer Gleichen erst, entsteht das Neue. Damit möchte ich mich als Ausgangspunkt nach all dem bisher Gesagten

³⁷ Skirl, Miguel: Ewige Wiederkehr. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 222–230, S. 222.

weiterhin an Kierkegaard halten. Dieser Gedanke auch ist es, der in Verbindung mit Lyrik und mit dem unausweichlichen und beinahe unaussprechlichen Thema Paul Celans fruchtbar gemacht werden soll.

Passend dazu, und um die Betrachtung abzurunden, möchte ich noch einmal auf Perspektive auf die Wiederholung eingehen, wie sie Gronemeyer in der „Letzten Durchführung“ ihres Buches erörtert. Was bei Deleuze Hülle und Kern sind ist, ist genau jener Punkt, an dem Kierkegaard sich in der gesamten „Wiederholung“ abarbeitet. Es ist bei Kierkegaard das Missverständnis, das es zu klären gilt. Constantin Constantius glaubt an eine perfekte Wiederholung, eine *perfekte* Kopie, wie Gronemeyer das richtige Wort dafür findet. Doch genau ihre Unperfektheit macht eine Wiederholung zu einer solchen, wie sie Kierkegaard, aber auch Nietzsche geschildert haben und die sie produktiv machen wollen. In fünf Punkten hebt Gronemeyer am Ende ihres Buches den Gegensatz zur Perfektion hervor.³⁸ Zunächst hat eine Kopie keinerlei Variationen, sie ist identisch mit ihrem Original. Auch geht es nicht um die bloße Möglichkeit der Wiederholung, sondern tatsächlich um deren Garantie. Jeglicher Zufall, jegliche Gelegenheit spielt keine Rolle mehr. Ihr mangelt es an jedweder Ambivalenz, sie ist eindeutig und aus ihr heraus kann im Grunde nichts Neues mehr entstehen. Damit wird sie absolut vorhersehbar. Auch kann sie nur in materialisierter Form existieren, um ihrem Original aufs Haar zu gleichen. Und schließlich kann die perfekte Wiederholung, die bloße Kopie, in keiner Weise die Vergangenheit beweglich halten, wie die eigentliche Wiederholung es kann.

„Wir haben die Wiederholung in ihrem Zusammenklang mit der Wiederkehr als die tröstliche Möglichkeit, den vergehenden Momenten die Schärfe und Bitternis der Letztgültigkeit zu nehmen, kennengelernt; in ihr sogar die Hoffnung der Wiedergutmachung von Versäumnis und Untat glimmen sehen, weil die Wiederholung das Vergangene beweglich hält.“³⁹

Die Wiederholung hat die Macht, sofern sie keine perfekte Kopie ist, das Original und den Ausgangspunkt abzuschwächen – und ihm damit zugleich eine unheimliche Stärke zu geben.

3. ERINNERUNG

3.1. Über die Möglichkeit einer philosophischen Betrachtung von Paul Celan

Gleich zu Beginn und für den Einstieg in eine philosophische Betrachtung von Paul Celan, ist es gewiss hilfreich, zunächst einen kurzen Überblick über Celans Bezug zur Philosophie zu geben. Nicht nur das Celan Handbuch gibt hierüber Auskunft, die erste Anlaufstelle für eine Aufschlüsselung seiner philosophischen Lektüre ist das Literaturarchiv in Marbach. Eine

³⁸ Vlg. Gronemeyer, Marianne 2000, S. 164ff.

³⁹ Ebd., S. 168.

wesentliche philosophische Referenz für Celan ist demnach nicht nur Kierkegaard, sondern in der „Philosophischen Bibliothek“⁴⁰ sind ebenso Platon, Leibniz, Hegel, Nietzsche, Adorno, Benjamin, Bergson, Bloch, Heidegger, Husserl, Jaspers und Scheler zu finden.⁴¹ Die Texte seiner philosophischen Bibliothek sind besonders im Hinblick auf Celans Verhältnis von Dichten und Denken interessant – sie sind quasi das *Gegenlicht*. Im Celan Handbuch, das sich gut als Basis für das Verständnis von Celans Zugang zur Philosophie eignet, werden Celans Berührungspunkte mit philosophischen Theorien in den Bereich der Phänomenologie und des Strukturalismus gegliedert, Martin Heidegger und Theodor W. Adorno werden darin noch einmal besonders behandelt und hervorgehoben. Dieser Fokussierung möchte auch ich im Grunde folgen. Und doch reicht es nicht, bloß eine Reihe an Philosophen aufzuzählen, die von Celan gelesen wurden: Im Gegenteil, es macht vermutlich kaum einen Unterschied, von wo aus man beginnt, die Philosophie und Celan zu verbinden. Ob man bei den Philosophen anfängt, oder bei Celans Gedichten und den wenigen Prosatexten. Es lässt sich jeweils vom einen auf das andere schließen, was gleichzeitig bedeutet, dass das eine das andere erweitert, wenn es auch nicht unbedingt notwendig sein muss, es dahinter oder eben davor zu wissen. Die Gedichte Paul Celans können also durchaus für sich alleine stehen, gerade das ist es auch, was sie ausmacht. Aber warum sollte man sich dann überhaupt für eine Philosophie über ihn, beziehungsweise von ihm aus gedacht, interessieren? Wie ich bereits angedeutet habe, kann man in Hinsicht auf den Lyriker jene Philosophie, die von ihm gelesen und mitunter auch kommentiert wurde, und Philosophie, die erst nach seinen Schaffenszeiten entstanden ist, unterscheiden. Unter ersteren Punkt fallen alle jene Philosophen aus Celans „Philosophischer Bibliothek“, wobei er zum Beispiel mit Heidegger und Adorno auch in direktem Kontakt stand. Jacques Derrida hingegen hat sein Werk „Schibboleth“, das im Untertitel explizit Paul Celan gewidmet ist, erst im Jahre 1986 veröffentlicht – 16 Jahre nach seinem Tod. Was all diese Philosophie verbindet, soll hier viel mehr im Zentrum stehen, als das, was sie unterscheidet: Celan selbst ist das Bindeglied, die Motivatik ist deutlich im Schwerpunkt auf Zeit und Sprache zu sehen.

Wie sind nun die philosophischen Lektüren Celans und über Celan im Sinne meiner Untersuchung zu unterteilen? Was ist es, was Celan mit der Philosophie verbunden hat, welche

⁴⁰ Celan, Paul: La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou. Préface de Jean-Pierre Lefebvre. Editions Rue d'Ulm, Paris 2004.

⁴¹ May, Markus; Goßens, Peter; Lehmann, Jürgen (Hrsg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler 2012, S. 263.

Antworten hat er gesucht und mit seiner Lyrik versucht zu geben? Oder hat er sich damit begnügt, in uns immer und immer wieder Fragen aufzuwerfen? Die Beschäftigung mit der Zeit und der Sprache ist sicherlich beiden Metiers, der Philosophie und der Dichtung, gemein. Um noch einmal auf die Struktur, die ich in dieser Arbeit zugrunde gelegt habe, zurückzukommen, sind diese beiden Faktoren auch in Kierkegaards „Wiederholung“ am bedeutendsten. Auf ironischer Ebene, mit der er uns zum Nachdenken bringen möchte, beschreibt Kierkegaard, wie wir mit unserem Leben, das in der Struktur der Zeit gefangen ist, umgehen sollen. Die Sprache übernimmt die Rolle der Vermittlung, ohne sie ist all das nicht zu denken. Das immer Wiederkehrende der Zeit also, die Schleife, die unser Leben umspannt, und die Sprache, die bei Celan immer an der Grenze zum Schweigen zu denken ist, sind die kleinsten gemeinsamen Nenner. Ob im Gedicht oder im wirklichen Leben, wir können gar nicht anders, als vom Jetzt, vom Augenblick, auszugehen. Wie sollen wir aber von hier aus weiterdenken? Und vor allem, wie können wir überhaupt im Hier und Jetzt leben, wo doch unmittelbar hinter uns eine solche Vergangenheit liegt, die droht uns zu paralysieren? Celan sucht die Antworten darauf nicht nur bei Kierkegaard, ihn faszinieren ebenso die phänomenologischen Zugänge. Er verarbeitet sie in seinen Gedichten, so verwendet er etwa einen Terminus Husserls für seinen Gedichtband „Zeitgehöft“, den Zeithof.⁴²

Celan lebt und schreibt in einem ewigen Paradox: Das Unverstehbare muss er verstehbar machen, das, worüber man nicht schreiben kann, darüber muss er schreiben. Er bewegt sich in einem Raum, der beides ist, und zugleich nichts davon: Einmalig und unendlich. Er ist irgendwo dazwischen und zugleich nicht. Er muss darüber schreiben und schweigt dabei. Zeit und Sprache sind dabei kaum getrennt zu denken, überhaupt ist es schwierig und nahezu unmöglich, Celans Denken in Kategorien zu unterteilen. Denn in seiner Lyrik schwimmt alles ineinander, wird zu einem Bild in uns, ohne dass er tatsächlich Metaphern verwendet. In seiner Dichtung ist alles eins. Das ist es auch, was es mir erschwert, sein Denken in Kapitel zu unterteilen. Alle Aspekte und sein Gesamtdenken sind immer schon mitgedacht, selbst in nur einem Satz. Celans Dichteridiom ist stark ausgeprägt. Dennoch: Bleibe ich bei dem Kierkegaardschen Gedanken und vor allem bei seinem Satz, Wiederholung sei Erinnerung nach vorne, dann tun sich wesentlich drei Momente auf. Die Erinnerung ist jener Sprung zurück, den vor allem – zumindest stellt es Kierkegaard so dar – Dichter gerne machen. So hat auch Kierkegaard selbst behauptet, die Erinnerung sei in der Antike die heutige Wiederholung gewesen. Das „nach vorne“ ist relativ ungewiss, doch wissen wir mittlerweile, dass Kierkegaard ein ausgewogenes

⁴²Vgl. Celan-Handbuch 2012, S. 266.

Verhältnis zwischen der Erinnerung der Vergangenheit und der Hoffnung in die Zukunft sucht, um in der Lage zu sein, mit dem Hier und Jetzt umzugehen und den Augenblick unmittelbar erleben zu können. All diese Punkte sind vielleicht, wenn man sie radikal herunterbricht, so banal wie universal, und doch ist Kierkegaards Art und Weise sie zu beschreiben einzigartig und scheint auch Celan überzeugt zu haben. So lässt sich also innerhalb dieses „nach vorne“ ein unmittelbarer Augenblick feststellen, die weitere Bewegung nach vorne ist die unaufhaltsame Wiederholung, hier geradezu dialektisch zu verstehen. All diese Momente sind genauso auch im Gedicht wiederzufinden. Die Erinnerung muss in diesem Fall immer das „Was“ des Gedichtes sein. Es ist der Inhalt, der Kontext, ohne den kein Verstehen möglich ist. Zugleich ist der Terminus Erinnerung in Verbindung mit Paul Celan stark aufgeladen und auch er selbst scheint ihn notwendigerweise zu einem zentralen Begriff seines Denkens gemacht zu haben. Erinnerung ist hier also auf mehreren Ebenen zu verstehen: Sie ist ein wesentlicher Bestandteil der Wiederholung, verweist immer auf das Zeitliche, das bereits Vergangene – im Hinblick auf das Jetzt. Wie mag nur Celan selbst mit der Erinnerung umgegangen sein, mit der Last der Erinnerung als Andenken, mit der Erinnerung als Phänomen und mit der sprachlichen Bedingung der Erinnerung? Das Unmittelbare hingegen, das Augenblickliche, ist die Sprache, mit der der Dichter zu uns spricht, oder doch vielmehr das Gedicht selbst. Im Gedicht ist immer jetzt, und besonders Celans Gedichte wehren sich geradezu unaktuell zu werden, aus der Zeit herauszufallen. Was bleibt, ist also die Wiederholung, die Bewegung nach vorne hin, bei einem Gedicht vermutlich das, was es bewirkt, was es immer wieder aktuell macht, was die Rezeption ausmacht und vielleicht auch, was es als Gelesenes mit den Lesenden macht. All das wiederhole auch ich an dieser Stelle, um dem schon einmal Gesagten noch einmal eine neue Richtung zu geben – diesmal im Sprechen über die zeitlichen Momente, die sich schließlich im Gedicht treffen. In ihm werden sie eins.

Was lässt sich nun aus philosophischer Perspektive zur Erinnerung bei Paul Celan sagen? Was macht seinen Umgang damit aus, wie thematisiert er überhaupt *Zeit*? Zunächst ist es notwendig, die Herangehensweisen an diese Fragen zu unterscheiden. Der Begriff Erinnerung steht in unterschiedlichen philosophischen Kontexten. Eine Möglichkeit davon zu sprechen kann beispielsweise das kulturelle Gedächtnis betreffen, in etwa wie jenes in der Theorie Richard Dawkins: Er stellt dabei fest, dass wir uns kulturell, indem wir uns bei der Verwendung von Ideen, Verhaltensweisen oder sonstigen kulturellen Praktiken wiederholen, immer auch schon weiterentwickeln.⁴³ Dieses Wiederholen ist demnach das Gedächtnis und gleichsam auch die

⁴³ Vgl. Dawkins, Richard: Das egoistische Gen. Heidelberg: Elsevier, Spektrum Akad. Verl. 2007.

Sicherstellung unserer Kultur. Oder provokant gesagt: Es ist unsere Kultur. Kultur kann also als ein gemeinschaftliches Erinnern verstanden werden, ein Erinnern, das sich immer und immer wieder wiederholt und dadurch produktiv ist. Diese Form von Erinnerung, Erinnerung als Gedächtnis nämlich, ist bereits eine Abstraktion dessen, was eigentlich erinnert wird. Es bezeichnet das Gesamte der Erinnerung und ist in dieser Form nahe am „absoluten Wissen“ Hegels – einer „Position vollständiger und sich selbst transparenter Erinnerung“⁴⁴, wie Peter Gilgen schreibt. Es ist dies das breiteste, umfassendste Verständnis von Erinnerung und damit nicht gerade unwichtig, wenn man von Lyrik im Sinne eines kulturellen Erbes spricht. Gerade in Bezug auf Hegel aber ist der Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis festzuhalten, auf den ich im Folgenden kurz eingehen werde. Er ist nicht nur wichtig, um die Celanschen philosophischen Lektüren zu verstehen: Er schien sich hauptsächlich für den phänomenologischen Zugang zu Zeit und Erinnerung zu interessieren, auch in Verbindung mit Literatur. Sondern es ist auch vonnöten, um zur Einsicht zu kommen, dass Sprache mitunter das einzige Mittel bleibt, um Erinnerung zu bewahren. Neben dem großen Themenkomplex Gedächtnis, bleibt also noch über das phänomenologische Bild der Erinnerung zu sprechen. In weiterer und letzter Instanz ist noch die Frage zu klären, inwiefern Sprache als Erinnerungsbewahrerin für Celan eine Rolle gespielt haben mag. Die Fäden der von Celan selbst gelesenen Philosophie, als auch der sich auf Celan beziehenden Philosophie laufen hier nicht nur zusammen, sondern auch durcheinander. Doch es ist in der Tat schwierig, sie komplett zu entwirren. Nicht nur die Ebenen der von Celan gelesenen oder nach ihm geschriebenen Philosophie vermischen sich hier, sondern auch Erinnerung und Inhalt sind kaum voneinander zu trennen. Einerseits gilt es eben, Erinnerung als solche zu definieren. Andererseits stellt sich dabei immer auch die Frage, woran (sich) erinnert wird. Besonders bei Celan ist dies eine hochsensible Frage, die sicherlich nicht einfach und direkt beantwortet werden soll, kann und darf. Die enge Verknüpfung mit dem „Wie“ des Erinnerns, mit der Sprache, liegt dabei immer auf der Hand.

3.2. Mémoires. Zwischen Gedächtnis und Erinnerung

Jacques Derrida ist selbst ein Meister der Erinnerung, aber genauso auch des Gedächtnisses. Viele seiner Werke sind verstorbenen Kollegen, Philosophen, Literaten gewidmet, er hat es sich immer und immer wieder zur Aufgabe gemacht, ihrer zu gedenken. In seiner Schrift über Paul de Man verschränkt er diese seine Aufgabe mit den Inhalten von de Mans Philosophie. Nicht

⁴⁴ Gilgen, Peter: Lektüren der Erinnerung. Lessing, Kant, Hegel. München: Wilhelm Fink Verlag 2012.

nur erinnert er sich in „Mémoires“ an Paul de Man und dessen Werke, er widmet sich auch der Trauer um einen engen Freund und geht der Frage nach der „Dekonstruktion in Amerika“ nach.

Doch um genauer auf die Begriffe *Gedächtnis* und *Erinnerung* bei Derrida einzugehen, dessen Schrift wiederum nicht ohne Paul de Man und Heidegger wiederzugeben ist, ist es von Vorteil, zunächst einen Überblick über die philosophische Vorgeschichte zu haben. Immer schon war Erinnerung mehr als das, was wir alltagsbegrifflich darunter verstehen. Und doch sind jegliche metaphysische Konstruktionen mehr oder minder auf einem Alltagsverständnis aufbauend. So kommt es nicht von ungefähr, dass Kierkegaard die Erinnerung als die Wiederholung der Antike bezeichnet hat. Eine der wohl fundamentalsten Bedeutungen lässt sich bei Platon unter dem Begriff *Wiedererinnerung* finden.⁴⁵ In der Wiedererinnerung findet die menschliche Seele alle jene Ideen nach und nach wieder, die sie beim Eintritt in den Körper plötzlich vergessen hat. In den Dialogen „Menon“ und „Phaidon“ ist dies nachzulesen. Erinnerung hat bei Platon also die stärkste Bedeutung, gleichzusetzen mit der wesentlichen Erkenntnis über das Seiende.

Hinsichtlich der philosophischen Betrachtung der Erinnerung dürfen wir auch Hegel nicht übergehen, den ich einleitend schon kurz erwähnt habe. Denn ganz so einfach ist es bei ihm nicht. Immerhin erkennt er zwei voneinander verschiedene Bedeutungen. Erinnern kann im platonischen Sinne des Erkennens verstanden werden, dem entspricht auch die wörtliche Bedeutung: In den Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie spricht er vom *Gedankensinn des Wortes*, dem „Sichinnerlichmachen, Insichgehen“⁴⁶. Auf der anderen Seite, und um einiges mehr in die Philosophie Hegels eingebunden, lässt sich die Erinnerung im Sinne einer begriffenen Geschichte als „Schädelstätte des absoluten Geistes“⁴⁷ lesen. Sie übernimmt hier die Rolle des vermittelnden Werdens des Geistes in der Geschichte, ein Standpunkt, für den Hegel danach noch kritisiert werden sollte.⁴⁸ Beide Aspekte des Wortes, die von Hegel erkannt wurden, sind besonders auch im Hinblick auf das Gedächtnis interessant.

Hier setzt auch Derrida mit Paul de Man ein. Der Hegelsche Begriff von Erinnerung und Gedächtnis liegt zwar zugrunde, doch erkennt Derrida in „Mémoires“ den wesentlichen Unterschied, dass das Gedächtnis endlich sein muss. Darüber hinaus eröffnet er einen weiteren Kontext, einen Raum, wenn man so will, den es so vielleicht gar nicht geben kann. Dieser Raum ist in uns, wir sind es selbst, die ein Gedächtnis bewahren wollen. Gerade nach dem Tod de

⁴⁵ Vgl. Hong, Seong-Ha: *Phänomenologie der Erinnerung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 15.

⁴⁶ G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Zweiter Band, *Sämtliche Werke* Bd.XVIII, Stuttgart 1928, S. 204.

⁴⁷ G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, *Sämtliche Werke* Bd.II, Stuttgart 1951, S. 619f.

⁴⁸ Vgl. Hong 1993, S. 16.

Mans stellt sich für Jacques Derrida die dringende Frage, ob das überhaupt möglich ist. Können wir eine andere Person in uns aufbewahren? Können wir ihr in uns Platz einräumen?

„Mit dem Tod des anderen verbleibt alles „in mir“ oder „in uns“, „unter uns“; alles ist *mir* anvertraut, alles ist *uns* hinterlassen oder übergeben, und zwar zuvorderst *dem Gedächtnis*, *dem*, was ich das Gedächtnis heiße, der Ort dieses seltsamen Dativs. Anscheinend sind wir dem Gedächtnis überantwortet [...], sobald es so aussieht, dass vom anderen nichts mehr zur Gegenwart uns kommen kann, im Kommen begriffen ist, oder in Zukunft kommen wird.“⁴⁹

Derrida verschränkt seltsame Ebenen miteinander. Gedächtnis fließt über in die Zeit, wir fordern es geradezu dazu auf, nicht in der Vergangenheit zu bleiben, gegenwärtig zu werden. Immer aus unserem seltsamen Wunsch heraus, den anderen in uns aufzubewahren. Aber die Endlichkeit des Gedächtnisses und der „andere“, der abseits von seinem Namen nicht mehr existiert, verunmöglichen das scheinbar. Der Poststrukturalismus sieht ein, was Hegel in seinem Absolutismus nicht sehen wollte: Es liegt am Menschen selbst, woran und auf welche Weise er sich erinnern möchte, der Begriff und die Sicht auf das Gedächtnis sind genauso arbiträr, wie es sein potenzieller Inhalt ist. Ich stoße hier zum Teil schon auf den Begriff, den Derrida von Heidegger übernommen hat, auf das *denkende Gedächtnis*. Doch zuvor noch einmal die Betonung: „Die Möglichkeit des Unmöglichen gebietet hier über die gesamte Rhetorik der Trauer und beschreibt das Wesen des Gedächtnisses.“⁵⁰ In dem Moment, in dem die Verinnerlichung fehlschlägt, bleibt der andere als solcher bestehen. Die Erinnerung, das Gedächtnis, *mémoire*, seien bloße Namen für das, was uns einen Bezug auf die Möglichkeit des Namens bewahrt – und seien gleichzeitig die Namen dessen, was im Namen diesem Bewahren Sicherheit gebe.⁵¹ „Wir können den Namen und das Gedächtnis nicht trennen“⁵². Diese Auffassung scheint thematisch sehr nahe beim Gedächtnis als einer Art Archiv zu sein, einem bloßen Speicher von Schrift und Zeichen. Derrida scheint, wie bereits gesagt – dem Denken von Paul de Man auf der Spur – immer auch dessen Weiterdenken von Hegel Platz einzuräumen. Derrida selbst ist mit der Schrift über ihn auf der Suche nach einem geeigneten An-Ihn-Denken, ob das nun ein Andenken ist oder nicht. Die alles durchziehende Frage ist also jene nach der Möglichkeit des Trauerns. Dabei umschifft er die Frage gekonnt, indem er im Nachdenken darüber bereits seiner gedenkt. Zumindest folgt er im Wesentlichen Paul de Mans Schriften und Gedanken, wenn er vom Gedächtnis spricht.

⁴⁹ Derrida, Jacques: *Memoires: Für Paul de Man*. 3. überarb. Aufl., Wien (Mémoires): Passagen Verlag 2012, S.43.

⁵⁰ Ebd. S. 45.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 53.

⁵² Ebd. S. 53.

Was von Derridas Rede aus dem Gedächtnis heraus über das Gedächtnis im Gedächtnis bleibt, ist dessen Scheitern. De Mans These, die er im Hinblick auf Hegels Verbindung von Gedächtnis und Erinnerung entwickelt, wäre dann genau konträr dazu: Erinnerung und Gedächtnis stehen disjunktiv zueinander, sind im Bruch, heterogen.⁵³ Und genau in diesem Scheitern wird das Gedächtnis produktiv, es steht, wenn man so will, in negativ dialektischer Beziehung zur Erinnerung, die Differenz dazwischen hebt das Scheitern dann schlussendlich auf.

„Es [das Gedächtnis, Anm.] hält sich – mit dem Ziel, sie zu „bewahren“ – in der Nähe von Spuren auf, aber von Spuren einer Vergangenheit, die niemals gegenwärtig gewesen ist, von Spuren, die sich selbst niemals in der Form der Gegenwärtigkeit aufhalten und immer gewissermaßen im Kommen [...], *aus dem Kommenden gekommen*, aus der Zukunft gekommen [...] sein werden.“⁵⁴

Dies ist in dem Sinne zu verstehen, dass im Zuge einer „Wiedererweckung“ aus dem Gedächtnis heraus vielleicht die Sache selbst ihren Ursprung, den Grund, in der Vergangenheit haben mag. Im Moment dieser Wiedererweckung aber wird keine Vergangenheit wiederbelebt – das ist dem Wesen der Vergangenheit nach gar nicht möglich, ja sogar widersprüchlich – sondern eine Zukunft wird eingeleitet. Eine verstorbene Person im Gedächtnis zu bewahren geht im Grunde gar nicht, wenn man dem Gedanken streng folgt. Zumindest gibt es keine exakte Wiedergabe eines Sachverhaltes oder Ereignisses aus der Vergangenheit in unserem Gedächtnis gespeichert. In dem Moment, in dem wir sie erinnernd wiedergeben, oder wiedererwecken, wie Derrida schreibt, ist diese immer schon aus der Zukunft gekommen.⁵⁵ Wir schauen also mit unserem alltäglichen Verständnis von Erinnerung in die falsche Richtung, so wie wir generell in die falsche Richtung gerichtet scheinen. In diesem Denken existiert auch der Tod nicht, sondern allein die Trauer, wie Derrida folgerichtig weiterschreibt.⁵⁶

⁵³ Vgl. ebd., S. 60.

⁵⁴ Ebd., S. 62.

⁵⁵ Auch Arno Böhler nimmt den Gedanken, den Derrida in seiner Schrift für Paul de Man formuliert, in seinem Aufsatz im Zuge der Anthologie „Broken Narratives“ auf: „Als Gedächtnis der Zukunft bricht Mnemonsyne, die Gedächtnis, nicht nur mit dem, was faktisch war. Im Zuge der De-Konstruktion gewesener Verhältnisse bricht sie zugleich auch in eine virtuelle Zukunft auf, die es erst hervor-zu-rufen gilt, indem sie vorab erzählt wird. Auf das Sagen/Zeigen von Zukunft gerichtet, ruft sie das Kommende also hervor, indem sie es vorab vorher-sagt. Da ein solches Hervor-rufen und Vorher-sagen von Zukunft ein Geschehen in Gang bringt, das sich im Laufe der Zeit erst bewahrheiten muss, braucht das Ereignis von Zukunft ein Gedächtnis, in dem das Versprechen seiner Ankunft im Kommen verwahrt wird.–Und das so wesentlich, dass die rituelle Wiederholung des Andenkens an das Künftige diesem erst einen Weg bahnt, indem sie die Geschichte seiner sagenhaften Ankunft wieder –und immer wiedererzählt.“ Vgl. Böhler, Arno: „Post-Hermeneutik nach Derrida. Erstaunliche Brüche“; Babka, Anna; Bidwell-Steiner, Marlen; Müller-Funk, Wolfgang (Hg.): Broken Narratives / Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Wien: Vienna University Press 2016, S. 133-146, S. 135.

⁵⁶ Vgl. ebd., S. 63.

Neben diesen Gedanken möchte ich noch zwei weitere zum Schluss wiedergeben. In einer kurzen Passage spricht Derrida auch über einen provozierenden Satz Hegels, nämlich dass Kunst eine Sache der Vergangenheit sei.⁵⁷ Dabei stellt Derrida fest, dass hier der Gedanke des produktiven Gedächtnisses vorherrscht, das gleichzeitig eine Kunst, als auch der Ursprung der Künste sei. Und ja, räumt Derrida ein, das denkende Gedächtnis sei es, das Kunst mit Schrift und Zeichen möglich macht, ein Gedächtnis, das selbst gedächtnislos sei, eines ohne Erinnerung, jenes Vermögen, das durch eine Vergangenheit eingenommen ist, ohne jedoch je gegenwärtig gewesen zu sein. Insofern kann daraus nie eine „Erinnerung“ werden.⁵⁸

Dies leitet zugleich auch über zu einem abschließenden Gedanken über. Bisher mag der Eindruck entstanden sein, Derrida könne sich schwer festlegen, worauf er hinauswill. Und vermutlich ist das der Tatsache geschuldet, dass Derrida auf nichts als das Sprechen über seinen guten Freund hinauswill und damit zugleich den Akt vollzieht, von dem er im vorliegenden Werk sagt, es sei widersprüchlich. Was er aber auf jeden Fall tut, ist, dass er landläufige Vorstellungen zerstört und uns Begriffe neu denken lässt – indem er beispielsweise darauf aufmerksam macht, dass auch „Gedächtnis“ bloß ein Begriff ist, der selbst wieder Namen in sich und mit sich trägt. Am Ende seines Textes aber, genauer gesagt im dritten Teil, hinterfragt er den Heideggerschen Terminus „Versammlung“, den dieser in Bezug auf das Gedächtnis verwendet. Dabei spricht er von der Schrift „Was heißt Denken?“ von Martin Heidegger.

In „Was heißt Denken?“⁵⁹ stellt Heidegger seinerseits den ausgesprochen naheliegenden Zusammenhang zwischen Denken und Gedächtnis her. Grundlegend beginnt er seine Schrift, die eigentlich eine Vorlesungsreihe war, damit, dass wir bereit sein müssen, Denken zu lernen. Das Gedächtnis findet in der Folge mehrere Beschreibungen, die am Ende alle zu einem Ganzen werden. Mitunter spricht er vom Gedächtnis als „Versammlung des Denkens“⁶⁰, zugleich aber auch als „Versammlung des Andenkens“⁶¹. Viel später lesen wir auch noch vom Gedächtnis als Sammlung des Gemüts.⁶² Zunächst verbindet er über die griechische Mnemosyne, von der nicht zuletzt auch Derrida gleich am Anfang von „Mémoires“ spricht, das Gedächtnis mit Künsten wie Spiel, Musik, Tanz und besonders auch Dichtung. „Alles Gedichtete entspringt aus der Andacht des Andenkens“.⁶³ Denken und Dichten sind demnach eng verbunden. Um nun also

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 68.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 68f.

⁵⁹ Vgl. Heidegger, Martin: Was heißt Denken? 4. durchges. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1984.

⁶⁰ Ebd., S. 1.

⁶¹ Ebd., S. 7.

⁶² Ebd., S. 92.

⁶³ Ebd., S. 7.

beides, Dichten und das Gedächtnis, zu verstehen, scheint es notwendig, zu denken und das Denken als solches zu definieren. Das widerspricht jedoch bereits dem Denken als solches: Dem Menschen als metaphysischem Wesen geht es nicht darum, das Denken zu verstehen, sondern es versteht im Denken. Es ist immer schon dem Dasein eingeschrieben, über das Seiende des Seins nachzudenken. Dieses Gedächtnis nun, in dem das Denken versammelt ist, stellt sich Heidegger ausgesprochen flexibel und frei vor. Derrida spricht darüberhinaus auch immer wieder vom „denkenden Gedächtnis“⁶⁴, das man sich wohl produktiv vorzustellen hat. Wir können frei vergessen und frei bestimmen, was aus der Vergangenheit es denn wert ist, wieder-geholt zu werden. Dabei ist aber das Vergangene immer schon ent-gangen, der Sinn von Behalten beschränkt sich demnach immer nur darauf, was das Gedächtnis immer wieder hervorholt. Dies sei aber, wie Heidegger betont, nicht das einzige Wesen des Gedächtnisses. Dieses besondere, das das Vergangene festhält und wieder-holt, nennt er „Wiedergedächtnis“⁶⁵, vielleicht im Anklang an das platonische Wiedererinnern. Eine viel weitere Bedeutung des Gedächtnisses sieht er, nachdem er es nicht beim Wiedergedächtnis beruhen lässt, in Verbindung mit seiner Wortschöpfung *Gedanc*. Darin befinden sich die Worte Gedächtnis, Andenken und Dank.⁶⁶ Besonders diese Zusammenführung von Begriffen am Ende von Heideggers Vorlesungen erregt schließlich auch die Aufmerksamkeit Derridas. Wenn das Gedächtnis die Versammlung alles Denkens ist, was ist nun endlich das Denken? Im Grunde sagt es uns Heidegger von Anfang an, es sei nämlich das, was es zu bedenken gibt. Dabei ist das Denken nicht selbstverständlich. Nicht einmal Philosophen denken notwendigerweise. Denken kann nicht ein solches sein, wenn es nur über das Denken denkt. Sondern das Wesen bestimme sich einzig aus dem, was es zu bedenken gibt. Nichtsdestoweniger gibt uns das, was Denken heißt, zu denken. Denken ist also, grob vereinfacht, die sich immer wieder stellende Frage, was Denken hieße.

„Inzwischen aber lernten wir sehen: das Wesen des Denkens bestimmt sich aus dem, was es zu bedenken gibt: aus dem Anwesen des Anwesenden, aus dem Sein des Seienden. Denken ist erst Denken, wenn es das *ἔόν* *an*-denkt, Jenes, was dieses Wort eigentlich und d.h. unausgesprochen nennt. Das ist die Zwiefalt von Seiendem und Sein. Sie ist das, was es eigentlich zu denken gibt. Was sich so gibt, ist die Gabe des Fragwürdigsten. Vermag das Denken diese Gabe in seinen Empfang und d.h. in die Acht zu nehmen, um es im *λεγειν*, in einem Sagen dem ursprünglichen Sprechen der Sprache anzuvertrauen?“⁶⁷

⁶⁴ Derrida *Mémoires*, S. 141.

⁶⁵ Vgl. Heidegger 1984, S. 93.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 149.

⁶⁷ Ebd., S.149.

Heidegger sieht eine enge Verknüpfung all dieser Worte wie Gedächtnis, Dank („Im Dank gedenkt das Gemüt dessen, was es hat und ist“⁶⁸), Andenken und Denken. Interessant ist dabei tatsächlich die produktive Vorstellung des Gedächtnisses. Aus diesem Spannungsfeld heraus denkt sich Derrida nun das Entstehen einer Differenz:

„Das Ende von Was heißt Denken? beispielsweise, worin wir der Spur des Gedächtnisses* als ursprünglicher Versammlung nachgegangen sind, bildet eine Öffnung hin auf den chorismos der chora, auf die Disjunktion des Ortes*, der Verschiedenheit* der Ortung* zwischen dem gegenwärtigen Seienden und dem Sein, auf die Zwiefalt*, auf den Unterschied und so weiter. Zweifellos ist das denkende Gedächtnis die Versammlung dieser Differenz, und das könnte es für jede Disjunktion als solche sein.“⁶⁹

Um weiter mit Derrida zu sprechen und die Gedanken von zuvor mit jenen Heideggers zu verbinden: Diese Versammlung gibt es nicht im gegenwärtigen Zustand, wie er betont.⁷⁰ Was sie tut, ist zu *heißen* und uns zu denken zu *geben*. So erstreckt sich in Derridas Interpretation von Heidegger, in der er Paul de Man folgt, das Gedächtnis auch auf das Kommende. Nicht nur führt uns die Frage nach dem Gedächtnis über die Grenzen des Seins hinweg, es führe, so Derrida, direkt auf den Begriff der Gabe – denn es gibt uns zu denken. Und dieses „es gibt“, ebenfalls ein Begriff Heideggers, den er besonders in „Sein und Zeit“, später auch in seinem Aufsatz „Zeit und Sein“ entfaltet, ist als solche eine Aporie, gibt nichts. Es sei alleine Versprechen und versprochenes Gedächtnis. Die Gabe ist die Zukunft von Mnemosyne. Wenn uns der Tod und dieses versprochene Versprechen, die verstorbene Person in uns aufzubewahren, zu denken gibt, dann ist dies also zugleich eine Aporie. Denn einerseits kann Derrida davon schreiben, das unmögliche Versprechen des Andenkens ist *denkbar*, aber eben das, eine mögliche Unmöglichkeit. Derrida schließt in seinem Text, indem er genau dies einen *Akt* nennt, einen Akt, der als einziges die mögliche Unmöglichkeit schafft.

Inwiefern sind die Ausführungen Derridas und Heideggers erhellend? Worin wir uns sicher sein können, ist, dass Paul Celan den Text Heideggers kannte. Vielleicht auch die Konzeption des Gedächtnisses von Hegel. Doch was sollen wir davon festhalten? Die Idee vom Gedächtnis als Speicher scheint nach wie vor bei allen Denkern durchzuscheinen. Doch vom absoluten ist man längst abgekommen. Das Gedächtnis ist als ein endliches zu denken, speziell in unserem Kontext als ein produktives, denkendes, in dem Namen eingeschrieben werden können. Als Namensspeicher kann es auch zum Andenken gebraucht werden. Viel mehr aber vermutlich noch zum An-denken im Heideggerschen Sinne: Im Denken bedenken wir, in der Erinnerung

⁶⁸ Ebd., S.93.

⁶⁹ Derrida: *Mémoires*, S.141.

⁷⁰ Vgl. ebd., S.141f.

müssen wir notwendigerweise an etwas denken. Und die Zeichen und Namen, die im Gedächtnis bleiben, werden vielleicht, so eine mögliche Interpretation, durch die Erinnerung wieder lebendig. In der Erinnerung besteht insofern dann tatsächlich die erneute Möglichkeit etwas (wieder-) zu erkennen, genauso wie sie in diesem Sinne ein vermittelndes Werden nach Hegel bleiben kann. Dadurch, dass das Gedächtnis niemals das, was es andenkt, gegenwärtig werden lassen kann, ist und bleibt es immer im Kommen, es wird immer aus der Zukunft gekommen sein. Die Zeitausrichtung ist nach vorne.

3.3. Erinnerung als Phänomen

Es steht außer Frage, dass Celan sich besonders intensiv mit der Phänomenologie auseinandergesetzt hat. Heidegger und Husserl, mit denen ich mich hier partikulär und paradigmatisch beschäftige, sind nur Auszüge. Über die Gründe, was Paul Celan daran so fasziniert hat, lässt sich nur spekulieren. Im Unterschied aber zu jener Philosophie, die im Nachhinein über ihn geschrieben wurde, ist der phänomenologische Zugang in Celans Gedichten durchaus sichtbar. Celans Schreiben ist eine eigentliche Wirklichkeit, völlig frei von Metaphorik und besitzt sogar einen phänomenalen Charakter. Ganz im Sinne der Epoché sollen die Gedichte frei von jeglicher Transzendenz sein und auch so gelesen werden können. Die Worte stehen für sich, stehen in jedem Gedicht unersetzbar und fest, sind unübertragbar und nicht austauschbar. Schon zu Beginn meiner vorliegenden Arbeit ging das aus dem Beispiel seiner Wortneuschöpfungen hervor. Doch nicht nur diese sind unverrückbar, auch sämtliche andere, vielleicht auch mehrmals wiederkehrenden Worte sind nicht übertragbar, keine Metaphern. Sie stehen für die Wirklichkeitskonzeption des Autors. Dies kann zugleich auch eine Erklärung dafür sein, warum Philosophie für Literatur so unerlässlich ist. „Die Philosophie befindet sich, ja *findet sich wieder* im Umkreis des Dichterischen, kurz in dem der Literatur.“⁷¹ Philosophie und Dichtung ist es gemein, dass sie bereits von einer bestimmten Auffassung der Wirklichkeit ausgehen. Bei der von Celan offenbar geschätzten Phänomenologie, die sich am ehesten wohl als Methode beschreiben lässt, wird die Wirklichkeit auf die Spitze getrieben. Das berühmte „Zu den Sachen selbst!“ Husserls verdeutlicht das.

„In der phänomenologischen Reduktion soll der Phänomenologe von der so genannten natürlichen Einstellung, die er der Welt gegenüber hat, in die phänomenologische Einstellung übergehen. Er soll dabei von allen Vorurteilen über sich und die Welt abstrahieren, soll in einer von Husserl so genannten Epoché sämtliche Vorurteile

⁷¹Derrida, Jacques: Schibboleth. Für Paul Celan. Aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 2012, S. 90.

ausklammern und allein das untersuchen, was sich ihm anhand der „Phänomene“ in unbezweifelbarer, absoluter Evidenz zeigt.“⁷²

Dabei wäre es aber, so Römer weiter, laut Husserl verfehlt zu meinen, dass diese Ausklammerung einen vollkommenen Verlust der Welt, so wie wir sie kennen, bedeutete. Innerhalb dieser Denkweise und in diesem Zugang zur Welt wird der Begriff der Erinnerung besonders interessant. Einerseits stellt sich die Frage, inwieweit das Vergangene in eine solche Perspektive, die sich nur auf die Gegenwart zu fokussieren scheint, mit einbezogen werden kann. Tun Erinnerungen im Jetzt etwas zur Sache und wenn ja, wie? Und wo liegt der Qualitätsunterschied zur Wahrnehmung?⁷³ Generell lassen sich bei Husserl zwei Phasen unterscheiden, eine frühere, in der er Erinnerung vor allem als „Bildbewusstsein“ beschrieben hat, und eine spätere, in der auch der Begriff „Zeithof“ geprägt wurde. Ich werde hier besonders und eher verkürzt auf die spätere zu sprechen kommen. Doch zunächst noch kurz zu möglichen Schwierigkeiten einer Betrachtung der Zeit: Denn Erinnerung ist unweigerlich mit der subjektiven und allgemeinen Wahrnehmung von Zeit verbunden. Mit der Frage nach Erinnerung ist bei Husserl und vermutlich generell in der Phänomenologie vor allem die nach der Frage des Gegenwärtigen gestellt – Erinnerung als Vergegenwärtigung eines früheren Jetzt. In der letzten von Paul Ricoërs Aporien der Zeit spricht er davon, dass das Denken die Zeit schwerlich erfassen könne. Zudem sagt er,

„[...] dass sich ihr Ursprung stets entziehe und sie begrifflich uneinholbar sei. sobald die Philosophie beginne nachzudenken, komme sie immer schon zu spät, weil sie selbst immer schon in der Zeit sei und diese nie ganz in eine umfassende thematische Bestimmung einholen könne.“⁷⁴

Doch genau diesen Aspekt will die Phänomenologie in ihrer Betrachtung mit einschließen und damit umgehen. Immer vom Jetzt ausgehend, muss paradoxerweise das Vergangene im Jetzt einen Platz finden. Aber ist es dabei wirklich zeitlich hinterher? Dieses Problem, nämlich wie das Vergangene im Jetzt gedacht werden kann, wird bereits von Brentano anhand des Beispiels einer Tonfolge abgehandelt. Wie soll ein Mensch eine Melodie wahrnehmen, wenn er immer nur einen Moment auf den nächsten wahrnimmt? Husserl reagiert darauf, indem er den Intentionalitätsbegriff ausweitet. Es braucht gewissermaßen einen Fluss, in dem das Jetzt sich befindet, um dieses immer wieder Jetzt miteinander zu verbinden. Tatsächlich hat bei Husserl schon früh das Jetzt mit dem Nicht-mehr-Jetzt und dem Noch-nicht-Jetzt eine bestimmte Weite. Schließlich und endlich nehmen wir die ständig neuen Erscheinungen eines Gegenstandes in

⁷² Römer, Inga: Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricoë. Dordrecht: Springer 2010, S. 21.

⁷³ Vgl. Hong, Seong-Ha 1993, S. 19.

⁷⁴ Römer 2010, S. 4.

unserem Bewusstseinsstrom als einen Moment wahr. „Es sei evident, so Husserl mit Brentano, dass Gegenwart und unmittelbar Vergangenes immer schon im Bewusstsein als Einheit gegeben sind.“⁷⁵ Dazu prägt Husserl neue Begriffe, von denen vor allem zwei Begriffe hervorstechen: Die Retention als die primäre Erinnerung und die Protention als die Erwartungsperspektive.

Doch beginnen wir mit dem Jetzt, von dem auch Husserls Zeitkonzeption notwendig ausgehen muss. Er nennt diese „reine momentane Gegenwärtigung der Wahrnehmung“⁷⁶ Urimpression. Es ist die „Urstiftung eines Zeitpunktes, der sich im Modus ‚Jetzt‘ gegenständlich erfüllt“⁷⁷. Eben weil er aber gerade vergangen ist, ist er noch nicht im Bewusstsein präsent. Doch keine Urimpression ohne Retention: „Die Urimpression wandelt sich jedoch sogleich in ein Gewesen, so dass sie dann in einer so genannten ‚Retention‘ bewusst ist, welche das Vorhin, das Soeben, das Nicht-mehr des Zeitobjektes festhält.“⁷⁸ Zusammen mit der Erwartungsperspektive ergibt sich das Bild eines Jetzt, das nicht länger punktuell ist. Das Zeitfeld der Gegenwart sei, so Inga Römer, als Jetzt mit einem Zeithof zu denken.⁷⁹ Dabei ist der Vergleich mit dem Fließen aus einer Quelle heraus von Husserl selbst gezogen, der vom Entquellen der Zeit aus dem Jetzt spricht. Sowohl bei Retention als auch Protention gibt es zusätzlich zu der primären Erinnerung, beziehungsweise Erwartung, je auch eine sekundäre. Bei der sekundären Erinnerung, der Wiedererinnerung, stoßen wir zugleich auch auf eine Definition der Erinnerung nach Husserl: Sie ist bei ihm eine Modifikation der Wahrnehmung. Im Unterschied zur Urimpression wird bei der Wiedererinnerung „weder ein Bild, noch ein Zeichen wahrgenommen, sondern eine Wahrnehmung selbst reproduziert.“⁸⁰ Die Vorerinnerung dagegen wird von Husserl als eine vorblickende Erwartung charakterisiert.⁸¹ Auch hinsichtlich einer zukunftsbezogenen Vergegenwärtigung verwendet Husserl also den Terminus Erinnerung. Das wird durch die vorausgeschickte Definition klar: Denn auch, wenn es eine Wahrnehmung ist, die man genauso noch nicht gehabt hat, ist eine Erwartung im Grunde ebenso eine modifizierte Wahrnehmung, wie eine in die Vergangenheit gerichtete Erinnerung.

Ob Husserl nun der Vollzug der phänomenologischen Methode gelingt oder nicht, seine Versuche „zu den Sachen selbst“ zurück zu gelangen sind jedenfalls eindrucklich. Besonders

⁷⁵ Römer, Inga 2010, S. 36.

⁷⁶ Hong, Seong-Ha 1993, S. 103.

⁷⁷ Ebd., S. 103.

⁷⁸ Römer, Inga 2010, S. 39.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 45.

⁸⁰ Hong, Seong-Ha 1993, S. 121.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 141.

das Bild des Jetzt als Quelle des unaufhörlichen Zeitflusses hat vermutlich auch Celan nachhaltig beeindruckt. Es betont das unaufhörliche Jetzt, und schließt zugleich auf unvergleichliche Weise die (unmittelbare) Vergangenheit mit ein, genauso wie eine immerwährende Erwartungsperspektive, die jedoch das Jetzt in seiner einzigartigen Urimpression nicht schmälert.

3.4. Erinnerung durch Sprache: Gedichte schreiben nach Auschwitz

Wie sieht nun konkret der Umgang mit der Erinnerung an das, was geschah, aus? Wie reagierten vor allem auch Philosophen, abseits jeglicher theoretischer Beschäftigung mit der Zeit und der Erinnerung per se? Wie reagierten sie auf das, was nur weniger Jahre zuvor geschehen war, wie gingen sie konkret mit dem zu Erinnernden um?

Was auffällt, ist, dass die meisten Reaktionen um einige Jahrzehnte verzögert kamen. Was als erstes und unmittelbar auf das „Geschehene“⁸² folgte, war ein Schweigen. Dieses Schweigen war aber keinesfalls ein beredtes Schweigen, von dem ich noch schreiben werde. Es war viel eher ein betretenes und es war da, weil man gar nicht vorhatte, darüber zu sprechen – ebenfalls im Unterschied zum beredten Schweigen. Doch es gab Ausnahmen, einige wenige, die schon früh versuchten, das Grauen zu fassen, und es als ihre Pflicht sahen, davon zu schreiben. Hannah Arendt etwa schwieg nicht. Sie schrieb als Exilierte, die fassungslos hinüberblickte in das Deutsche Reich, bereits 1944 schrieb sie „Organisierte Schuld“, entwickelte bald auch Theorien zum Totalitarismus. Doch auch sie brauchte eine gewisse Zeit, um zu verstehen, oder auch um zu verstehen, dass ein Verstehen schwer, wenn nicht sogar unmöglich war. 1961, immer noch gegen die Starre ankämpfend und gegen das vorherrschende Schweigen, wurde sie Zeugin des Eichmann Prozesses und der „Furchtbaren Banalität des Bösen, vor der das Wort versagt und an der das Denken scheitert“⁸³. Und doch, was zählte, war hinzuschauen und zumindest zu versuchen zu verstehen. Mit dem Begriff „Banalität des Bösen“ sprach sie dem Bösen jegliche Tiefe und Radikalität ab, sondern sprach sie dem Guten zu. Doch schon die Begrifflichkeiten Gut und Böse sind Kategorien, die als solche immer Grundlage vieler Schriften nach und über Auschwitz wurden. Sie ziehen eine Trennung, die vielleicht aber gar nicht so einfach zu ziehen ist.

⁸² Ich folge in der Verwendung des Wortes „Geschehen“ Paul Celan, der Worte wie Shoah oder Holocaust nachweislich vermied. So verwendete er beispielsweise auch in der sogenannten Bremer Rede das Wort „Geschehen“ als Umschreibung für das, was Adorno mit „Auschwitz“ sagte: Die Gräuel unter den Nationalsozialisten. (Vgl. etwa Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band. Der Sand aus den Urnen. Zeitgehört. Verstreute Gedichte, Prosa, Reden. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 186.)

⁸³ Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper Verlag 1986, S. 300.

Enzo Traverso unterteilt in seinem Buch „Auschwitz denken. Die Intellektuellen und die Shoah“ sämtliche Intellektuelle in Gruppen.⁸⁴ Arendt zählt er zu den Exilierten, darüber hinaus spricht er von einer Gruppe von Intellektuellen, die blind gegenüber dem Geschehen gewesen wären, aber eben auch von Überlebenden. Zu letzteren zählt Paul Celan, Theodor W. Adorno aber fällt bei Traverso in dieselbe Kategorie wie Hannah Arendt, in die Gruppe emigrierter deutscher Juden, die schon während des Krieges und womöglich aufgrund ihres Abstandes dazu angefangen hatten, Auschwitz „in das Zentrum ihres Denkens“⁸⁵ zu rücken. Bevor ich näher auf Adorno eingehe – der vor allem in Hinsicht auf Paul Celan wohl der wichtigste Denker gewesen sein mag, weil er verhältnismäßig früh erkannte, dass es vor allem anderen um die bloße Bedingung der Möglichkeit ging, über das Geschehene nachzudenken – bevor ich also Adornos Ausführungen näher beleuchte, ist nicht zuletzt auch Giorgio Agamben zu erwähnen. Auch Agambens Zugang ist eher politischer Natur, so wie vermutlich alle philosophischen Denksätze zu Auschwitz letztendlich politisch sein werden. Agamben spricht vom *homo sacer*, als dem Menschen im rechtsfreien Raum. Nicht nur wirft Agamben damit die Frage nach der Grenze des staatlichen Eingriffspotenzials auf. Er betont besonders auch den Ausnahmezustand als wesentlich innerhalb seiner Theorie. Die Idee vom *homo sacer* ist dabei nicht ausschließlich auf die Konzentrationslager bezogen. Er kann auch in aktuelleren Kontexten, der Flüchtlingskrise etwa, zur Anwendung kommen. Der *homo sacer* Agambens ist die Inkarnation des „bloßen Lebens“⁸⁶. Er hat den Begriff dem römischen Recht entnommen, als die Politik begann, in das natürliche Leben einzugreifen.⁸⁷ „Sacer“ kann dabei beides bedeuten, „heilig“ und „verflucht“, und in dieser seltsamen Überlappung zweier Bedeutungen stellt der *homo sacer* sogar eine doppelte Ausnahme dar, er kann sowohl religiös, als auch weltlich nicht belangt werden. Als solcher erinnert er uns immer daran, dass wir in rechtliche und staatliche Strukturen miteingebunden sind, steht da als absoluter Gegensatz und damit Urbild des nackten Lebens.⁸⁸ Das Problem, wie nach Auschwitz weiter gedacht werden kann, löst er mit der Ethik des Zeugnisses, das in jener Lücke spricht, die in den Zeugenaussagen klafft.⁸⁹ Dadurch wird es ihm auch möglich, Derrida und die Dekonstruktion zu kritisieren: Sie bliebe zu sehr in der Zweideutigkeit und verhindere dadurch die Schließung des Rechts und das Eintreten des *wirklichen* Ausnahmezustandes.

⁸⁴ Traverso, Enzo: Auschwitz denken. Die Intellektuellen und die Shoah. Aus dem Franz. von Helmut Dahmer. Hamburg: Hamburger Edition 2000, S. 14f.

⁸⁵ Traverso 2000, S. 15.

⁸⁶ Geulen, Eva: Giorgio Agamben zur Einführung. Hamburg: Junius 2005, S. 82.

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 83.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 91.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 116.

Die postmoderne Dekonstruktion schwingt in vielen Arten, Philosophie nach Auschwitz zu denken, mit. Gemeinsam mit der negativen Dialektik ist sie eine Methode, sich zwischen der „Zerstörung von Erinnerung und [der] Erinnerung von Zerstörung“⁹⁰ zu bewegen. Denn man bewegt sich auf brüchigem Boden, auf bisher unbegangenen Terrain, das man eigentlich nie hätte betreten wollen oder gar dürfen. Aber jetzt gilt es, das, das nie passieren hätte sollen, zu bedenken. Die Frage „Wie?“ kann hier gar nicht oft genug gestellt werden. Wie nur über das Unmögliche, das möglich geworden ist, nachdenken, wie darüber schreiben? Die Frage stellt sich über die Bereiche der Philosophie und Literatur hinweg. Theodor W. Adorno geht in seinem Verdikt, das sich am Ende seiner Schrift „Kulturkritik und Gesellschaft“ findet, so weit zu konstatieren: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...]“⁹¹. Traverso nennt diese Reduzierung von Adornos Gedanken lapidar, ja sogar schon lächerlich⁹² und doch bringen sie das Gefühl der Ohnmacht zur Geltung, das es ausgelöst haben muss, zu der Zeit auch nur einen (dichterischen) Satz aufs Papier bringen zu wollen – nach all dem, was geschehen war. Oder ist das sogar bis heute so, dass angesichts des Grauens jedes schöngeistige Wort seine Bedeutung verliert, ja sogar selbst barbarisch wird? Peter Szondi, Literaturwissenschaftler und Verfasser der sogenannten „Celan Studien“, wandelte den Satz Adornos ein wenig ab: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz.“⁹³ Es zählt dieser Auffassung nach also das Miteinbedenken, das Bewusstsein über Auschwitz, das Bedenken und Erinnern. Doch zugleich scheint es, als würde der Begriff Erinnerung noch einmal ungleich schwieriger geworden sein. Denn Erinnerung, die so oft auch im platonischen Sinn nahe an der Erkenntnis verstanden werden konnte, hilft dem Verstehen hier nicht. Gedichte schreiben, oder generell „Schreiben nach Auschwitz“ muss heißen, ein Verstehen in seiner Unmöglichkeit zu ermöglichen – durch Erinnerung.

Besonders in der Philosophie, die Auschwitz folgt, gilt es zudem etwas zu vermeiden, was Vogt in seinem Aufsatz „Auschwitz-Politik“ ein „Ins-Transzendente-Setzen“⁹⁴ nennt. Damit kritisiert er beide von mir zuvor behandelten Ansätze, jene von Hannah Arendt und Giorgio Agamben. In dem Moment, in dem wir von Nationalsozialisten als dem Paradigma des Bösen sprechen, in dem Moment auch, in dem wir von einem Ausnahmezustand sprechen, sehen wir das Geschehene unter der Kategorie des „Ganz-Anderen“, wir setzen es von uns selbst ab und

⁹⁰ Vogt, Erik M.: Auschwitz-Politik. In: L-Waniek, Eva; Vogt, Erik M. (Hrsg.): Derrida und Adorno. Zur Aktualität von Dekonstruktion und Frankfurter Schule. Wien: Turia und Kant 2008, 37–69, S. 49.

⁹¹ Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, *Prismen. Ohne Leitbild*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 30.

⁹² Traverso 2000, S. 181.

⁹³ Nach Vogt 2008, S. 32.

⁹⁴ Ebd., S. 41.

es wird zum „Maß [...] ohne Maß“⁹⁵. Vogt spricht ebenso mit Badiou, wenn er davor warnt, wie das Denken in der Philosophie nach der Singulärsetzung von Auschwitz und dem radikal Bösen aussehen kann. Wenn nämlich die Philosophie, die nach Auschwitz eigentlich in einer Aporie gefangen war, weiter ihren Lauf nimmt, und es dabei schafft, das Undenkbare mit ins Denken zu bringen, dann räumen wir „Hitler und seinen Handlangern einen seltsamen Sieg“⁹⁶ ein. „Es hieße, die Juden noch einmal zu töten, wenn ihr Tod der Grund für das Ende dessen wäre, wozu sie entscheidend beigetragen haben, nämlich der revolutionären Politik einerseits, der rationalen Philosophie andererseits.“⁹⁷ Das Ereignis zu sehr hervorstechen zu lassen, es in der Erinnerung als absolut und unvergleichlich zu setzen, würde ihm also einen unvergleichlichen Platz in der Philosophie einräumen. Vorläufig kann gesagt werden: Wenn Auschwitz in unserem Denken ein unwiederholbares, herausstechendes Ereignis wäre, dann könnten wir dessen nicht gedenken. Viel eher müssen wir seiner in seiner Möglichkeit zur Wiederholung gedenken und es so tatsächlich andenkend wieder-holen. Das Ereignis selbst würde sonst in einen seltsam heiligen Raum geraten, unantastbar werden. In der philosophisch gestellten Frage, wie die Erinnerung an das Geschehene dem Geschehenen entspreche und wie sie denn aussehen sollte, muss also bereits die Wiederholung eine wichtige Rolle übernehmen. Auch deshalb, weil ein Verstehen nicht vorausgesetzt werden kann. In unserem Denken müsse ständig und unaufhörlich daran erinnert werden, dass sich Auschwitz nicht wiederholen darf.⁹⁸ So formuliert Adorno seinen Kategorischen Imperativ.

„Einzig aus der Perspektive dieses neuen kategorischen Imperativs, einer „interessierten“ Perspektive, welche gegen die Zerstörung von Erinnerung die Erinnerung der Zerstörung setzt, damit die Ermordeten nicht um das ‚einzige‘ betrogen werden, was unsere Ohnmacht ihnen schenken kann, das Gedächtnis‘, kann man Spuren von Auschwitz in der gegenwärtigen Gesellschaft [...] entdecken [...]“⁹⁹

Vogt zitiert starke Worte Adornos, klar wird hier von der Ohnmacht gesprochen, verzweifelt ist er auf der Suche nach dem einzig möglichen Weg, damit umzugehen. Zusätzlich bringt er die „Spur“ mit hinein, jenen Begriff Derridas, mit dem er die *différance* spezifiziert. Er beschreibt so Worte, Begriffe aus dem Negativen, aus ihrer Absenz heraus, vielleicht auch Bedeutungen oder, wie im Falle des obigen Zitats, Ereignisse. Die Philosophie hat dabei die Aufgabe zu übernehmen, so Vogt, all dieser Spuren einzugedenken, sie muss der „Müllkübel

⁹⁵ Ebd., S. 41.

⁹⁶ Ebd., S. 41.

⁹⁷ Ebd., S. 41.

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 49.

⁹⁹ Ebd., S. 49.

der Kultur¹⁰⁰ sein. Wie aber sei nun, weiter Adorno folgend, mit dem zu Erinnernden umzugehen? Er geht immer von der Unzulänglichkeit, ja vom Scheitern aus in seinem Denken, sein Denken ist das Andere, Differente. Innerhalb dieser Logik und mit seinem Begriff vom autonomen Kunstwerk wären „[...] Denken und Kunstwerk [...] dann Orte eines Eingedenkens eines Scheiterns der Gegenwart, eine Vergangenheit zu erfassen, welche sie bedingt.“¹⁰¹ Es wäre ein begriffliches Denken im Schatten des Ereignisses, keinesfalls darauf bedacht, die Vergangenheit in die Gegenwart zu transferieren, sondern immer im Bewusstsein der Grenzen, die Auschwitz dem Handeln auferlegt hat.

Derrida geht ähnliche Wege mit der Dekonstruktion, wirft ihm ja Agamben schon vor, sich aus der Zweischneidigkeit nicht herauszubewegen. Er denkt nun das singuläre Ereignis und die Iterabilität zusammen.¹⁰² In seiner Schrift „Schibboleth. Pour Paul Celan.“ wird das anhand des Datums deutlich. Celans Lyrik wird hier demnach zum Paradebeispiel, höchstwahrscheinlich hat aber einer der wenigen Prosatexte Celans Derrida auf die Fährte des Datums gebracht: Der Meridian. „Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein 20. Jänner eingeschrieben bleibt?“¹⁰³ Das Datum trägt beides in sich, es ist singulär und verweist zumeist auf ein Ereignis, das einmal geschehen ist und in Erinnerung bleiben soll. Andererseits wiederholt es sich immer und immer wieder, erinnert immer und immer wieder an Zeit und Ort, kommt immer und immer wieder, um ins Gedächtnis zu rufen.

„Es gibt heute sicherlich das Datum jenes Holocaust, das wir kennen, die Hölle unseres Gedächtnisses; doch gibt es für jedes Datum einen Holocaust, er findet stündlich irgendwo auf der Welt statt. Jede Stunde zählt ihren Holocaust.“¹⁰⁴

Der von Derrida so besetzte Begriff der Spur liegt auch dem Gedächtnis zugrunde, die Spur markiert den Ort, an dem das außerhalb der Philosophie Liegende offenbar gemacht wird. So liegt, ganz wie auch Vogt schreibt, der Holocaust immer (seinen) Texten zugrunde. Das Datum, Zeit und Ort eines Ereignisses, kehrt immer wieder.

„Die Asche ist folglich dasjenige, was vom Ereignis Auschwitz geblieben ist; sie ist diejenige Vergangenheit, mit der und deren Fundament die Dekonstruktion Geschichte zu schreiben und zu machen hat. Und da die Asche als Spur das in gewisser Hinsicht nicht zu

¹⁰⁰ Ebd., S. 49.

¹⁰¹ Ebd., S. 50.

¹⁰² Ebd., S. 47.

¹⁰³ Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band. [Im Folgenden zitiert als: Celan GW, Bd.III] Der Sand aus den Urnen. Zeitgehört. Verstreute Gedichte, Prosa, Reden. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S. 196. Anmerkend ist hier zu erwähnen: Der 20. Jänner, von dem Paul Celan hier spricht, ist nicht nur das Datum aus Büchners „Lenz“, es ist auch zugleich jenes der sogenannten Wannseekonferenz, auf der die Endlösung, die Vernichtung der Juden, beschlossen wurde.

¹⁰⁴ Derrida: Schibboleth, S. 93.

Wiederholende – weil Verbrannte – in Erinnerung ruft, erfordert sie das „andere Gedächtnis“ der Dekonstruktion: eine Art „Gedächtnisübung“, die, gerade unter der Achtung der Grenzen der „Repräsentation“, von der „Asche“ Auschwitz(s) Zeugnis abzulegen versucht.“¹⁰⁵

In der eingangs von mir gestellten Frage, wie sich denn angemessen zu erinnern sei, entscheiden sich Adorno und Derrida beide für das Paradox des möglichen Unmöglichen. Es ist bei Derrida die Spur, hier spezifischer die Asche – die Nähe zu Celans Begriffslandschaft ist unbestreitbar – die Spur also, die von der Anwesenheit von Auschwitz als Abwesenheit zeugt. Zwar ist Auschwitz damit zu einer Singularität geworden, aber durch den Imperativ, eine Wiederholung zu verunmöglichen und die Spur immer und immer wieder zu verfolgen, wird das Unmögliche möglich, das Singuläre wiederholt. Bei Adorno ist dieser kategorische Imperativ, Auschwitz nicht zu vergessen, immer dabei, erfüllt zu werden, die Möglichkeit, ihn zu erfüllen, bestimmt ihn. Die Erfüllung liegt in einer kommenden Zukunft, die es gerade ausmacht, dass ihre Verwirklichung unmöglich ist. Die Politik des Gedächtnisses wird hier Demokratie genannt.¹⁰⁶ Doch an dieser Stelle folge ich Vogt, der daraus politisch-ökonomische Schlüsse zieht, nicht weiter. Ich halte vielmehr fest, dass der einzige Weg, Philosophie und Auschwitz zusammen zu denken, ohne dabei die Philosophie oder die Erinnerung zu Schaden kommen zu lassen, es ist, bei allem Gedachten die Spur mitzudenken. Zumindest aber die Spur als Möglichkeit im Denken zu bewahren, sich ihrer immer bewusst zu sein. Dabei sind Ansätze, das Böse zu verstehen, problematisch, gehen sie doch immer von einer transzendenten Kategorie des Bösen aus. Ebenso wie der Begriff der „Ausnahme“, den das Denken schwerlich mit in sich hineinnehmen kann und der damit eine neue Herausforderung für die Philosophie wird. Eine tatsächliche Aufarbeitung der Vergangenheit passiert nur, wenn die Ursachen für das Geschehene beseitigt werden, so Adorno. Immer auch in Bezug auf die Kunst, auf die Dichtung, auf das Wort. Wo sich Derrida nicht entscheiden will, wo sich der Text, oder auch ein Ereignis dekonstruiert, weil es ständig neu gedacht wird, sich ständig in den Spuren verläuft, da plädiert Adorno für das generelle Loslassen von Begrifflichkeiten. Insofern liegt Adorno sehr nahe bei Celan:

„Adorno nahm an, dass wir, wenn wir nicht geneigt wären, die Autorität des Begriffs, sogar den Begriff des Nichtbegrifflichen loszulassen; wenn wir uns nicht vorstellen können, dieses Gedicht genug sein zu lassen, dann wären wir nicht in der Lage, den Holocaust

¹⁰⁵ Vogt 2008, S. 54.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 57.

wirklich anzuerkennen – oder dadurch die Bedürfnisse der Gegenwart oder einer Zukunft anzuerkennen: nicht für uns, sondern für irgendwelche andere, unsere Überlebenden.“¹⁰⁷

In dieser Hinsicht, so Bernstein, entspricht Adorno mit seiner Auffassung vom autonomen Kunstwerk auch eher Paul Celan. Das Gedicht als solches, in dem die Worte und Begriffe rein für sich stehen und unwiederholbar sind, ist genug. Die Dekonstruktion sei zu schwammig, zu unentschlossen, zu entzweigerissen und dabei nicht zur Ruhe kommend. Jay M. Bernstein sieht dafür bei Adorno eher die Wichtigkeit, die Bedeutung und die Begrifflichkeit zugunsten des Andenkens loszulassen.

„Für Adorno und Celan ist es notwendig, den Holocaust für uns anzuerkennen, den einen, in welchem Celans Mutter starb, dieses Holocaust (und ihrer) zu gedenken, wenn wir der Vergangenheit ihr Recht geben und der Gerechtigkeit dienen wollen, und dadurch vielleicht, vielleicht, vielleicht eine Gegenwart haben.“¹⁰⁸

Das mag jedoch auch der Tatsache geschuldet sein, dass Celan in etwa ab seinem Gedichtband „Engführung“ auf Adornos Verdikt geantwortet hat. Peter Szondi sieht jedenfalls deutliche Anzeichen dafür.¹⁰⁹ Zwar ist ein Treffen zwischen Adorno und Celan nie zustande gekommen¹¹⁰, und auch die Studie über Paul Celan, die Adorno lange geplant hatte, war nie zustande gekommen. Doch hat Adorno seine Aussage schlussendlich und vor allem zumindest im Hinblick auf Celan relativiert, wenn auch nicht zurückgenommen. Es ist vor allem die Sprache Celans, so scheint es, die Adorno davon überzeugt, dass von dem Geschehen – ganz im Gegenteil – sogar geschrieben werden *muss*. Die uns im Gedächtnis behalten lassen muss, was Unaussprechlich ist. Diese seine Dichtung ist keine ursprüngliche Trauer, sondern „Form gewordene Melancholie“.¹¹¹

3.5. Zur Lyrik Paul Celans: Erinnerung

Auf welche Weise nun kann bei Celan Erinnerung thematisiert werden? Abseits der Gedichte gibt es als Quellen noch einige wenige poetologische Texte. Prosa als solche hat Celan kaum geschrieben – das „Gespräch im Gebirg“ mag vielleicht nach Prosa aussehen, ist aber nahezu ähnlich schwierig zu deuten wie Celans Lyrik. Neben zahlreichen Briefen, etwa an Nelly Sachs, oder auch an Ingeborg Bachmann, hat er aber in erster Linie auch zwei Ansprachen verfasst. Auf diese möchte ich mich nun neben der Gedichte konzentrieren. Die „Bremer Rede“ und der

¹⁰⁷ Bernstein, Jay M.: „Die Sprache des Toten von Stein und Stern“: Adorno, Derrida, Celan und das Buch der Natur. Aus dem Amerikan. von Erik M. Vogt. In: L-Waniek, Eva; Vogt, Erik M. (Hrsg.): Derrida und Adorno. Zur Aktualität von Dekonstruktion und Frankfurter Schule. Wien: Turia und Kant 2008, 17–37, S. 34.

¹⁰⁸ Bernstein 2008, S. 33.

¹⁰⁹ Celan-Handbuch 2012, S. 274.

¹¹⁰ Das „Gespräch im Gebirg“ kann aber als fiktives Treffen zwischen Celan und Adorno gelesen werden, wenn auch keine eindeutigen Beweise dafür sprechen. Nietzsche könnte ebenso eine Rolle darin spielen.

¹¹¹ Bernstein 2008, S. 32.

„Meridian“, den er anlässlich zur Verleihung des Büchnerpreises vorgetragen hat, fallen wohl am ehesten in die Kategorie „poetologisch“ und sind jene Texte, auf die in der Sekundärliteratur am meisten verwiesen wird. Um nun innerhalb dieser seiner Texte ein Thema näher zu beleuchten gibt es zwei Möglichkeiten vorzugehen: Einerseits kann man die Gedichte auf Stichworte durchsuchen. Nicht oft zwar, aber zumindest manchmal fallen dort Worte wie *Erinnerung* oder *Gedächtnis*. Andererseits aber kann man grundsätzlich versuchen, das Konzept Erinnerung auf Paul Celans Gedankenwelt umzulegen und gewissermaßen nach *Spuren*, beziehungsweise seinem Umgang mit Spuren zu durchsuchen. Ich lege demnach den Fokus auf die beiden Reden und auf Stichworte in Paul Celans Lyrik, speziell rund um den ersten Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“¹¹², die darauf schließen lassen, wie er mit *Erinnerung* und *Gedächtnis* verfährt und in seine Gedichte einfließen lässt. Immer auf der Suche nach Beispielhaftem, gebe ich dabei sein Werk verkürzt und auszugsweise wieder, was dem Umfang meines Themas geschuldet ist. Einerseits gehe ich im Folgenden jenen Weg ab, den ich in den Kapiteln zuvor vorgegeben habe: Vom Gedächtnis, über die Phänomenologie der Zeit, bis hin zur konkreten Erinnerung. Andererseits möchte ich generell mit diesem Kapitel hervorheben, wie eng Celans Lyrik mit dem Zeitbegriff verwoben ist und wie grundsätzlich das Wissen darüber zu einem Verstehen seiner Gedichte beiträgt.

Ich beginne an dieser Stelle wie angekündigt mit seinem Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“, dessen Titel einer Zeile aus dem Gedicht CORONA entnommen ist:

[...]

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:

wir sehen uns an,

wir sagen uns Dunkles,

wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,

wir schlafen wie Wein in den Muscheln,

wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

[...] ¹¹³

¹¹² Der eigentlich erste Gedichtband „Der Sand aus den Urnen“ (1948) wurde, wegen zu vieler Druckfehler sinnentstellt, wieder eingestampft (Vgl. Celan-Handbuch 2012, S. 50).

¹¹³ Celan GA, S. 39.

Das Gedicht entstand, wie dem Kommentar dazu zu entnehmen ist, bereits 1948.¹¹⁴ Damit kann es in direktem Zusammenhang zu der Liebschaft mit Ingeborg Bachmann gebracht werden – dies aber nur am Rande. Daniela Strigl vermutet in einer Vorlesung zum Thema „Celan, Bachmann und das Gedicht nach Auschwitz“¹¹⁵, dass Celan hier den Mohn als Kontrapunkt zum Gedächtnis setzt. Celan soll Bachmann außerdem mit Mohnblumen überhäuft haben, die Blumen stehen hier also zusätzlich noch im Kontext einer persönlichen Erinnerung. Dafür, den Mohn als Symbol des Vergessens zu deuten, spricht vor allem auch das Gedicht DIE EWIGKEIT:

Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer
Flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen.
Ein Wort, das schlief, als wirs hörten,
schlüpft unters Laub:
beredt wird der Herbst sein,
beredter die Hand, die ihn aufliest,
frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt.¹¹⁶

Der Herbst, auch die Jahreszeit, zu der Celans Eltern ermordet wurden¹¹⁷, wird hier mit dem Mohn des Vergessens in Verbindung gebracht. Mohn und Gedächtnis, Vergessen und Erinnerung, Registratur, wie Strigl es nennt, sind zwei Gegensätze, die immer in Celans Gedichten mitgedacht werden müssen. Das erste Gedicht, CORONA, evoziert in uns die Farbe Rot: Das Rot der Liebe, des Mohns, der zugleich aber auch der Mohn des Vergessens ist. Dagegen steht das Rot des Blutes, das sich im „Blutstrahl des Mondes“ wiederfindet. Nicht nur ist sich Celan offensichtlich dessen bewusst, wie sehr seine Dichtung sich aus dem Gedächtnis speist, und wie sie sich selbst auch in diesen ewigen Kreislauf aus Gedächtnis und Vergessen einfügt. Er thematisiert darüber hinaus Gedächtnis und Vergessen in seiner Lyrik, was ihr einmal mehr einen doppelten Boden verleiht.

Über allen Bildern, die Celan in uns hervorruft, schwebt die Zeit, oder zumindest Celans Wiedergabe davon, sein eigenes Zeitverständnis und –gefühl. Er lässt in seinen Gedichten die Zeiten ineinanderfließen, macht Erinnerung gegenwärtig, macht seine Erinnerung universal.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 606.

¹¹⁵ Vgl. dazu die Vorlesung von Daniela Strigl zum Thema „Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis. Bachmann und Celan und das Gedicht nach Auschwitz.“, gehalten am 27. November 2017 im Rahmen der Ringvorlesung „Liebe und Hass“ an der Universität Wien.

¹¹⁶ Celan GA, S. 49.

¹¹⁷ Celan-Handbuch 2012, S. 60.

Zwar nennt er in manchen Gedichten noch das Gedächtnis und das Vergessen explizit, doch sind es vor allem Spuren, mit denen er die Erinnerung zeichnet. Es sind einzelne Worte wie etwa „Asche“, „Aug“, „Herz“, mit denen er seine Erinnerung auf gewisse Weise erst erschafft. Seine Begriffe sind immer auch konkret, sie bezeichnen Dinge, mit denen auch wir etwas verbinden. Wir haben die Asche etwa bildhaft vor Augen, zugleich aber besetzen wir sie für uns und auch mit fortschreitender Lektüre mit Paul Celans Assoziationen. So hat etwa auch Derrida dem Motiv der Asche bei Celan eine wichtige Rolle zugeschrieben, wie ich im Kapitel zuvor erörtert habe. Wir lesen uns in seine Welt hinein, indem wir uns sein Dichteridiom vertraut machen. Celan verbindet diese einzelnen Worte und Begriffe jeweils mit Farben, mit anderen Adjektiven, schöpft neue Worte aus ihnen, wie ich am Anfang dieser Arbeit erwähnt habe. Seine Worte und Begrifflichkeiten sind in jeweils zwei Geschichten eingebettet: Sie sind als Spuren in der generellen Historie des Wortes verfolgbar, wurden immer auch schon vor Celans Verwendung des Wortes benutzt. Zugleich aber können wir ihrer Spur auch bloß im lyrischen Werk Celans folgen: „Verbracht ins/ Gelände/ mit der untrüglichen Spur:// Gras, auseinandergeschrieben. [...]“ lauten die ersten Worte im Gedicht ENGFÜHRUNG. Wir folgen der Spur der Wörter, folgen ihr durch das Gras, das vor lauter Worten schon auseinandergeschrieben ist. Celan schreibt *auseinandergeschrieben* statt auseinandergetreten, lässt wieder einmal Schrift, Sprache und Welt eins werden, lässt den Unterschied verschwimmen. Das Wort *auseinandergeschrieben* aber schreibt er zusammen. Das Papier wird zum Gelände, auf dem er schweigen und sprechen kann, auf dem er die Spuren verfolgt und uns selbst Spuren legt. Am Ende ist es auch uns selbst überlassen, ob wir diesen Spuren folgen wollen, ob wir dem Wort Asche auf den Grund gehen zum Beispiel. In seinem bekanntesten und recht frühen Gedicht, der TODESFUGE, stoßen wir auf das „aschene Haar“¹¹⁸ der Sulamith, das im Gegensatz zum „goldenen Haar“ der Margarete steht. Diese repetitiven Zeilen schließen das Gedicht auch ab, sind dessen letzte Worte. Die Asche kann auf der einen Seite eine reine Deskription der Haarfarbe sein, neben dem blonden Haar der Margarete. Auf der anderen Seite aber verbinden wir Asche unweigerlich auch mit Verbranntem, mit den Überresten des Haares. Diese Konnotation lässt uns innehalten, gerade auch mit dem Wissen, dass die Todesfuge von Konzentrationslagern, von der Massenvernichtung der Juden im Akkord spricht. Es ist eine tödliche Dichotomie, die hier aufkommt. Die Asche ist bei Weitem nicht abstrakt, immer wieder auch wird sie von Celan mit Urnen in Verbindung gebracht, die diese Konnotation schlussendlich auch bestätigen. Wann auch immer nun Celan dieses Wort erneut verwendet, immer ist es nun bei uns schon besetzt, ist seine Bedeutung für uns durch seine Verwendung

¹¹⁸ Celan GA, S. 40f.

erweitert. Peter Horst Neumann zählt in Celans wichtigsten Gedichtbände zumindest neun weitere Vorkommen des Wortes, ob allein oder als Wortschöpfung.¹¹⁹ Die Celanschen Wortaufschüttungen, wie auch generell die Verwendung von Worten bei Paul Celan stellen also eine spannende Verquickung dar. Vielleicht lässt sich auch sagen: Celan bedient sich nicht nur seiner Erinnerung, er schafft dadurch und mit diesem seinem Prinzip auch neue. Zeit und Sprache, jedenfalls auch die Zeitlichkeit der Sprache und die Versprachlichung der Zeit sind bei Celan unter diesen besonderen Bedingungen nicht wegzudenken.

Vom Augenblick und von der Zeit zeugen auch die Titel der beiden zu Anfang zitierten Gedichte. Die Zeit zieht sich als roter Faden durch all seine Gedichte, sie erinnert ans Jetzt, ohne im Jetzt das Vergangene vergessen zu machen. So ist CORONA nicht nur der Kranz, er ist auch die sich schließende und damit endlos werdende Schleife der Zeit. Das Gedicht endet mit den Worten: „Es ist Zeit, daß es Zeit wird. Es ist Zeit.“¹²⁰ Am Anfang des Gedichtes kehrt die Zeit zurück in die Schale, nachdem wir sie gehen gelernt haben – so bildet auch das Gedicht selbst einen Kranz, von der Zeit umringt. Er spielt im Satzsatz mit der Bedeutungsvielfalt des Satzes „Es ist Zeit“. Denn wenn er sagt, es sei Zeit, dann ist die Zeit bereits geworden. Schließlich ist sie bloß noch. Schwingt da nicht bereits der Zeithof Husserls mit? Das Jetzt, das ausfranst und jeden Moment neu ist, der Augenblick, der nicht ausschließlich punktuell gedacht werden kann? Auch der Titel des zweiten Gedichtes, EWIGKEIT, verweist auf die immer mitgedachte Zeitlichkeit. Doch die Forschung geht davon aus, dass Überlegungen zu Husserl erst in der zweiten Hälfte der 1950er in Celans Werk miteinfließen. Nichtsdestoweniger ist der Zeitbegriff nie aus seinen Gedichten herauszudenken und scheint ihn immer schon umgetrieben zu haben. So kann etwa der Titel des eigentlich ersten Gedichtbandes „Der Sand aus den Urnen“ in Verbindung zu einer „Sanduhr“ gelesen werden. Sowohl lautlich, als auch der Form nach ist die Ähnlichkeit auf der Hand liegend.

Den Begriff „Zeithof“ selbst verwendet Celan erstmals in einem Essay über Ossip Mandelstam, wie auch später in den beiden Gedichten SCHWIMMHÄUTE und MAPESBURY ROAD. In abgewandelter Form bildet das „Zeitgehöft“ schließlich den Titel für posthum erschienene Gedichte, das Celan-Handbuch verweist dabei auf das Gedicht aus dieser Reihe ERST WENN ICH DICH:

Erst wenn ich dich
als Schatten berühre,

¹¹⁹ Vgl. Neumann 1990, S. 15.

¹²⁰ Celan GA, S.39.

glaubst du mir meinen
Mund,

der klettert mit Spät-
sinnigem droben in Zeithöfen
umher [...] ¹²¹

Wann auch immer nun die phänomenologische Betrachtung der Zeit von Husserl auf die Werke Celans direkt Einfluss genommen hat, fest steht, dass die Thematisierung der Zeit von Anfang an über Celans Gedichten schwebt. Gerade im Gedichtband „Mohn und Gedächtnis“ ist das recht eindrücklich, wie aus dem Celan-Handbuch hervorgeht: „Hier sammeln sich die Worte, die in der punktuellen Gegenwart des Gedichts [...] wieder hervorgetreten sind. Es ist eine „angereicherte“ und zugleich eine knappere, „grauere“ Sprache, um die C. [...] ringt.“ ¹²² In den Notizen zur Erstellung des Meridian findet sich schließlich folgende Feststellung Paul Celans:

„Wahrnehmung – das bedeutet im Gedicht nicht sprachliche Wiedergabe, sondern Vergegenwärtigung der Sprache - / Indem die Dinge Zeit, d.h. Jetzt Vorher Nachher zeitliche Extension haben, haben sie Individualität. Erst im wahrnehmenden Auge konstituiert sich der Gegenstand// Zum Zeitbewußtsein gehört Erinnerung und Erwartung.“ ¹²³

Er bekennt sich zu einer Vergegenwärtigung der Sprache im Gedicht, oder leitet zumindest uns an, das Gedicht so zu lesen. Dies spricht vor allem meinen zweiten Punkt an, die phänomenologische Sichtweise auf die Erinnerung – beziehungsweise auf die Zeit als solche. Vielleicht steckt auch in dieser Aussage nicht mehr, als das Bekenntnis, Husserl gelesen zu haben. In jedem Falle gibt sie uns jedoch Raum für Spekulation. Denn mit dem Zeitbewusstsein, das folglich in jedem Gedicht zu finden sein muss, ist das Gedicht in seiner Vergegenwärtigung immer auch nach beiden Seiten offen, in Richtung Vergangenheit und Zukunft. Vor allem auch im Hinweis auf die Worte und Begriffe seiner Lyrik zeigt sich diese Offenheit. Wenn er sich auch nicht direkt der Vergangenheit bedient, um Erinnerung wach zu halten, so verwendet er zumindest Begriffe, die darauf verweisen, wie ich oben bereits versucht habe zu zeigen. Zudem vermeidet er direkte Bezeichnungen für die Judenvernichtung. Weder lassen sich in seinem Geschriebenen Worte wie Holocaust oder Shoah finden, noch spricht er explizit davon, wie ich

¹²¹ Ebd., S. 352.

¹²² Celan-Handbuch 2012, S. 61.

¹²³ Celan, Paul: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Herausgegeben von Bernhard Böschstein und Heino Schmull, unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop [TCM]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999, S. 141, Nr. 486.

bereits in einer Fußnote angemerkt habe. Auch ich habe bisher dementsprechend von „dem, was geschah“ gesprochen – ganz nach seiner Formulierung in der sogenannten „Bremer Rede“.¹²⁴ Er holt das, was geschah, mit Worten und den dadurch hervorgerufenen Assoziationen wieder. Er holt es wieder, indem er das Unverständliche niederschreibt, ohne dabei selbst zu deuten oder zu interpretieren. Unser Gedächtnis wird bei der Lektüre seiner Gedichte ständig weiter mit Vorstellungen gefüttert, mit Begriffen, mit Farben, mit Wortneuschöpfungen.

Wie geht er aber mit dem Schmerz um? Was ist Celans Herangehensweise an den Imperativ Adornos? Überwindet er diesen schon von vornherein? Diese Frage betrifft meinen dritten und letzten Punkt und vor allem auch die Verarbeitung der Erinnerung, die wie ein schweres Gewicht über der Sprache liegt, wie eine Decke über sie gebreitet ist. Laut Celan-Handbuch und Peter Szondi ist das Gedicht ENGFÜHRUNG eine direkte Reaktion auf Adornos Verdikt.¹²⁵ Doch schon zuvor lassen sich Wege bei Celan erkennen, dichterisch der Toten zu gedenken – wer, wenn nicht Celan könnte wohl seine Gedichte durch diese unmögliche Situation manövrieren. Im Gedicht IN ÄGYPTEN, das nach dem Vorbild der Zehn Gebote aufgebaut ist, ruft er dazu auf, mit Schmerz zu schmücken: „Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noëmi.“¹²⁶ Alle drei Namen sind biblische und hebräische Namen. Wenn er nun dazu aufruft, eine *Fremde* mit dem Schmerz um sie zu schmücken, dann scheint der Schmerz um die Toten der schönste Schmuck zu sein. Er hält uns hiermit buchstäblich vor Augen, dass Schmerz ästhetisch sein kann, dass Schmerz zu Schmuck werden kann. Demzufolge kann auch ein Gedicht, das im Schatten von Auschwitz geschrieben wurde, schön sein.

Zu Beginn der „Bremer Rede“ wird deutlich, dass Celan sich neben Überlegungen zur Zeit als solche, auch welche über das „Andenken“ gemacht hat. Er spielt auf den Aufsatz Heideggers „Was heißt Denken?“ an, wenn er einsetzt:

„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“. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken.“¹²⁷

Das Gedicht ist für Celan hier einmal mehr ein Ort. Es ist ein Ort, der überall und jederzeit ist, und dadurch eben gerade nicht jederzeit und überall ist, denn er trägt immer ein Datum mit sich

¹²⁴ Vgl. Celan GW, Bd. III, S. 186.

¹²⁵ Vgl. Celan-Handbuch S. 274.

¹²⁶ Celan GA, S. 42.

¹²⁷ Celan GW, Bd. III, S. 185.

und etwas, dessen er gedenkt. „Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.“¹²⁸ Dabei greift das Gedicht wohl in beide Richtungen, es greift zurück, um sich mit von Bedeutung angereicherten Worten zu versorgen und es greift nach vorne, in die Zukunft, um immer gegenwärtig zu bleiben, ist nach Derrida immer im Kommen begriffen. Im „Meridian“ führt Celan diesen Gedanken fort. „Aber das Gedicht spricht ja!“¹²⁹ ruft Celan aus: „Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht.“¹³⁰ Denn, so schreibt er, jedes Gedicht hätte sein eigenes Datum. Und nur so kann es auch mit dem Gegenüber sprechen. Auf diesem Gedanken aufbauend schreibt auch Jacques Derrida seine Schrift „Schibboleth. Pour Paul Celan“. Denn es ist paradox. Das Datum wiederholt sich jährlich, wiederholt sich genauso auch im Gedicht, und bleibt trotzdem singulär: Nur so kann es sich wiederholen. Durch diese Struktur kann ein Gedicht auch der Ort sein, an dem angedacht wird, an dem gedacht und erinnert wird. Auch wenn es das im Falle Paul Celans oft nur durch ein Schweigen kann, denn vor allem seine Lyrik behauptet sich am Rande ihrer selbst:

„Es behauptet sich [...] am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. /Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein.“¹³¹

Es behauptet sich also auch immer wieder neu, und holt sich damit auch immer wieder selbst in die Aktualität zurück. Und diese Aktualität ist für alle in einem kurzen Augenblick, vielleicht genau dem Augenblick der Lektüre, dieselbe:

„Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.“¹³²

Die Zeit ist es, die Lesenden und Gedicht verbindet, ja selbst den Dichter mit dem Lesenden. Die Zeit, die durch die Sprache vermittelt ist, zeigt selbst den Zeithof des Jetzt, und legt ihn frei. Einerseits gibt es also die Zeit im Gedicht, das sich immer wieder aktualisiert, dessen Gegenwart immer einmalig und punktuell ist. Andererseits bedient sich das Gedicht aber anderer Zeiten, der Erinnerung. Das Gedicht setzt gewissermaßen die Fahne auf Halbmast, oder ist es gar selbst die Fahne, die auf Halbmast weht? Ganz nach Celans Gedicht SCHIBBOLETH, das der Schrift Derridas ihren Titel verliehen hat: „Zwillingsröte/ in Wien und Madrid. // Setz

¹²⁸ Ebd., S. 186.

¹²⁹ Ebd., S. 196.

¹³⁰ Ebd., S. 196.

¹³¹ Ebd., S. 197f.

¹³² Celan GW, Bd. III, S. 198f.

deine Fahne auf Halbmast,/ Erinnerung.“¹³³ Das Gedicht bewahrt die jeweils im Februar geschehenen Ereignisse rund um den Faschismus in Wien und Madrid.¹³⁴ Es bewahrt die Erinnerung daran, indem es Namen und Städte versammelt. Diese vom Gedicht versammelten Worte können immer und immer wieder gelesen und gesprochen werden, ebenso, wie Daten immer und immer wiederkehren. Ob Ruth, Sulamith, Wien oder Madrid, es sind Namen, die in unser Gedächtnis eingehen. Das immer wieder punktuelle Jetzt des Gedichts, das wir als solches auch tatsächlich wahrnehmen, holt uns diese Namen wieder, es holt sie zurück. Es setzt die Fahne auf Halbmast und erinnert uns an das Schibboleth, an diese Grenze der Sprache, die die Grenze von Leben und Tod ist, die Grenze, an der Sprache Wirklichkeit wird und an der Erinnerung wiedergeholt wird. Das Gedicht ist nicht zeitlos, Derrida spricht etwa vom Datum des Gedichtes, das aber keineswegs sich transzendental über alles erhebt, sondern in seiner Wiederkehr erst erinnernd wirkt. So ist auch sein Satz zu verstehen, den ich abschließend zitieren möchte, um die Celansche Erinnerung in ihrem Paradox des Wieder-holens auf die Spitze zu treiben: „Jede Stunde zählt ihren Holocaust“¹³⁵.

4. SPRACHE

4.1. Sprache durch Erinnerung

All das bisher Gesagte mag vielleicht der erste Schritt in der Analyse von Paul Celans Lyrik sein: Doch stößt es uns auf die notwendige Erkenntnis, dass jegliche Erinnerung immer zugleich auch vermittelt werden muss, um als solche für uns wahrnehmbar zu sein. Wie bereits angedeutet, gehen diese beiden Aspekte in einem Gedicht immer schon einander voran. Sie setzen einander voraus. Ohne Sprache keine Erinnerung und, speziell bei Paul Celan, keine Sprache ohne Erinnerung. Über Letzteres lässt sich womöglich diskutieren, ist doch besonders die Lyrik Celans durch ihre Unmittelbarkeit gekennzeichnet. Gerade aber diese Unmittelbarkeit verweist deutlich auf die Spuren der einzelnen so präsent wirkenden Worte. Anhand von Worten wie Auge, Asche oder Herz kam das im vorigen Kapitel zutage. Ein Gedicht existiert immer zuerst durch seine Sprache, und lässt damit im selben Moment eine Zeitlichkeit entstehen. Diese Zeitlichkeit nun habe ich versucht, anhand des Begriffes der Erinnerung zu umreißen. Einer der drei wesentlichen Aspekte in Hinsicht auf die Sprache Paul Celans ist dabei deren Inhalt, das, was sie auszudrücken versucht. Das trifft sich mit dem letzten Punkt meiner philosophischen Untersuchung der Erinnerung im Hinblick auf Celan und besonders auch mit dem gedanklichen Umfeld des Verdikts Adornos.

¹³³ Celan GA, S. 83.

¹³⁴ Ebd., S. 638.

¹³⁵ Derrida: Schibboleth, S. 93.

Denn auch in der Frage, wie mit dem kulturellen Ausdruck nach Auschwitz umzugehen ist, sind Erinnerung und Sprache nicht voneinander zu trennen. Die Erinnerung liefert dabei grundlegend den Inhalt – selbst wenn es oft auch nur die Worte sind, die sich erinnern –, die Sprache ist das wesentliche Medium, um sie zu bewahren. Dabei sind die Grenzen fließend, ja fast verschwindend. Erinnern sich die Worte, oder erinnern die Worte, bewahrt die Sprache die Erinnerung, ist die Sprache die Erinnerung oder entsteht die Erinnerung durch Sprache? Einmal mehr zeigen diese Verquickungen, wie künstlich meine Aufteilung der Kapitel in „Erinnerung“ und „Sprache“, aber wie notwendig sie zugleich auch ist. Dies stößt uns auf die eigentliche von Adorno in den Raum gestellte Tatsache, die sich nur auf den ersten Blick als Verdikt darstellt. Doch zunächst gilt hier festzustellen, dass sich auch Philosophen selbst bloß der Sprache bedienen können. Wir dürfen nicht vergessen, dass hier die Grenzen fließend sind: Sowohl philosophische Texte als auch Gedichte bedienen sich desselben Mediums. Wenn wir also einmal mehr die Dialektik von Kultur und Barbarei betrachten, so ist es tatsächlich unmöglich, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ohne sich dieser Barbarei bewusst zu sein. Es wäre nämlich vor allem barbarisch, Sprache zu stilisieren, zu ästhetisieren: Würde etwas Schönes aufgrund von Auschwitz geschaffen worden sein, dann hätte Auschwitz gar einen Sinn gehabt.¹³⁶ Gerade durch diese Nähe von Sprache und Erinnerung haben diese einen großen Einfluss aufeinander, den es zu berücksichtigen gilt. Womöglich, so die These von John Zilcosky, ist damit auch die Nähe von Philosophie und Dichtung zu der Zeit unmittelbar nach Auschwitz eine andere. Nichts sei falscher als die Auslegung von Adornos Verdikt, dass nach Auschwitz tatsächlich keine Gedichte mehr geschrieben werden können. Solche Kritiker würden ihn wesentlich missverstehen:

“But such critics fail to see that Adorno's statement is itself poetic, making use of figurative language: "Auschwitz" is a metaphor or, more specifically, a synecdoche, in which one extermination camp substitutes for the entire mass murder of the European Jews. Moreover, "ein Gedicht" likewise stands in synecdochally for art and culture in toto.”¹³⁷

Gerade auch in der Philosophie stoßen Philosophen an die Grenzen der Sprache, bedienen sich anderer sprachlicher Mittel, um das, was nicht gesagt werden kann, in Worte zu fassen, besetzen Begriffe oder Namen neu und greifen auf rhetorische Kniffe zurück. Insofern hat die Dichtung es ungleich leichter, ist es doch ihre Aufgabe, Unsagbares zu sagen. In diesem Fall jedoch ergänzen sich Philosophie und Dichtung, weisen einander jeweils auf Defizite hin. Genau in diese Richtung ist auch das sogenannte Verdikt Adornos zu verstehen. Es ist ein Aufruf dazu,

¹³⁶ Vgl. auch Felstiner 1997, S. 246.

¹³⁷ Zilcosky, John: Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno and Revisited. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 2005, Vol.79(4), S. 670-691, S. 671.

der Dichtung, und auch der Kunst ganz allgemein, keinen Sinn durch Auschwitz zu geben. Es ist ein Aufruf gegen eine Stilisierung oder Verklärung – und Paul Celan macht mit seinen Gedichten alles andere als das. Es ist ein Hinweis auf die Macht der Sprache und die Zerbrechlichkeit und auch Sensibilität der Erinnerung. Celan mag ab seinem Gedicht ENGFÜHRUNG das Wissen über Adornos Gedanken mit einbezogen haben, doch auch die Gedichte davor sind bereits dem Versuch zuzurechnen, sprachlich zu erinnern und erinnernd zu sprechen. Dabei muss die Erinnerung an Auschwitz keineswegs immer ausgedrückt sein, oder auch an vorderster Stelle stehen. „Auschwitz“ als Synekdoche ist vielmehr immer mitgedacht und damit immer auch für den Lesenden mitzudenken. „It is not surprising that Adorno, in his later *Asthetische Theorie* (1970), explicitly admires Celan's "radical" hermetic form: it reveals the "shame of art" in the face of "suffering.""¹³⁸ Die Kunst Paul Celans ist sich demnach des Geschehenen immer schon bewusst. Sie bedenkt es mit ein, sie will nicht nur deshalb entstanden sein, weil der Autor etwas „Schönes“ erschaffen wollte, etwas, was die Lesenden erfreut. Celans Gedichte wurden aus anderen Motiven geschaffen, und dennoch können sie auf ihre Art *schön* sein. Martin Heidegger schenkte Celan selbst eine Ausgabe von „Was heißt Denken?“, nur kurz bevor ihn dieser im Schwarzwald besuchen sollte.¹³⁹ Gleich zu Beginn dieser Schrift Heideggers spricht er von der Beziehung zwischen Dichten und Denken. Er zitiert in diesem Kontext ein Gedicht Hölderlins, distanziert sich aber schon zuvor davon, es zu rein seinen Text unterstreichenden Zwecken zu verwenden. Es sei viel eher in seiner Aussage genauso autonom, wie es auch sein eigener Text ist, es braucht das eine nicht, um das andere zu ergänzen. Das Sagen des dichtenden Wortes ruhe in seiner eigenen Wahrheit:

„Sie heißt Schönheit. Die Schönheit ist ein Geschick des Wesens der Wahrheit, wobei Wahrheit besagt: die Entbergung des Sichverbergenden. Schön ist nicht das, was gefällt, sondern was unter jenes Geschick der Wahrheit fällt, das sich ereignet, wenn das ewig Unscheinbare und darum Unsichtbare in das erscheinendste Scheinen gelangt. Wir sind daran gehalten, das dichtende Wort in seiner Wahrheit, in der Schönheit, zu lassen. Das schließt nicht aus, sondern ein, daß wir das dichtende Wort denken.“¹⁴⁰

Ob es nun Zufall ist, oder nicht, dass wir in Heideggers Werk passende Worte zu dieser Frage finden, ob ein Gedicht, indem es eine Wahrheit enthüllt, immer noch schön sein kann – in jedem

¹³⁸ Ebd., S. 672f.

¹³⁹ Es gibt unzählige Spekulationen über dieses erste Zusammentreffen im Juli 1967 von Celan und Heidegger in Todtnauberg, dem Celan später auch ein eigenes Gedicht widmen sollte. In diesem Gedicht finden sich auch Auszüge des Satzes wieder, der Celan in Heideggers Hüttenbuch hinterlassen hat: „Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf den Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen.“ Diesen Worten und dem Tenor der Forschung zufolge dürfte es in jedem Fall ein Vertrauen schürendes Gespräch gewesen sein. (Vgl. France-Lanord, Hadrien: Paul Celan und Martin Heidegger. Vom Sinn eines Gesprächs. Übers. von Jürgen Gedinat. Freiburg i.Br.: Rombach 2007, S. 93ff.)

¹⁴⁰ Heidegger 1984, S. 8.

Falle erlösen uns diese Worte Heideggers ein wenig und helfen uns aus dem Dilemma, Kunst nach Auschwitz schön finden zu können. Schön ist Dichtung, wenn das Wort zu seiner Wahrheit kommt, wenn wir vor uns etwas ausgedrückt sehen, was zuvor unscheinbar war. Bei Paul Celan kann diese Schönheit auch in der Dunkelheit bestehen, die er über seine Worte gebreitet lässt, in den Paradoxa und in seinem eigenen Weg, die Unmöglichkeit auszudrücken und die richtigen Worte nach dem Geschehenen zu finden. Darin besteht schlussendlich auch der Unterschied von Dichtung und Philosophie. Denn der Philosoph denkt, Dichtung aber gibt uns zu denken, der Denker sage das Sein, der Dichter nenne das Heilige.¹⁴¹ Während also das Sein sich beim Denker lichtet und er aus dem Entzug des Seins spricht, erscheint durch die Sprache des Dichters die *Welt*, die wird darin heil bewahrt. Besonders spannend kann es dann werden, wenn Dichter und Denker aufeinander stoßen.

Demzufolge bleibe ich nun bei Zilcosky, wenn er meint, es sei nicht korrekt zu sagen, dass Adorno Philosophie und Poesie gegeneinander ausgespielt hätte, indem er mit ersterer letztere verboten hätte. Im Gegenteil hat uns diese Aussage, und der Hinweis auf die Dialektik von Kultur und Barbarei, erst auf all das gestoßen, worüber ich hier schreibe. Die Sprache wird zum einzigen Mittel, das diese Dialektik ausdrücken kann, sei es in philosophischer Hinsicht wie bei Adorno selbst, sei es dichterisch, wie bei Celan. Beide versuchen sie jeweils die Wirklichkeit wiederzugeben, eine Wirklichkeit, von der es nur eine gibt, und deshalb viele. So also sprechen Dichter und Philosoph von derselben Wirklichkeit, und schaffen dadurch mehrere. Denn in dieser einen Wirklichkeit, die durch Sprache konstituiert ist, gibt es so viele Wirklichkeiten, wie es Menschen gibt, alle auf der Suche aber nach dieser einen einzigen Wirklichkeit. So spricht Celan in der Bremer Rede auch von der Richtung eines Gedichts, es hält immer zu auf „eine ansprechbare Wirklichkeit“¹⁴². Um solche Wirklichkeiten gehe es denn auch dem Gedicht. An dieser Stelle bleibt mir nichts anderes übrig, als Paul Celan weiter zu zitieren, der im Zuge einer Umfrage 1958 ein seltenes Statement über seine dichterische Arbeit verlauten ließ. Passend zu obigem Zitat von Martin Heidegger gibt er dort über die deutsche Sprache zu denken – eine ausgesprochen seltene Begebenheit. Sie, die deutsche Sprache, schreibt er darin, misstraue dem „Schönen“, versuche dafür wahr zu sein. Er wehrt sich gegen jedweden „Wohlklang“ der Sprache, gerade die Deutsche Sprache – eine Sprache nämlich, die damals in jüngster Vergangenheit von den Nationalsozialisten hochbesetzt und aufgeladen wurde, und

¹⁴¹ France-Lanord, Hadrien: Paul Celan und Martin Heidegger. Vom Sinn eines Gesprächs. Übers. von Jürgen Gedinat. Freiburg i.Br.: Rombach 2007, S. 151.

¹⁴² Celan GA, S. 186.

eben derer sich Celan nun bedient – gerade diese Sprache sei nun nicht mehr farbenfroh, sondern grau.

„Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, „poetisiert“ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.“¹⁴³

Dieses Zitat bringt das Verhältnis des Dichters nicht nur zur Sprache, es bringt es auf den Punkt. Nie ist es nur die Sprache selbst, die spricht und am Werk ist, immer ist sie aber nötig, um überhaupt etwas zu sagen. Und was ist hier zweischneidiger, als die Tatsache, dass Paul Celan all das auf Deutsch sagt? Zwar vermeidet er zumeist, die Sprache Deutsch als solche anzusprechen, denn das muss er nicht: Seine Zuhörer und seine Lesenden sprechen selbst Deutsch, verstehen ihn, in der Sprache der Mörder seiner Eltern. Das ist auch der Grund, warum er Deutsch nicht mehr farbenfroh sieht. Und zugleich auch, warum ihm nichts anders übrig bleibt, als auf Deutsch zu schreiben, ihm, der so unglaublich viele andere Sprachen spricht. Er muss die Spuren der Erinnerung tief in die Worte eingraben und muss sie dadurch auch selbst erst mitaufladen. Nicht nur scheint Celan mit Heidegger in der Bedeutsamkeit der deutschen Sprache übereinzustimmen. Celan wiederholt Heidegger des Weiteren auch selbst, indem er vom Dasein spricht, das schließlich zur Sprache geht: Nur jener bemüht sich um eine solche ansprechbare Wirklichkeit, es seien Bemühungen dessen, der „[...] mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend.“¹⁴⁴. So endet Celan in seiner Bremer Rede.

Bisher habe ich mich nun auf die transzendente Darlegung fokussiert, auf die grundlegende Notwendigkeit von Sprache sowohl für die Philosophie als auch für die Dichtung. Zwei weitere Punkte in diesen Überlegungen zur Verknüpfung von Sprache und Erinnerung werden sein, einerseits die Unmittelbarkeit des Wortes bei der Lektüre von Celans Gedichten hervorstreichend und damit sichtbar zu machen, wie Celan seine Vorstellung der Zeit und des „Jetzt“ auf das Wort übertragen kann. Der zweite und letzte Punkt aber geht über die bloße Präsenz des Wortes hinaus, er führt wieder auf das oben Gesagte zurück. Denn nicht nur ist es notwendig, an das Geschehene zu erinnern, sondern diese Erinnerung hinterfragt zugleich auch die Sprache, mit der wir das tun. Im Anschluss daran jedoch, wird die Frage aufgeworfen, wie nun eine solche erinnernde Sprache aussehen soll. Wie entwirft Celan jene Sprache, die selbst

¹⁴³ Ebd., S. 167f.

¹⁴⁴ Celan GW, Bd. III, S. 186.

erinnert und damit zugleich auch uns erinnert? Die sich aus dem Gedächtnis speist und zugleich auch wieder in das Gedächtnis eingeht? Dies wird der letzte von mir behandelte Punkt über den philosophischen Hintergrund der Sprache von Paul Celan sein. Doch zunächst widme ich mich, wie angekündigt, der Unmittelbarkeit und dem präsentischen Charakter von Sprache und Wort.

4.2. Das präsente Wort

Was ist es nun, das die Schrift präsent werden lässt, und was das Geschriebene unmittelbar werden lässt? Hierzu gibt es zwei Herangehensweisen, die beide auf dasselbe abzielen. Es gilt, den Abstand von Schrift und gesprochener Sprache zu verringern, wenn nicht sogar verschwinden zu lassen. Nur dann erscheint uns ein Wort präsentisch, wenn wir es gesprochen vernehmen. Hierzu lässt sich einerseits „Signatur Ereignis Kontext“ von Jacques Derrida behandeln. Andererseits aber ist es auch möglich, Paul Celans Gedichte direkt als Stimme zu verstehen.

Zunächst werde ich also versuchen, über grundlegende Begriffe, wie sie Derrida in oben genannter Schrift verwendet, seine Dekonstruktion nachzuvollziehen, um sie in der Folge auf die Lyrik Celans anzuwenden. In einem ersten Schritt hinterfragt Derrida den Begriff Kommunikation. Das Wort Kommunikation selbst, das einen Transport von Sinn beschreibt, scheint mehrdeutig zu sein – wenn es sich auch durch einen festgelegten Kontext einengen lässt. Derrida macht es sich zur Aufgabe, zu zeigen, „warum ein Kontext nie absolut bestimmbar ist, oder vielmehr inwiefern seine Bestimmung niemals gesichert oder gesättigt ist.“¹⁴⁵ Vom Wort Kommunikation ausgehend also legt er dar, dass die Bedeutung eines Wortes nicht absolut festgelegt werden kann. Im zweiten Schritt beruft sich Derrida auf Condillac und dessen Analyse von Ursprung und Funktion der Schrift. Dieser führt die Schrift nämlich in erster Linie auf die Kommunikation, also das Mitteilungsbedürfnis des Menschen zurück. Dabei hebt er den repräsentativen Charakter der Schrift hervor, nicht zu trennen von den der Schrift inhärenten Funktionen des Ausdrucks und der Kommunikation. Diese Repräsentation nach Condillac setzt aber Abwesenheit voraus: Er thematisiert jedoch bloß die Abwesenheit des Empfängers, und nicht jene des „Senders vom Zeichen“¹⁴⁶. Condillac besteht also auf eine absolute Analogie der Zeichen, sie können ohne weiteres wieder auf ihren Ursprung zurückgeführt werden. An dieser Stelle führt Derrida nun den Begriff der Iterabilität¹⁴⁷ ein. Darauf stößt er über die Abwesenheit,

¹⁴⁵ Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1976, S. 126.

¹⁴⁶ Ebd., S. 130.

¹⁴⁷ Ebd., S. 133. Anmerkend ist zu erwähnen: Derrida schreibt in einer Parenthese unmittelbar danach auf derselben Seite über die Herkunft von iter: „iter, „von neuem“, kommt von itara, anders im Sanskrit, und alles

die jedes Zeichen auf gewisse Weise voraussetzt, wie er nun in den Raum stellt.¹⁴⁸ Diese Abwesenheit ist aber hier keine bloß aufgeschobene Anwesenheit, weil das Geschriebene wiederholt wird und in dieser Wiederholung immer auch eine mögliche Veränderlichkeit steckt.

„Meine „schriftliche Kommunikation“ muss in völliger Abwesenheit des Empfängers oder der empirisch feststellbaren Gesamtheit von Empfängern wiederholbar – „iterierbar“ – sein. Diese Iterierbarkeit [...] strukturiert das Zeichen der Schrift selbst, welcher Typ von Schrift es im übrigen auch immer sein mag[...].“¹⁴⁹

Natürlich gilt das in weiterer Folge ebenso für die Abwesenheit des Schreibenden, des Urhebers. Von dem ausgehend, bestimmt Derrida also wesentliche Prädikate des klassischen Schriftbegriffes, wobei er zeigen möchte, dass die Merkmale sogar so weit verallgemeinert werden können, dass sie bis in die sogenannte Präsenz hinein reichen. Das (schriftliche) Zeichen ist immer iterierbar, wiederholbar, über seinen ursprünglichen Kontext hinaus. „Kein Kontext kann es einschließen.“¹⁵⁰ Doch treffen all diese Punkte wirklich ausschließlich auf schriftliche Zeichen zu?

„Diese strukturelle Möglichkeit, dem Referenten oder dem Bezeichneten (also der Kommunikation und seinem Kontext) entzogen zu werden, macht, wie mir scheint, jedes Zeichen (*marque*), auch ein mündliches, ganz allgemein zu einem Graphem, das heißt, wie wir gesehen haben, zur nicht-anwesenden *Übriggebliebenheit* eines differentiellen, von seiner angeblichen „Produktion“ oder seinem Ursprung abgeschnittenen Zeichens (*marque*). Und ich werde dieses Gesetz sogar auf jede „Erfahrung“ im allgemeinen ausdehnen, gesetzt, es gibt keine Erfahrung von reiner Anwesenheit, sondern nur Ketten von differentiellen Zeichen (*marques*).“¹⁵¹

Der Kontext kann also laut Derrida nie absolut und unhinterfragbar gegeben sein, sind doch Zeichen immer von Abwesenheiten geprägt.

Auch Austins Sprechakttheorie untersucht Derrida hinsichtlich Kommunikation, Iterabilität und Kontext. Denn auch Sprechakte sind fallibel, und damit immer der Möglichkeit des Misslingens ausgesetzt. Derrida kritisiert hierbei, dass Austin weder darauf, noch auf sein Außerachtlassen der „unernsten“ Aussagen genauer eingeht. Diese Ausnahmen sind das sogenannte *Zitieren*, also Sprechen und Sprechakte auf der Bühne, in einem Gedicht oder als Monolog. Doch, fragt Derrida nun, ist nicht genau dieses Zitathafte, diese „allgemeine

Folgende kann als die Ausbeutung jener Logik gelesen werden, welche die Wiederholung mit der Andersheit verbindet“.

¹⁴⁸ Ebd., S. 132.

¹⁴⁹ Ebd., S. 133.

¹⁵⁰ Ebd., S. 136.

¹⁵¹ Ebd., S. 137f.

Iterierbarkeit“¹⁵², das, was das *performative* ausmacht? Und tatsächlich, frohlockt Derrida geradezu, gestehe Austin später selbst, dass es kein *reines performative* gibt.

Was macht Derrida hier also? Durch sein Relativieren des Kontextes bricht er vorerst einmal jedwede Art von Kommunikation auf Zeichen herunter. Zeichen, egal ob gesprochener Art oder geschriebener, sind immer von einer Abwesenheit gekennzeichnet. Diese Abwesenheit kann die bloße Abwesenheit der Empfänger sein, im Moment, in dem ein Text geschrieben wird, sie kann aber auch die Abwesenheit des Urhebers eines Textes sein, nämlich dann, wenn ein Text zitiert oder gelesen wird. Vor allem aber bezieht sich die Abwesenheit auch auf den Referenten, auf den realen Gegenstand über den gesprochen oder geschrieben wird. Bei aller Kritik, die Jacques Derrida für seine Schrift entgegengeschlagen ist, so ist es ihm doch gelungen, im sprachlichen Zeichen eine Unvollkommenheit hervorzuheben: Weder Sprechakte, noch geschriebene Texte sind vor Missverständnissen sicher. Denn selbst, wenn er nicht direkt auf Austins Text eingeht, wird deutlich, worauf er eigentlich hinauswill. Er sieht im sprachlichen Zeichen etwas grundlegend Wiederholbares, eine Iterabilität. Dieser aber ist notwendig eingeschrieben, dass sie den Sinn verändern kann, eine *Dissemination*. Diese Dissemination ist gewissermaßen die Zitathaftigkeit im Schreiben und Sprechen, sie ist die Zerstreuung des Sinnes im Unterschied aber zur Polysemie, da sie keinen Anfangs- und keinen Endpunkt hat. Damit ist wiederum der absolute und abgeschlossene Kontext, in dem Austin die Sprechakte ansiedelt, geradezu unmöglich. Mit der Iterabilität also zeigt Derrida, dass es nie eine missverständnislose Sprache geben kann, will vermutlich in aller Deutlichkeit auf die *différance* hinweisen.

Im Sprechen von der *différance* ist es vielleicht nötig, ein wenig tiefer in Derridas Vorstellung vom Wort und seinem Bezug zur Wirklichkeit vorzustoßen. Doch ich mache nur einen kurzen Umweg, immer den Ausgangspunkt im Blickfeld, nämlich der Iterabilität Derridas ein wenig Kontext zu geben. Als *différance* bezeichnet Derrida diese eigentlich nicht zu fassende Bewegung, die die Differenz erst hervorbringt. Dieses Wort beschreibt zugleich wohl auch am besten, welche Perspektive Derrida auf das Gegenwärtige hat. Die *différance* ist Spur, ist Bewegung, ist die Identität eines Seins immer zugleich mit seiner Nicht-Identität. Damit antwortet Derrida auf vieles, was ich bereits über das Verhältnis von Sein, Wort, Welt und Zeit gesagt habe. Er geht nicht nur über die Phänomenologie, sondern auch über Heidegger hinaus, oder geht zumindest auf sie ein. In seiner Idee der Bewegung, der nie absoluten Anwesenheit, ja der Iteration, weicht er nicht nur den starren Begriff vom Jetzt auf – wie ihn auch Husserl

¹⁵² Ebd., S. 149.

aufweichen wollte. Sondern er macht ihn zugleich möglich und nicht möglich. Tatsächlich ging Derrida in seiner Schrift „Ousia und Gramme“ auf Heidegger ein, und wollte dessen Gedanken fortführen, dass das Jetzt eine reine Präsenz sei, eine „Akkumulation von Jetztzeitpunkten“¹⁵³. Über diese Vorstellung hinaus geht er vor allem auch mit dem Begriff der *Spur*, mit dem er wenn auch die Gegenwart nicht abwerten, so doch unendlich relativieren will – dekonstruieren. Ähnliches nun tut er mit dem Geschriebenen, mit der Schrift. Hier führt mein Weg wieder zu „Signatur Ereignis Kontext“ zurück. Schrift nach Derrida ist vor allem nämlich durch ihre Abwesenheiten gekennzeichnet. Sie muss schon während sie entsteht mit dem Tod ihres Autors rechnen, genauso wie sie nie wieder unter genau denselben Konditionen, in genau demselben Kontext gelesen werden wird. Der Referent also wird ebenso nie eindeutig anwesend sein, genau das ist zugleich auch der Grund, warum die Schrift entsteht. Sie unternimmt den Versuch, Konstanten festzuhalten, woraufhin der Leser versuchen muss, diese Kontexte und Referenten zu fassen. Die dem Sprechen und Schreiben inhärente Wiederholbarkeit aber sorgt dafür, dass diese Ausgangsbedingungen sich wieder und wieder zerstreuen, die Bewegung der *différance* kommt ins Spiel. Die Bedeutung eines Wortes ist nie festzuhalten, und doch gibt es sie. Die Wiederholung, deren Möglichkeit jede Zeichenkonstitution ausmacht, sorgt gleichzeitig auch für eine Zitathaftigkeit, die es unmöglich macht, wirklich von Originalen, von ersten Malen zu sprechen. Dies ist es auch, woran ich Derridas Kritik an Austin festmache. Austin scheint die Fallibilität und die Relativität von Sprache nicht in Betracht zu ziehen und sieht nicht, dass auch ein gesprochenes Wort von Abwesenheiten geprägt ist. Damit ist Derrida zufolge diesem gesprochenen Wort, seinen Kontexten nicht minder ausgesetzt, kaum ein Vorrang gegenüber dem geschriebenen Wort einzuräumen. Für diese Lesart von „Signatur Ereignis Kontext“ spricht auch Jacques Derridas Kritik am Phonozentrismus. Mit dem Aufzeigen der Schwächen von Austins Theorie hat er nicht zuletzt eine Reihe an Überlegungen weiterer Philosophen zur Sprechaktttheorie ins Rollen gebracht, auch stand er selbst immer wieder im Zentrum aller Kritik. Bei allen Schwächen also, die man in Derridas Kritik an der Sprechaktttheorie konstatieren kann, so ist seine Sichtweise auf Präsenz und Schrift nicht außer Acht zu lassen, ja sogar grundlegend. Er reduziert nicht nur die Schrift, sondern Kommunikation im Allgemeinen auf all das, worauf sie verweist, er reduziert sie in gewisser Weise auf alles. Er leitet unseren Blick zuerst auf die Abwesenheiten in Zeichenzusammensetzungen, und richtet unsere Aufmerksamkeit auf deren Nicht-Originalität. Damit antwortet er auf all das, was wir intentional machen: Wir sehen die Sprache, die Schrift immer als das, was vor uns ist, was wir wahrnehmen, sehen Worte meistens als original an, obwohl sie doch immer einem anderen

¹⁵³ Wetzel, Michael: Derrida. Aus der Reihe: Grundwissen Philosophie. Stuttgart: Reclam 2010, S. 29.

Kontext entrissen werden, bevor sie in dem auftauchen, in dem wir ihnen dann wieder begegnen. Und zugleich ist es auch nicht so, denn immer gibt es auch einen Sinn, immer wieder aufs Neue sind Texte Originale, sind Aussagen Sprechakte. Durch die Wiederholbarkeit, die Iterabilität verändert sich ja der Sinn, bloß muss es zuvor auch einen solchen gegeben haben. Somit ist, um Derridas Ansatz hier auf die Spitze zu treiben, das Wort präsent indem es nicht präsent ist. Deutlich wird dies am Ende von Derridas Schrift an der Signatur, auch bei Austin eine Möglichkeit, einen Text an den Urheber zu binden – denn diese gewinnt ihre Singularität erst durch Iteration.

Derrida gibt der Stimme nicht den Vorzug, das gilt es hier festzuhalten. Er spricht in diesem Text von Kommunikation, vom menschlichen Ausdruck mittels Zeichen, wenn man so will. Dieser Ausdruck nun ist von einer Reihe von Abwesenheiten geprägt und von seiner Möglichkeit zu zitieren – was das Wort in seiner Präsenz im selben Moment zerstreut und sowohl auf das Vergangene als auch auf das Kommende verweist. In dem Sinne, in dem ein gesprochenes Wort Ereignischarakter hat, kann, um hier noch weiter zu gehen, auch ein verschriftlichtes einen solchen haben. Zitierbarkeit und Einmaligkeit spielen ineinander, egal ob im Text oder beim Sprechen. Die den Zeichen inhärente Möglichkeit sie zu wiederholen, ermöglicht so immer auch die Differenz zum Wiederholten. In diesem Wiederholten wiederum finden wir deshalb gerade auch seine Singularität, seine Einmaligkeit – wie in der Signatur.

Ist es aber, nachdem wir uns mit Derrida so eingehend beschäftigt haben, nun noch sinnvoll, in den Gedichten Celans auf der Suche nach einer Stimme zu sein? Denn auch das Stimmhafte, das Körperliche würde uns das Wort präsent machen. In der Tat müssen sich diese beiden Ansätze keineswegs widersprechen. Im Gegenteil: Derrida liefert die Grundlage, auf der sich sagen lassen kann, dass Geschriebenes und Gesprochenes beides eine ähnliche Präsenz hat. Rein von der Bedeutung und der Verweise der Worte ausgehend, sind sie beide ebenso wenig präsent, wie sie auch präsent sind. Bei all diesen zeitlichen Aspekten, die gesprochenes Wort und geschriebenes Wort verbinden, fehlt jedoch dem geschriebenen zumindest eines: Der unmittelbare Körper, aus dem die Stimme spricht. Derrida mag nun demnach Recht haben, was das Schriftliche auf der Ebene der Bedeutung angeht. Er trägt damit auch grundlegend zum Verständnis der Lyrik Celans bei. Doch das unmittelbar Körperliche muss ontologisch immer noch einen Schritt weiter sein, eine Stufe höher, eine Voraussetzung weiter. Demnach ist das Stimmliche bei Celan mindestens ebenso wichtig, sobald man von der Präsenz der Sprache, von der Gegenwärtigkeit des Wortes spricht. „Aber das Gedicht spricht ja!“¹⁵⁴ haben wir gehört,

¹⁵⁴ Celan GW, Bd. III, S. 196.

und das ist nur einer von vielen Hinweisen dafür, dass Paul Celan in dem oder der Lesenden seiner Gedichte immer sein Gegenüber sieht, seine Ansprechpartnerin, seinen Ansprechpartner. Er spricht uns an, sagt „du“ zu uns, es spricht uns an. Giorgio Palma hat in seiner Dissertation „Resonanzen. Umwege zu einer stimmhaften Sprache“ genau das untersucht. In einer Vorbemerkung schreibt er, er wolle den Zusammenhang zwischen *logos* und *phone* darstellen, zwischen Bedeutung und Klang, Sprache und Körper.¹⁵⁵ Die *Stimme* meint hier, wie angedeutet, einen Moment vor dem Wort, vor der Bedeutung, Palma grenzt unter anderem mit dem Hinweis auf Giorgio Agamben die tierische erst von der menschlichen ab. Mit Lyotard spricht er schließlich von der *infantia*, der Zeit vor *logos* und damit auch vor dem Körper, in dem die bloße Stimme existierte. Mit diesem Verweis, und auf diesen Punkt möchte ich hinaus, grenzt Palma mit Lyotard die Stimme vom relativen Jetzt ab, vom Jetzt der Phänomenologen:

„Lyotard geht es hier darum, klarzustellen, dass das Jetzt der phoné und der Lust offenbar nicht jenes Jetzt ist, das als immer flüchtender Augenblick in der Zeitlichkeit als Null-Punkt zwischen einem noch nicht und einem nicht mehr situiert, von einem vorher oder nachher umschlossen ist. Das Jetzt des Affekt-Satzes ist kein relatives, sondern ein absolutes Jetzt [...]“¹⁵⁶

Die *phone* ist in dieser Sichtweise komplett ohne Geschichte, fernab von Protention, Retention und allen sonstigen Relationen des Jetzt. Die Verbindung von *logos* und *phone* geht weit zurück, Palma verfolgt sie bis hin zu Aristoteles, bevor er weiter über Augustinus und Hegel zu Agamben und Lyotard gelangt. Doch muss die Auffassung, dass die Stimme ein absolutes Jetzt sein kann, notwendigerweise gegenläufig zu Derridas Kritik am Phonozentrismus sein? Gerade in meinem Ansatz, dass in Paul Celans Gedichten auch das Geschriebene eine Stimme hat und spricht, lassen sich diese beiden so widersprüchlichen Theorien vielleicht verbinden. Es sind zwei Phasen, zwei Perspektiven sowohl auf die Entstehung von Gedichten, als auch die Lektüre derselben. Palma spricht in Passagen seiner Dissertation von der Stimme als Kennzeichnung unserer selbst, unserer Existenz, und der Stimme als absolutes Jetzt, von der Stimme ausgehend könnten wir allein die Singularität und Partikularität unserer Existenz denken, sie wirft uns gewissermaßen in die Welt hinein, wir sind durch sie und haben Sprache anfangs auch erst durch sie.¹⁵⁷ Nahezu mutet sie dionysisch an, die Stimme als direkte Verbindung zum Körper, als Brücke zwischen Körper und Geist. Es können Momente sein, in denen wir zuerst sprechen, bevor wir überlegt haben, was wir sagen wollen. Wir können die Stimme ebensogut in die Nähe

¹⁵⁵ Palma, Giorgio: Resonanzen. Umwege zu einer stimmhaften Sprache. Dissertation. Universität Wien: 2009, S. 6.

¹⁵⁶ Ebd., S. 32.

¹⁵⁷ Ebd., S.64.

des Gesanges rücken, in die Nähe der Musik. Gesang, schreibt Palma, sei das Andenken, sei Erinnerung und Gedächtnis und damit auch das Leid, dessen gedacht würde. Die Stimme ist also immer dieser Moment vor der Sprache, vor dem Logos, ja Lyotard zufolge sogar vor dem Körper. In diesem einen Moment ist sie am Anfang, ohne aber Ursprung zu sein, sie wird in diesem Sinne zum Ereignis.¹⁵⁸ Was aber vermag nun das Wort zu tun, worin besteht dessen Besonderheit? Ausgehend von der Möglichkeit eines Wortes zu *zeigen*, beschreibt Palma die Stimme als das mächtigste Mittel, die Kluft zwischen Wort und Welt zu überwinden:

„Es steckt aber vielleicht viel mehr dahinter. Wenn das Wort daran gelangen könnte, *die jedes Mal, von Fall zu Fall* einzigartige, singuläre Unmittelbarkeit des *hic et nunc* der *Offenbarung* vom Seienden – das *Ereignis* als Übergang vom Nicht-Seienden (vom Nichts) zum Seienden – zu sagen, würde es dies als *Stimme* tun, d. h., indem es zur Gänze außer sich geht, sich als Wort abschaffend.“¹⁵⁹

Nicht zuletzt geht auch Derrida selbst auf die Stimme aus phänomenologischer Sicht in seiner Schrift „Das Phänomen und die Stimme“ ein. Er spricht in diesem Zusammenhang von der Stimme als dem Bewusstsein und von der Differenz, die die Stimme zwischen sich und dem Gegenüber aufmacht. Um aber diesen Abschnitt langsam zu einem Ende kommen zu lassen, komme ich nun abschließend auf das präsente Wort in der Lyrik Celans zurück. Gerade durch die starke Kritik am Phonozentrismus von Derrida wird das Gedicht in seiner schriftlichen Form ähnlich präsent, wie das rein gesprochene Wort. Das Wort, die Texte sind von Abwesenheiten geprägt, zugleich können sie aber immer und immer wieder wiederholt werden, haben Zitathaftigkeit an sich. Mit dem Verweis von Celan selbst, dass das Gedicht ja spreche, können wir aber noch einen Schritt weiter gehen. Nicht nur verschwimmen die Grenzen zwischen gesprochenem und verschriftlichtem Wort. Sondern dem Gedicht selbst kommt eine Stimme zu, sei es unsere eigene, sei es die Stimme des Poeten, seien es die Stimmen der Toten. Dies gibt dem Gedicht eine Unmittelbarkeit, eine Unmittelbarkeit aber, die immer und immer wieder wiederholt wird. Die Stimmen bei Celan kommen von überall her, sie vervielfältigen sich, vermischen sich mit anderen Sinnen, wir hören Celans Gedichte nicht nur, wir sehen sie auch.¹⁶⁰ Das „Jetzt“ in Celans Gedichten ist so weitläufig, wie es unmittelbar ist. Es ist in seiner Nähe

¹⁵⁸ Ebd., S. 46.

¹⁵⁹ Ebd., S. 58.

¹⁶⁰ Siehe das Gedicht STIMMEN im Gedichtband Sprachgitter (Celan GA, S. 91): „*Stimmen*, ins Grün/ der Wasserfläche geritzt./ Wenn der Eisvogel taucht,/ sirrt die Sekunde:/ Was zu dir stand/ an jedem der Ufer,/ es tritt/ gemäht in ein anderes Bild./*/ *Stimmen* vom Nesselweg her:/ Komm auf den Händen zu uns./ Wer mit der Lampe allein ist,/ hat nur die Hand, draus zu lesen./*/ *Stimmen*, nachtdurchwachsen, Stränge,/ an die du die Glocke hängst. [...] [Hervorhebungen im Original]“ Siehe dazu auch Zenck, Martin: Musikalische Aspekte im Gedichtzyklus SPRACHGITTER von Paul Celan. Zum Gedicht Stimmen. In: Wergin/Schäfer (Hrsg.): Die Zeitlichkeit des Ethos. Königshausen und Neumann: Würzburg 2003. Im Gedicht WINDGERICHT (Celan GA, S. 101) lesen wir Celans Wortschöpfung „Augenstimmen“, nur eines von vielen Beispielen, wie Celan sehen und hören verbindet.

zur Musik, wie nicht zuletzt in der *TODESFUGE* erkennbar ist, wie ein absolutes Jetzt, ein Jetzt, das uns vergessen lässt. Zugleich rufen die Stimmen im Gedicht Celans in Erinnerung, die einzelnen Worte verweisen in ihrer Präsenz und in ihren Spuren auf ihre Differenz. Was dabei den Vorrang hat, ist wohl nicht zu entscheiden. Doch vielleicht hilft uns John Felstiners Satz hier weiter: „Wenn die Aktualität der Sprache betäubt, wiederholt man, ohne Hoffnung oder mit der Hoffnung auf dieses Wort allein [...]“.“¹⁶¹

4.3. Sprache aus Negativität

Was haben wir bisher über die Sprache gehört? Wie nützt uns dies als philosophischer Über- oder auch Unterbau der Celanschen Gedichte? Zunächst stellt sich, spricht man von Sprache, immer die Frage nach dem Worüber. Das Worüber der Sprache ist es, das über die Sprache selbst entscheidet. Das, woran die Sprache erinnert, das, was sie im Gedächtnis erhalten möchte. Ein zweiter Aspekt der Sprache ist ihre Unmittelbarkeit. Celans Gedichte, so habe ich im Kapitel zuvor argumentiert, sprechen auf gewisse Weise selbst. Zugleich verweisen sie, in dieser Präsenz, immer auch auf das, was geschehen ist. So haben sie zwar eine Stimme, die Stimme ist aber wiederholbar und demnach der Dissemination, der Veränderbarkeit ausgesetzt. Indem wir nun also gesehen haben, dass die Sprache das Gedicht wieder und wieder präsent macht – einzigartig und zugleich iterierbar – bleib die Frage bestehen, wie und auf welche Weise er nun das Unmögliche möglich macht. Wie drückt Celan das aus, was nicht ausgedrückt werden kann? Was, nach einer provokanten Adorno-Rezeption, an Gewalt grenzt und barbarisch ist? Wie soll die Dichtung mit etwas umgehen, das einem doch eigentlich die Sprache verschlägt und wie soll sie auf die Wahrheit referieren? Mit Heidegger haben wir oben bereits gesehen, dass ein Gedicht auch unter einer solchen Last schön sein kann. Das Gedicht deckt auf, zeigt die Wahrheit und genau darin liegt auch das Vermögen der Dichtung, genauer noch des Dichters. Wo sich selbst die Philosophie rhetorischer Mittel bedienen muss, das kann die Dichtung sagen, ohne sich in einem alles vereinfachenden Sinn zu verfangen. Sie muss keinen Regeln folgen, um schön zu sein, und muss sich nicht auf eine Wirklichkeit reduzieren, um sie wiederzugeben. Dichtung muss niemandem gefallen, muss niemand für richtig oder falsch bewerten. Vielleicht spricht hier deshalb das Sein so klar aus ihr. Und vielleicht ist Celan deshalb von vielen „unverstanden“. Wer hier einen Sinn sucht, ist am falschen Platz. Celan ist wirklichkeitswund auf der Suche nach Wirklichkeit – einer poetischen Wirklichkeit. Eine poetische Wirklichkeit, die die Begriffe *Sinn* und *Wahrheit* auf eine andere Ebene heben. Celan ist mit seiner Sprache ständig danach auf der Suche. Es ist eine Sprache, deren Aufgabe es nicht

¹⁶¹ Felstiner 1997, S.166.

ist, ihren Sinn preiszugeben. Ihr, nämlich der Sprache, die hier durch den Dichter spricht, bleibt nichts anderes übrig, als zu sprechen. Tatsächlich fällt es um einiges leichter, dies zu akzeptieren, wenn man Paul Celans Lyrik unter dem Aspekt der Negativität betrachtet. Georg-Michael Schulz untersucht diese, indem er das „Schweigen“ und das „Nichts“¹⁶² in Celans Werk näher beleuchtet. Dabei gehe ich nicht länger auf seinen von Hans Robert Jauß übernommenen Begriff der Negativität in der Ästhetik ein, sondern folge im Wesentlichen seinen beiden Untersuchungsgegenständen. Auch wenn es nahezu unmöglich ist, auf diese hinlänglich einzugehen, so lässt sich doch gerade im Zusammenhang mit den vorigen Kapiteln nicht darauf verzichten. Für Schulz etwa, der „Negativität in der Dichtung Paul Celans“ bereits 1977 verfasst hat, steht fest: „Daß das Paradoxon einer der wichtigsten Stilzüge der Dichtung Celans ist, steht außer Frage.“¹⁶³ Celans Sprache kann also, nach allem bisher über Erinnerung und Sprache Geschriebenen, nicht anders als reagieren. Wie das konkret aussieht, werde ich im folgenden Kapitel behandeln. Doch zuvor widme ich mich der Frage, warum Celans Dichtung schon 1977 mit dem Schweigen und dem Nichts umrissen wurde.

In Gedichten wie *PSALM* oder *SPRACHGITTER* ist, wie ich noch zeigen werde, gut ersichtlich, inwiefern sich Celan tatsächlich Paradoxa bedient. Ich stimme Schulz demnach absolut in seinem Urteil zu, dass diese seine Dichtung geradezu bestimmen. Besonders Adornos Hinweis auf die Dialektik von Kultur und Barbarei, aber auch Alain Badiou's Warnung vor der Singulärsetzung der Ereignisse Auschwitz geben der Negativität in der Dichtung Celans einen erklärenden Rahmen. Wenn auch keinen begründenden: Denn Paul Celan hat in keiner Weise bloß auf die Philosophie seiner Zeit reagiert. Er mag so manche Philosophen zusätzlich gelesen haben, mag mit manchen in Korrespondenz gestanden haben, mag sich von dem ein oder anderen inspiriert haben lassen. Doch schon allein die Tatsache, dass er selbst kaum Prosa oder auch nur poetologisch erklärende Texte geschrieben hat, zeigt schon, dass seine Lyrik seine eigene Philosophie *war*. Celan hat seine eigenen Begriffe gesetzt, hat seinen eigenen Blick auf die Wirklichkeit ausgedrückt – somit lässt er sich wohl kaum durch Philosophie begründen. Durchaus aber gibt die von ihm gelesene oder die aus seinem Werk resultierende Philosophie Kontext, sie gibt Perspektiven und vielleicht auch so etwas wie Erklärungen. Auschwitz steht dabei wie ein Schatten über ihm und seinen Texten, so Schulz:

„Wenn dies die Auffassung des Gedichts ist, daß „Sinn“ nur dort erreicht wird, wo der „Schatten“ sichtbar ist, und „Wahrheit“, wo der „Schatten“ selbst in die Sprache eingeht und von ihr vermittelt wird, dann zeigt sich von daher deutlicher, daß die Paradoxie nicht

¹⁶² Vgl. Schulz, Georg-Michael: *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tübingen: Niemeyer 1977, S.7.

¹⁶³ Ebd., S. 159.

nur die Ambivalenz des Gegenständlichen meint und die Fähigkeit, diese wahrzunehmen, sondern daß sie die besondere Kraft verlangt zur Verweigerung und daß die Negation durchzuhalten eine Aufgabe und eine Leistung darstellt.“¹⁶⁴

Die Negation ist und muss bei Paul Celan eine Reaktion sein, eine Reaktion auf das eigentlich Unsagbare und Undenkbare. Wir haben etwa gesehen, dass Derrida es für unmöglich hält, jemanden im Gedächtnis zu behalten, für *undenkbar*. Jemanden wirklich zu erinnern ist ambivalent: Aus der Erinnerung selbst entsteht nichts Neues, wir können leere Bilder, Sätze wieder-holen, nicht aber Personen, Ereignisse. Zugleich ist Auschwitz, das selbst eine Synekdoche ist, *unsagbar*. Es ist ein Wort, für etwas, das nicht in Worte gefasst werden kann. So musste die Reaktion auf das, was geschah, vermutlich ein Schweigen sein. Doch Schweigen ist nicht gleich Schweigen. Schulz macht darauf aufmerksam, dass das Schweigen bei Celan auf keinen Fall hypostasiert werden darf. Er spricht bevorzugt vom Schweigen als bestimmte Negation, als Antwort, als Relation zum Sprechen. Kritisch spricht er sich dagegen aus, es als nichts Negatives wahrzunehmen, als absolutes – zumindest im Hinblick auf Celan. Doch es muss nicht unbedingt an dieser Stelle entschieden werden, ob das Schweigen bei Celan nun ein beredtes ist oder nicht, da ich nach wie vor noch nicht auf seine Lyrik eingehe. Worüber hingegen mehr gesagt werden kann, ist über das Schweigen (nach Auschwitz) überhaupt. Agnes Heller schreibt vom Schweigen nach dem Holocaust, das wir dialektisch gleichzeitig überwinden müssen und zugleich auch nicht.¹⁶⁵ Das ist auch genau das Problem: Schweigen kann schamvoll, schuldig, sinnlos und erschrocken sein, wie Heller schreibt. Schweigen kann bewusst und unbewusst sein, es kann im Wissen darüber, was geschehen ist, eine klare Reaktion sein. Genauso kann es auch ein Nicht-Sprechen bedeuten, eine Sprachlosigkeit, wo doch aber dringend Worte gebraucht würden. Ist es ein beredtes Schweigen, so ist es als Antwort auf Gesprochenes zu verstehen, bedeutungsschwer. Ist es aber nicht beredt, ist es *aufrecht*¹⁶⁶, so weist es uns auf die Grenze aller Worte hin, auf das Unsagbare, auf deren Selbstauslöschung. In diesem Sinne schreibt Navigante auch, dass es Celans Dichtung nicht darum gehe, dem Verstummen eine Antwort zu geben, sondern die Antwort im Verstummen selbst zu realisieren. Diese These ist jedoch mit Schulz wiederum kritisch zu betrachten. Denn Celan schweigt selbst nicht, Celan schreibt und Celan liest immer wieder seine Gedichte selbst vor. Celan lässt seine Texte weniger verstummen, als dass er das Schweigen selbst innerhalb der Sprache immer

¹⁶⁴ Ebd., S. 166.

¹⁶⁵ Heller, Agnes: Die Weltzeituhr stand still: <https://www.zeit.de/1993/19/die-weltzeituhr-stand-still/komplettansicht>, zuletzt aufgerufen am 19.06.2018.

¹⁶⁶ Vgl. Navigante, Adrián: Aufrechtes Schweigen. Kontraktion und Unwiederholbares bei Paul Celan. In: Markewitz, Sandra (Hrsg.): Jenseits des beredten Schweigens. Neue Perspektiven auf den sprachlosen Augenblick. Bielefeld: Aisthesis 2013.

wieder in Betracht zieht und miteinschließt.¹⁶⁷ Doch um dies zu beurteilen habe ich bislang zu wenige Beispiele seiner Gedichte vorgebracht.

Was jedoch so weit gesagt werden kann, ist, dass die Thematisierung der Sprache durch Verstummen ein Paradox ist. Zudem zeichnet sich seine Sprache, wie ich zum Teil bereits gezeigt habe und noch zeigen werde, durch spezifische Wortschöpfungen aus und durch sein aus immer ähnlichen Substantiva bestehendes Dichteridiom. Im Kapitel zuvor habe ich das in aller Kürze anhand der Worte Herz, Asche und Auge beispielhaft hervorgehoben. Damit vermeidet er konkret auf das zu sprechen zu kommen, dessen er sich eigentlich erinnert, dessen er an-gedenkt. Seine Gedichte sind voller Ellipsen, er spricht nur von dem, was geschah. Er spricht, aber er spricht nichts *an*. Will man das als ein Schweigen manifestieren, so schweigt er. Er schweigt über den Tod, über Auschwitz, über alles das, wo wir ein Wort verwenden, um so viel anderes mitzumeinen, über alle menschlichen Synekdochen. Nur in dem Sinne kann man vielleicht sagen: Paul Celan schweigt in seinen Gedichten, aber er ist nicht sprachlos.

Es mag nicht unpassend sein, an diesem Punkt zu der anfänglich getroffenen Unterscheidung zwischen Mitteilungssprache und Dichtersprache zurückzukehren. Celan ist weit davon entfernt, auf herkömmliche Mittel zurückgreifen zu müssen, um vom Unsagbaren zu sprechen.

„Im Sinne des poetologischen Begriffs bezeichnet das Unsagbare, indem es die (negative) Relation zur Mitteilungsfunktion von Sprache streng festhält, einen allgemeinen Grundzug der Sprachthematik bei Celan, nämlich den dialektischen Zusammenhang von poetischer Reflexivität und Ausrichtung auf ein das jeweilig konkrete Sprechen Transzendierendes;“¹⁶⁸

Celan muss den Verweisungszusammenhang zwischen Sprache und Welt in seinem Dichteridiom bei weitem nicht so eng halten, wie die Mitteilungssprache. Es braucht keinen Sinn, es braucht keine Wirklichkeit und keine Wahrheit. Womöglich braucht es gerade eine Pluralität davon.

4.4. Zur Lyrik Paul Celans: Sprache

Ich habe bisher über die Sprache bei Paul Celan einige Aspekte aufgelistet. Unter anderem habe ich seine kontroverse Beziehung speziell zur deutschen Sprache angedeutet, habe mich an seinen Bezug zur Wirklichkeit über die Sprache angenähert, habe die Zeitlichkeit thematisiert und bin schließlich auf die sprachlichen Mittel zu sprechen gekommen, mit denen er all diese

¹⁶⁷ Siehe etwa die Verse: „Die Fliesen. Darauf,/ dicht beieinander, die beiden/ herzgrauen Lachen:/ zwei/ Mundvoll Schweigen.“ (Celan GA, S. 100), und: „Es stand geschrieben, daß./ Wo? Wir/ taten ein Schweigen darüber, /giftgestillt, groß [...]“ (Celan GA, S. 115).

¹⁶⁸ Schulz 1977, S. 63.

komplexen Facetten ausdrückt. Eine Schwierigkeit bestand sicherlich darin, dass meine Analysen und Aussagen unbelegt geblieben sind. Ich habe mich hierin vorerst auf sekundäre Quellen und den Forschungsstand bezogen, und habe damit versucht, mich auf philosophische Denkmuster zu konzentrieren. Die Frage, ob ich am falschen Ende angefangen habe, ist schwer zu beantworten. Denn indirekt bin ich immer von Celans Lyrik und seinen poetologischen Texten ausgegangen, sobald ich mich auf dessen philosophischen Über- oder auch Unterbau fokussiert habe. Auch hier gilt vermutlich das Prinzip der Wiederholung: Ich habe Paul Celan zuerst wiedergegeben, indem ich ihn durch Philosophie wiederholt habe, ich habe ihn von der Philosophie zitieren lassen. Nun aber wiederhole ich all das, indem ich seine Gedichte interpretiere. Beim Interpretieren der Gedichte versuche ich das, was uns die Sprache bei Celan bislang zu denken gegeben hat, miteinzubeziehen. Es steht außer Frage, dass diese meine Reduzierung in folgendem Kapitel auf nur einige wenige Gedichte problematisch sein kann. Es sind aber ausschließlich Texte, auf die die Sekundärliteratur eingehend verweist – gewissermaßen der Kanon von Celans Lyrik. Somit sind sie jene Gedichte, die auch in der Forschung am ehesten hervorgehoben werden, wenn es um Erinnerung, wie im Kapitel zuvor, oder eben um Sprache geht. Sein mit Abstand bekanntestes Gedicht, die *TODESFUGE*, klammere ich hier aber weiterstehend aus. Sie nimmt zwar einen wichtigen, wenn nicht – auch aufgrund ihres Bekanntheitsgrades – den wichtigsten Platz in seiner Lyrik ein. Doch habe ich, was mein Thema betrifft, prägnantere Gedichte von Celan gefunden. Der *TODESFUGE* gebührte eine eigene Analyse, nicht nur, was ihre spezielle Sprache frei von jeder Interpunktion, ihre Hintergründe und Kontexte betrifft, sondern auch ihre Rezeption.

Gerade aber in dem Motiv der Wiederholung, und meinen daraus abgeleiteten Schwerpunkten Erinnerung und Sprache bietet sich bei Celan ein großer Fundus an Texten. Demnach sind Verallgemeinerungen ausgesprochen schwierig und zu vermeiden. Ich habe bereits im Kapitel zuvor poetologische Texte und Gedichte beispielhaft behandelt und werde dies auch im Folgenden tun. Doch kann ich nicht oft genug betonen, dass dies meiner Methode geschuldet ist und die Gedichte Celans jeweils auch für sich selbst stehen können, ja für sich selbst stehen müssen. Seine Sprache zum Beispiel drückt sich notwendigerweise in all seinen Gedichten aus. In seinem frühen Werk vielleicht etwas anders als in seinem späten Werk, in dem sich die Sprache ein wenig verändert und vor allem die Anaphern und Wortwiederholungen weniger werden. Die Sprache ist ein solch umfassender Gegenstand, dass ich in Bezug auf die konkrete Sprache in Celans Gedichten noch einige Ebenen unterscheiden muss, bevor ich mich Beispielen widme. Zuerst ist da die unmittelbare Sprache, die poetische Sprache im Gegensatz zur Mitteilungssprache, derer sich Celan in den Gedichten bedient. Diese habe ich in ihrer

Präsenz kontextualisiert, abseits von ihrer zeitlichen Gegebenheit sind besonders in interpretatorischer Hinsicht zum Beispiel Qualität und Quantität der Verwendung von Worten interessant. So setzt sich schließlich das spezifische Dichteridiom des Lyrikers zusammen. Die Analyse seiner dichterischen Sprache steht folglich auf der einen Seite des Sprachaspektes. Auf der anderen Seite steht hingegen die theoretische Auffassung Celans selbst *über* die Sprache. Beide Seiten gehen ineinander über, fließen ineinander ein und sind umrahmt von biographischen Überlegungen. Wir können uns die Sprache bei Celan in diesem Sinne „mobil“ vorstellen, sie ist keineswegs ein starres Konstrukt. Nicht nur lässt sich durch die Sprache über die Sprache nachdenken, die Sprache selbst hat auch immer eine Geschichte, hat selbst etwas durchgemacht. So lässt sich auch die vielzitierte Passage der Bremer Rede verstehen, die Celan anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises 1958 gehalten hat:

„Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem.“¹⁶⁹

In diesem Ausschnitt sehen wir noch deutlicher, dass Celan die gesprochene Sprache nicht von ihrer Geschichte, ihrem Hintergrund trennt – wir sprechen in einer Sprache, in der all das, was geschehen ist, geschah. Er personifiziert die Sprache geradezu, verleiht ihr Beine und Vergangenheit. Offenbar weiß er sich nicht anders zu helfen, als diese deutsche Sprache – denn von keiner anderen reden wir hier – als „angereichert“ zu beschreiben, die Anführungszeichen als Relativierung der positiven Konnotation des Wortes. Ausgehend von diesen Sätzen Celans bestätigt sich meine Annahme, dass auch sogenannte poetologische Texte von ihm kaum Namen nennen, kaum direkt Dinge ansprechen. Er verwendet Bilder, um das Geschehene greifbar zu machen und es uns vor Augen haltend zurückzuholen. Wir müssen zumindest eine Ahnung haben, dunkel wissen, was er anspricht, um daraufhin zum Denken angestoßen zu werden. Wir müssen Bescheid wissen über das Transzendierende im konkreten Sprechen, das im dialektischen Verhältnis zur poetischen Reflexivität steht, um die zuvor zitierten Worte von Schulz noch einmal wiederzugeben. Dann erst ergeben die aneinandergereihten Worte einen Sinn, wenn man von einem solchen überhaupt bei Celan sprechen kann. Im Gedicht *SPRICH AUCH DU* aus dem Gedichtband „Von Schwelle zu Schwelle“ aus dem Jahr 1955 gibt es einen Sinn, zumindest scheint es so. Der Sinn aber ist hier der Schatten.

¹⁶⁹ Celan GW, Bd. III, S. 185f.

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblößter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünnere wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herab will, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.¹⁷⁰

In diesem Gedicht geht es weniger um die Sprache selbst, als um das Sprechen. Besonders die zweite Strophe ist hervorzuheben. Doch zuerst wird ein „Du“ angesprochen, nicht unüblich in Celans Gedichten, die immer auch auf der Suche nach einem Gegenüber sind, das sie

¹⁷⁰ Celan GA, S. 85.

ansprechen. Das Gedicht spricht, aber mit wem spricht es? Die Sprache hat und braucht immer einen Grund, warum sie spricht und gesprochen wird, der Grund ist hier das Du. Das Sprechen wird nun erschwert. Denn um wahr zu sprechen, um dem Spruch einen Sinn zu geben, sind immer auch die Schatten mitzusprechen. Wie aber ist dieser Schatten nun zu verstehen? Der Schatten ist immer die verdeckte Seite, die im Dunkeln liegt. Alles kann Schatten werfen, der Schatten ist der Teil, auf dem kein Licht liegt, er zeigt, dass jedes Ding zwei Seiten hat. Diese zwei Seiten spiegeln sich in allen der Strophen zwei bis vier: Das Ja und das Nein, Mitternacht und Mittag, Tod und Leben. Im Laufe der Strophen spürt man eine Bewegung, das Du spricht erst seinen Spruch, gibt ihm dann Schatten, und in dieser Indifferenz zwischen Nein und Ja, in der Auflösung beider Seiten, wird es dann tatsächlich lebendig. Was es ist, das lebendig wird, wissen wir nicht. Es kann das Tote sein, es kann der Spruch sein, die Worte. Das Du wird in der letzten Strophe, die sich durch ihre Länge deutlich von den anderen absetzt schließlich zum *Schattenentblößen*, der nicht weiß wohin nun, da er entblößt ist, da der Ort geschrumpft ist. Welcher Ort mag da geschrumpft sein, ist es ein Ort der Erinnerung, schrumpft der Schatten, weil Licht von oben auf ihn fällt? Er, der Schattenentblößte verwandelt sich nun in einen Faden, von dem ein Stern herabwill. Ein Stern, der sich unten schimmern sieht in der Dünung wandernder Worte. Ein Faden wird oft als Redefigur verwendet, um dem Sinn weiter zu folgen, das ist eine naheliegende Interpretation. Celan aber lenkt uns von dieser Eingebung geschickt ab und verwandelt ihn in einen richtigen Faden, diesen Sinnfaden, in einen Faden, an dem ein Stern hinuntergelassen werden will. Ein Stern: Bei Paul Celan unweigerlich mit dem Judenster in Verbindung gebracht. Es ist, als würden wir Celan beim Schreiben eines Gedichtes betrachten. Er ist dieser Stern, der von oben etwas schimmern sieht. Der Sinnfaden verbindet den Ort, an dem er sich befindet mit dem Ort, an dem es schimmert, in der Dünung wandernder Worte. Worte, die immer in Bewegung sind, die in einer unheimlichen Weite sind, wir sehen es geradezu vor uns. Ist nun das Du eigentlich der Sinn selbst, den Celan anspricht? Oder ist die Verbindung von Welt und Worten, dieser Faden, an dem er sich hinunterlässt, gleichzeitig auch das Du? Versteht er durch das Du? Diese Fragen gehen vielleicht schon zu weit. Doch wir sehen, auf den zweiten Blick geht es sehr wohl nicht nur um bloßes Sprechen, es geht um die Sprache selbst, um das Gedicht. Celan verbindet in seinen Texten das Gedicht selbst mit der Wirklichkeit, erschafft Bilder, die uns vor Augen halten, wie er mit Sprache umgeht, wie sich Paradoxa plötzlich auflösen, lässt Worte lebendig werden – durch seine Worte, durch seine Sprache. Was nämlich wie ein Paradox scheint, ist in Celans Dichteridiom oft keines mehr. Sein Sinn ist die Wahrheit, so schreibt er es auch in diesem Gedicht. Beim Tode lebendig zu sein, das Ja nicht vom Nein zu scheiden, oder der Sinn als Schatten, die Frage ob dies wahr

oder falsch ist, stellt sich bei all diesen Ausdrücken nicht. Sie stellen Welten gegenüber, zeigen zwei Seiten auf, die miteinander endlich *verschwimmen*. So, wie Paul Celan selbst auch nicht zwischen Sprache und Welt unterscheiden muss – zumindest nicht in diesem Gedicht, sowie in vielen anderen frühen Gedichten.

Auch im Gedichtband „Sprachgitter“ ist die Sprache und ihr Vermögen kritisch hinterfragt. In fast allen Gedichten dieses Bandes ist Mund und Auge verknüpft, fast immer werden die Sinne angesprochen. Das Gedicht SPRACHGITTER selbst, in Wien 1957 entstanden, erzählt schon im Titel von der Ambivalenz, die Sprache hervorruft: Sie ist das Mittel, Lyrik zu verfassen, zu kommunizieren, doch ist sie das Gitter, das den Panther dahinter von der Welt trennt. Der Vergleich mit Rilke kommt nicht von ungefähr, dem Kommentar von Barbara Wiedemann in der Gesamtausgabe ist zu entnehmen,¹⁷¹ dass wohl wirklich auf dessen Panther angespielt ist.

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid

Rudert nach oben,

Gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:

Der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,

der blankende Span.

Am Lichtsinn

errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.

Standen wir nicht

unter *einem* Passat?

Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,

dicht beieinander, die beiden

¹⁷¹ Celan GA, S. 653.

herzgrauen Lachen:

zwei

Mundvoll Schweigen.¹⁷²

Es gibt zahlreiche Ansätze, die die Gedichte mit Celans Biografie im Hintergrund analysieren. Sicherlich hat dies auch vielerlei Gründe, doch sehe ich so weit wie möglich davon ab. Sicherlich, Auschwitz ist kaum wegzudenken aus seiner Lyrik, doch selbst das bleibt bei ihm unbenannt. Ich beginne meine Interpretation mit der Parenthese: Wir sind Fremde. Wieder gibt es in dem Gedicht ein Du und ein Ich, zwei Seiten. Doch ohne nun zu fragen, wer dieses Du sei, stelle ich nur fest, dass diese beiden Seiten zu versuchen scheinen, gemeinsam zu sein, diese Seiten, auf denen sie sich befinden, aufzulösen. Zunächst aber wieder zurück zum Anfang, zum Augenrund zwischen den Stäben, das erinnert an „Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe/ so müd geworden, daß er nichts mehr hält./Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe/ und hinter tausend Stäben keine Welt. [...]“¹⁷³ Hier ist augenscheinlich die Sprache dieses Gitter, das uns selbst müde macht, unsicher, was wir wirklich durch diese Stäbe sehen. Das Gedicht wirkt hoffnungslos, es wirkt, als kämen sich jene, die durch Sprache kommunizieren, nicht näher. Zumindest anfangs, wenn die Iris, die Schwimmerin, die vielleicht in Tränen schwimmt, traumlos und trüb ist. Doch dann der Himmel, der herzgraue: *Herzgrau* erwähnt Celan auch in seinen Notizen zum „Meridian“, mit diesem Wort beschreibt er gemeinsam mit *himmelgrau* die Dichtung als „atemdurchwachsene Sprache der Zeit“.¹⁷⁴ Dies lässt sich im Kommentar der Gesamtausgabe nachlesen. Tülle, sagt ebenso der Kommentar, ist ein Lichthalter. In diesem steckt nun ein rußender Span. Celan könnte sich auf das Sprachgitter Jean Pauls berufen.¹⁷⁵ Demnach könnte auch dieser Lichtsinn, an dem die Seele erraten wird, auf einen geliebten Menschen hinweisen, dies ist aber keineswegs belegt. In Klöstern sind jedenfalls sogenannte „Sprechgitter“ belegt, durch die hindurch mit sich außerhalb des Klosters befindlichen Personen gesprochen werden konnte. Dies suggeriert uns das Bild im Gedicht von zwei sich liebenden Menschen, die miteinander sprechen. Wir können uns vorstellen, es sei Nacht, die Tülle glimmt ein wenig, und das Du und das Ich versuchen, wieder und wieder, miteinander zu sprechen. Dass sie aber Fremde sind, steht nur in der Klammer – das ganze übrige Gedicht, der Versuch sich beim Sprechen tatsächlich zu verstehen, würde nur obsolet werden. Am Ende des

¹⁷² Celan GA, S.99f.

¹⁷³ Rilke, Rainer Maria: Der Panther: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/rainer-maria-rilke-gedichte-831/43>, zuletzt aufgerufen am 21.06.2018.

¹⁷⁴ Celan GA, S. 653.

¹⁷⁵ Ebd., S. 652f.

Gedichts steht deshalb ein Paradox: Zwei Mundvoll Schweigen. Den Mund zu voll nehmen, kommt einem in den Sinn, sprechen die beiden also? Oder schweigen sie doch? Es scheint, als würden sie im miteinander Sprechen schweigen, sie kommen nicht zueinander. Die Kluft, die wir auch im Gedicht zuvor schon gespürt, wenn nicht gesehen haben, kommt wieder zum Vorschein. Eigentlich ist es immer dieselbe, es ist die unüberwindbare Kluft zwischen Sprache und Wirklichkeit, die Celan aber in seiner Bildersprache und in der Thematisierung dieses ewigen Spaltes immer und immer wieder überwindet. Es sind zwei Mundvoll Schweigen, beide haben ihr eigenes Schweigen. Gemeinsam mit der Stille, die in Rilkes Gedicht vorkommt, ist es, als schließe sich das Gedicht wieder. Es endet mit Schweigen, nachdem *herzgrau* gelacht wird. Auch im Gedicht STRÄHNE wird ein eindrückliches Bild des Schweigens gezeichnet: „[...] Ein Wort, das mich mied,/ als die Lippe mir blutet“ vor Sprache.// Dies ist ein Wort, das neben Worten einherging,/ ein Wort nach dem Bilde des Schweigens. [...]“¹⁷⁶ Das Gedicht spricht davon, wie wieder und wieder versucht wird, zu einem Wort zu gelangen, Schulz interpretiert diese Stelle hier so: „Mit der Bestimmung „ein Wort nach dem Bilde des Schweigens“ ist wohl die größtmögliche Nähe zu dem „Wort“ verwirklicht (ohne daß dies darum verfügbar würde), zugleich weist das Gedicht hier am deutlichsten über sein eigenes Sprechen hinaus.“¹⁷⁷ Celan lässt die Grenzen verschwimmen und zeigt dadurch diese erst auf. Das erinnert an die Abschlussworte aus Celans Rede zur Entgegennahme des Büchnerpreises:

„Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu 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*. (Hervorhebung im Original)“¹⁷⁸

Auch in seiner Rede verschwimmen diese Grenzen, während er sie noch thematisiert. Der Meridian ist in der Geographie jene Linie, die die beiden Pole senkrecht zum Äquator verbindet. Zugleich sind sie aber auch getrennt, sind fern voneinander. Das charakterisiert dieses Unmögliche, von dem Celan spricht, diese beiden Pole – Schweigen und Sprechen, Sprache und Wirklichkeit – zu verbinden. Besonders in der Frühphase seiner Lyrik ist das nachzuvollziehen, schon alleine der Titel seines 1955 erschienenen Gedichtbandes „Von Schwelle zu Schwelle“ spricht davon. Diese Bewegung ist aber kreisförmig, sie geht nicht nur in eine Richtung sondern beinhaltet offenbar die Möglichkeit der Wiederholung dieser

¹⁷⁶ Ebd., S. 66.

¹⁷⁷ Schulz 1977, S. 75.

¹⁷⁸ Celan GW, Bd. III, S. 202.

Bewegung. Um nun zu entscheiden, wie das Schweigen Celans einzuordnen ist, etwa ob es beredt ist oder nicht, ist die Perspektive vom Meridian aus ausgesprochen hilfreich. Vermutlich beinhaltet sein Begriff von Schweigen all die Facetten dieses Wortes. *Schweigen* ist besetzt, in ihm schwingt immer das große sprachlose Schweigen nach Auschwitz mit, von dem Agnes Heller schreibt. Doch vor allem ist Schweigen dem Reden entgegengesetzt, hier stimme ich mit Georg-Michael Schulz überein und in dieser Hinsicht ist es auch beredt. Im Schweigen ist alles enthalten: Ein „Wort nach dem Bilde des Schweigens“ mag vollständiger und bedeutungsvoller sein, als ein Wort alleine. Es ist insofern nicht beredt, weil das Schweigen nicht ausgedrückt werden kann, Worte reichen für dessen Tiefe nicht aus. Wir können bei Celan schwerlich entscheiden, ob sein Schweigen spricht oder sein Sprechen schweigt – er oszilliert zwischen diesen Polen, seine Gedichte sind nicht auf ein Ja oder Nein einzugrenzen. Sie stehen am Abgrund, vor dem Nichts, und sprechen von niemandem. Dieses Celansche Nichts steht nicht nur in Verbindung mit dem Meridian, es bedient sich auch der jüdischen Mystik. Dies kommt im PSALM am konkretesten zur Geltung.

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unseren Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühn.
Dir
entgegen.

Ein Nichts waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.
[...] ¹⁷⁹

¹⁷⁹ Celan GA, S. 132.

Ein Psalm, eine religiöse Liturgie, ein Segen, ein Gebet – Celan dreht all dies hier um. John Felstiner schreibt von einer Verneinung des Trosts, ja der Schöpfung selbst.¹⁸⁰ Dieses *Niemand* des Gedichtes, das zugleich jemand ist – sonst könnten wir nicht von seiner Lobpreisung lesen, verwandelt sich dadurch beinahe ins Positive. Es erinnert an das jüdische Verbot, den Namen Gottes auszusprechen. Neben der Verbindung zu Heidegger, der das Sein und das Nichts verschmilzt, erinnert dieses Nichts des Gedichts an den Tod. Es ist das Nichts der jüdischen Mystik, in dem sich viel mehr verbirgt als im Sein, das noch viel reicher ist.¹⁸¹ Niemand ist der, der das Nichts geschaffen hat, das Wir. Er hat es erschaffen aus Erde und Lehm, fast wie Rabbi Löw den Golem erschuf. Auch hat dieses Nichts einen Nachklang, wir hören die Vernichtung darin, aus jüngster Geschichte. Und doch *blühen* wir, wir blühen diesem Niemand *entgegen*. Entgegen ist ein weiteres Beispiel für das Schwanken des Gedichts zwischen den Seiten, es bewegt sich unaufhörlich zwischen Nichts und Etwas, dagegen und dafür. Es ist scheinbar eine Bewegung in diesem Gedicht, in der letzten von mir zitierten Strophe fällt im ersten Vers das Enjambement auf, der Satz hält bei *werden* inne. Diesem Werden setzt Celan wiederum das Bleiben entgegen, der Satz geht in alle Richtungen, wechselt seinen Sinn. Wir werden, wir bleiben, wir waren und sind ein Nichts. Felstiner bringt diese Passage sowohl mit der christlichen Doxologie in Verbindung („Wie es war im Anfang, jetzt und immerdar.“¹⁸²), als auch mit dem hebräischen Hymnus Adon Olam¹⁸³ („Du warst, du bist, wirst sein voll Hoheit, Bist einzig, nichts Dir gleich.“)¹⁸⁴. Wir können anhand dieses Gedichts diese Bewegung richtiggehend sehen: Nicht nur, dass diese Zeitvorstellung und Psalme in Christentum und Judentum vorkommen, sie damit auf ihre Wurzeln zurückwerfen, auch das Schwanken zwischen Nichts und Sein erinnert an die Schöpfung, an das Alte Testament. Wieder erscheint das Gedicht voll von Paradoxa, und doch bleibt aus diesen Paradoxa die Essenz: Die Bewegung zwischen den Polen, zwischen Nicht-Sinn und Sinn, zwischen Sein und Nichts, zwischen Leben und Tod. Die Gegensätze heben sich nicht auf, sie lassen etwas stehen. Oder entblößen vielmehr die Linie, die sie verbindet, in ihrer Unmöglichkeit: Den *Meridian*. Das Gedicht hat viele Stimmen, es spricht zu uns und ist damit immer *jetzt*. Doch in diesem Jetzt verweist es nicht nur auf das, was wir sind. Es spricht auch immer von dem, was war, was wir (bleiben) werden. Diese Bewegung des Gedichtes sehen wir mit dem Psalm nahezu auf die Spitze getrieben. Wir sehen diese Bewegung auf Wortebene, in Anaphern, in Wortwiederholungen,

¹⁸⁰ Vgl. Felstiner 1997, S. 221f.

¹⁸¹ Vgl. Schulz 1977, S. 99ff.

¹⁸² Felstiner 1997, S. 223.

¹⁸³ Wörtlich „Herr der Welt“, vgl. Felstiner 1997, S. 223.

¹⁸⁴ Ebd., S. 223.

die die Wörter, die Sprache und das Sprechen immer auch in Frage stellen, diese Bewegung, die die einzig mögliche Antwort gibt:

„Wiederholung kann die Rede hemmen und doch sie beschleunigen, als Stottern und als Eloquenz. Celan verknüpft auch Widersprüche durch alliterierende Fügung: „spricht“-„Schweigen“, „Tod“-„Traube“, „Stumme“-„spricht“. [...] Das Ergebnis ist, wie immer, das, was aus Leiden und Tod hervorgeht: „das Schweigen der Antwort“. Es ist die einzige Antwort, die es nun gibt.“¹⁸⁵

Wir sehen sie in den Gegensätzen, die die oben zitierten Gedichte aufmachen, wir sehen sie im Dichteridiom. Wir sehen sie in der Lektüre und in der Rezeption. Diese Bewegung, die eine Wiederholung ist, möchte ich nun im folgenden Kapitel rekapitulieren.

5. DIE BEWEGUNG DER WIEDERHOLUNG

5.1. Das Gedicht EINMAL

An dieser Stelle drehe ich meine Vorgehensweise um: Ich beginne mit einer Interpretation eines Gedichts Celan, das mir besonders passend erscheint, diesen Kreis der Wiederholung wieder zurück zu seinem Anfang zu führen. Es eröffnet alle Gegensätze und zeigt so deutlich wie kaum ein anderes Gedicht bisher, wie die Aspekte Zeitlichkeit und Sprache aufeinander prallen. Im Anschluss daran werde ich in Hinsicht auf die Wiederholung nach vorne und deren Bewegung meine gesamte Arbeit noch einmal rekapitulieren.

EINMAL ist das letzte Gedicht im Gedichtband „Atemwende“. Somit ist es mitunter das späteste Gedicht, das ich von ihm wiedergebe, er schrieb es im September des Jahres 1965. Celan schrieb dazu an seine Frau Gisèle, dieses Gedicht am Ende seines Werkes sei allein und Zyklus zugleich.¹⁸⁶ Schon die Tatsache, dass es in seinem Band „Lichtzwang“, zwei Jahre später verfasst, ein zweites Gedicht namens EINMAL gibt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, oder zumindest eines Paradoxons. Dem ersten dieser beiden Gedichte hat Timothy Bahti den Aufsatz „Das Paradox buchstabieren: Stil und Aussage in Paul Celans EINMAL“¹⁸⁷ gewidmet und lässt darin vieles von dem, worüber ich in den vorigen Kapiteln geschrieben habe, anklingen. Das Gedicht mit Unterstützung der Interpretation Bahtis eignet sich damit gut, um die Arbeit zu einem Ende kommen zu lassen – immerhin habe ich sie auch mit einem Gedicht – der ENGFÜHRUNG – begonnen. Auch zu diesem ersten in meiner Arbeit zitierten Gedicht lassen sich schließlich Parallelen ziehen.

¹⁸⁵ Ebd., S. 123.

¹⁸⁶ Celan GA, S. 749.

¹⁸⁷ Vgl. Bahti, Timothy: Das Paradox buchstabieren: Stil und Aussage in Paul Celans Einmal. In: Wergin, Ulrich; Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S.19– 29.

Einmal,
da hörte ich ihn,
da wusch er die Welt,
ungesehn, nachtlang,
wirklich.

Eins und Unendlich,
vernichtet,
ichten.

Licht war. Rettung.¹⁸⁸

Was gleich hervorsticht ist *Einmal*, mit dem das Gedicht anfängt. Wir verwenden es umgangssprachlich, um Geschichten zu erzählen, wir leiten mit dem Wort alltägliche Anekdoten ein. Und doch bedeutet es zugleich auch einmal, ein Mal, im Unterschied zu vielen Malen. Auch die Bedeutung des Wortes *wirklich* am Ende der ersten Strophe ist nicht ganz eindeutig. Wirklich sagen wir, wenn wir etwas beteuern, weil es angezweifelt wird. Wirklich kann aber auch einfach heißen, dass es wahrhaftig ist, echt, real. Der alltägliche Gebrauch aber verleiht dem Wort beinahe einen doppelten Boden. Besonders hebt sich auch die zweite Strophe vom Gedicht ab, die nebeneinandergestellten Gegensätze *Eins* und *Unendlich*, aber auch *vernichten* und *ichten*. Letztere Worte sind zwar nicht sofort als gegensätzlich erkennbar, doch werde ich gleich auf zwei mögliche Bedeutungen zu sprechen kommen. Zuvor jedoch möchte ich noch hervorheben, dass Celan augenscheinlich von Gott spricht, selbst wenn er *ihn* und *er* nicht groß schreibt. Wir wissen von seiner Diminution Gottes, da er in den vorherigen Versionen des Gedichts jene Pronomen durchaus mit Majuskeln verdeutlicht hatte, erst in der finalen Druckversion hatte er sie geändert.¹⁸⁹ Das Wort vernichten ist recht zentral in der Mitte der zweiten von drei Strophen – umgeben ist diese Strophe jedoch von *ihm*. Auch, wenn wir nichts Näheres über diese Rettung erfahren, wenn wir nicht genau wissen, wie wir uns das Waschen der Welt vorzustellen haben, dieser eigentlich göttliche Rahmen, an dem das Licht und die Rettung am Ende stehen, gibt so etwas wie Vertrauen, Zuversicht. Bemerkenswert ist auch die Verwendung des Tempus: Nur die mittlere Strophe sticht hervor, zumindest das Wort

¹⁸⁸ Celan GA, S. 214.

¹⁸⁹ Bahti 2003, S. 22.

vernichtet ist kein Präteritum. Dieses Wort ist uns also zeitlich am präsentesten und räumlich am zentralsten: Es kann die dritte Person Singular im Präsens sein, genauso gut aber das Partizip des Wortes. In letzterem Falle fehlt jedoch das Auxiliar – und damit auch die Person, das Subjekt. Es scheint sich irgendwo dazwischen zu befinden. Ist das zentrale Motiv des Gedichtes die Vernichtung, so wird dieses *Einmal* am Beginn des Gedichtes noch bedeutsamer. Denn das, was geschah, geschah nur einmal und sollte auch nicht noch einmal geschehen – wir sind unweigerlich an Adornos Kategorischen Imperativ erinnert.

Bahti fügt in seinem Text dieser Interpretation noch einige wichtige Aspekte hinzu. Er bezieht sich dabei unter anderem auch auf Dietlind Meinecke, der schon 1970 davon geschrieben hatte, dass Celan mittels Paradoxa das Unsagbare sagen möchte: Sein Erfolg bestünde letztendlich gerade in seinem Versagen, seinem Schweigen nämlich.¹⁹⁰ Bahti spricht in diesem Zusammenhang auch von der *coincidentia oppositorum*, eine dem Mystizismus entnommene Formulierung eines Konzepts, das in einem Unsagbaren endet, nicht artikulierbar ist. Die Lücke zwischen Celans Gegensätzen muss notwendigerweise offen bleiben. In diesem Sinne darf es auch, wie Bahti schreibt, das Gedicht EINMAL nicht nur einmal geben. Ein weiterer beinahe unerklärlicher Punkt ist das Wort ichten. Dem Kommentar der Gesamtausgabe ist zu entnehmen, dass nach einem Hinweis von Celan selbst, das Wort das im Grimmschen Wörterbuch bezeugte Wort „ichen“ sei. Es hieße so viel wie „ich sagen“, „eine Frage mit ich beantworten“.¹⁹¹ Damit stünde das Wort im Präteritum vor uns, reiht sich in den Tenor des Tempus im übrigen Gedicht ein. Es erinnert damit an Jahwes „Ich bin, der ich bin“, auch von Felstiner thematisiert: „Und Wiederholung bewirkt Erinnerung, Ritual, Verspätetheit, sogar Erlösung. Das Spektrum der Repetition, so könnte man sagen, reicht vom Stammeln Moses bis zu Jahwes „Ich bin, der ich bin“.“¹⁹² Repetitiv ist dieses Wort auch noch verstärkt im Gleichklang mit dem Negativ des Wortes, mit *vernichten*. Es ist somit ein erneuter Gegensatz, beinahe noch stärker als die Gegenüberstellung von *Eins* und *Unendlich*, noch existenzieller. Celan führt uns in deren repetitivem Klang die überraschende Ähnlichkeit der Worte *nichts* und *ich* vor Augen, mittels einer lautlichen Wiederholung. Das *ich* taucht ebenso in wirklich auf, aber auch in Unendlich und im Licht. Es kann kein Zufall sein, so Bahti, dass das hebräische „nichts“ (ayin) bloß die Verkehrung der Buchstabenfolge von „ich“ (‘ani) sei.¹⁹³ All diese Worte sind letztlich auf das Göttliche zurückzuführen. Doch können wir nicht mit Sicherheit sagen,

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 20f.

¹⁹¹ Celan GA, S. 749f.

¹⁹² Felstiner 1997, S. 120.

¹⁹³ Bahti 2003, S. 27.

ob das Göttliche am Ende tatsächlich noch da ist, da Celan schließlich auch hier wieder zurück in die Vergangenheitsform wechselt. Bahti spricht davon, dass Celan das göttliche Licht zugleich auch wieder verlöscht.¹⁹⁴ Das Gedicht spricht laut Bahti von der vergehenden Zeit, von der Zeit, die durch ihren eigenen entropischen Verlust gefährlich ist, worauf schon das „*Einmal*“ zu Beginn hinweist. So interpretiert er folglich auch das Ende, die Sprache gehe über sich hinaus, die Rettung sei auf die Rettung der Buchstaben, die sich selbst befreien, zu beziehen. In meiner eigenen Interpretation gehe ich nicht so weit, dass die Buchstaben „ihre eigene Rettung retten.“¹⁹⁵ Viel eher erkenne ich hier Parallelen zum Gedicht CORONA. Das Gedicht geht am Ende wieder zu seinem Anfang zurück, es schließt sich. Durch das Präteritum am Anfang und am Ende des Gedichts ist es, als ob dieses *Einmal* explizit die Vernichtung meint. Jegliche andere Hervorhebung hat Celan vermieden, so ragt nicht einmal Gott hervor, seine Pronomen sind klein geschrieben. Die Wiederholung schon auf textueller Ebene des Gedichtes eröffnet selbst eine Zeitlichkeit, wird iterativ und besonders mit dem Titel des Gedichts widersprüchlich. Doch gerade das ist es, was uns dieses Gedicht wieder und wieder lesen lässt, was es uns einprägsam werden lässt und was in uns den Wunsch erweckt, dieses Unausprechliche, dieses unergründliche von Celans Sprache zu verstehen. Die Sprache soll die Wirklichkeit abbilden. Felstiner spricht sogar von der Arroganz eines Wortes in seiner Einmaligkeit,¹⁹⁶ und in dieser Einmaligkeit, die sich immer wieder von neuem in Celans Gedichten in Frage stellt, blühen die Widersprüche geradezu auf, entblößen die Kluft zwischen ihnen, machen uns Platz. Sie machen Platz für das Unsagbare, das Unmögliche, das Göttliche womöglich, und auch für das Kommende, Zukünftige. Im anfangs zitierten Ausschnitt aus dem Gedicht Engführung lesen wir vom Ort, an dem sie lagen, der einen Namen hat und zugleich vom Ort, an dem sie nicht lagen, etwas, das zwischen ihnen lag. Wir lesen von Worten, die nicht erwachten, vom Schlaf, der über sie kam. Von einem Ich, das zwischen ihnen lag, das tickte. Wir finden hier alles wieder, die unzureichenden Worte, die dennoch ausgesprochen werden, in Ungläubigkeit wiederholt. Die Gegensätze, die die Worte zunächst auszulöschen scheinen, wie Bahti schreibt, und doch: Am Ende bleiben die Worte, am Ende bleibt das Gedicht, es überlebt den Autor. Das Geschriebene bleibt, in seiner Einmaligkeit und spricht zu uns von allem, was geschah. Und indem wir vom Geschehenen lesen, des Geschehenen gedenken, bewahren wir auf, lassen die Toten knospen und blühen – auch Paul Celan selbst.

¹⁹⁴ Ebd., S. 25.

¹⁹⁵ Ebd., S.29.

¹⁹⁶ Felstiner 1997, S. 113.

AUGE DER ZEIT

Dies ist das Auge der Zeit:

es blickt scheel

unter siebenfarbener Braue.

Sein Lid wird von Feuern gewaschen,

seine Träne ist Dampf.

Der blinde Stern fliegt es an

und zerschmilzt an der heißeren Wimper:

es wird warm in der Welt,

und die Toten

knospen und blühen.¹⁹⁷

5.2. Wiederholung: Eine Rekapitulierung dieser Arbeit

Ich möchte hier einen Schnitt machen. Ich möchte hier zum Anfang zurückkehren, zu dem, wovon ich ausgegangen bin. Die Wiederholung als meine Methode hat sich nicht nur in einzelnen Punkten meiner Arbeit immer wieder gezeigt, sondern zeigt sich nun auch am Schluss, wenn ich zu all dem bereits Geschriebenen wieder zurückkehre. Ich habe am Anfang gesagt: Aus der Wiederholung, aus dem scheinbar immer Gleichen erst, entsteht das Neue. Indem ich das gesagt habe, habe ich bereits wiederholt, ich habe Gelesenes verarbeitet, habe das Thema dieser Arbeit durch wiederholtes Lesen von Paul Celans Lyrik gefunden, habe Spuren seiner Lyrik in der ihn umgebenden Philosophie gesucht und umgekehrt. So hatte ich auch endlich beschlossen, die Wiederholung als Rahmen für seine Gedichte auszuwählen. Ich habe drei wesentliche Momente versucht wiederzuerkennen, die die eigentliche Wiederholung bei Kierkegaard ausmacht. Dabei fallen aber die letzten beiden Momente zusammen: Wiederholung als Erinnerung nach vorne. Daher kann ich nach den beiden vorhergehenden Kapiteln über Erinnerung und Sprache an dieser Stelle nur noch über die inhärente Wiederholung schreiben. Ich habe gezeigt, dass das Gedicht in der Lage ist, weit zurückzugreifen, hinein in die Erinnerung, und diese gleichsam bewahrt. Das Mittel dazu ist aber die Sprache, der es wesentlich ist, beide Momente zu vereinen: Das Präsentische und das

¹⁹⁷ Celan GA, S. 81.

Iterierbare. Daraus entsteht die Ausrichtung auf das Kommende, in die Zukunft, vielleicht sogar die hoffnungsvolle Zukunft – durch die immer mögliche Wiederholung.

Doch ich verlangsamere mein Tempo und bleibe am Anfang. Ich habe mit einem Auszug eines Gedichtes begonnen, anhand dessen ich gezeigt habe, auf wie vielen Ebenen im Gedicht eine Wiederholung von statten gehen kann. Schon hier habe ich über die *Wieder-Holung* der Stimmen der Toten beides zugleich aufgemacht: Den zeitlichen und den sprachlichen Aspekt der Wiederholung im Gedicht. Dabei hat sich mir die Frage gestellt, ob die Wiederholung bei Celan beides sein kann, eine Wieder-Holung und eine Wiederholung. Die wichtigste Frage aber mag gewesen sein, ob in der Wiederholung eine semantische Kluft besteht, eine Differenz. Hierauf muss mit einem klaren Ja geantwortet werden. In Hinsicht auf das Motiv der Wiederholung, vor allem auch auf den Text Kierkegaards, darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass ich mich mit Paul Celan auf die Wiederholung im Gedicht beziehe. Das macht es notwendig, zuerst noch einmal Arten von Wiederholung zu unterscheiden, bevor ich feststellen kann, wo Schnittpunkte zu finden sind. Neben der sprachlichen Wiederholung auf Textebene – der Laut-, und Wortwiederholung, sowie der Wiederholung ganzer Phrasen, die jeweils auf Gedichte im Idiom Celans selbst verweisen können, aber auch auf anderweitige – neben der Textebene also, kann auch das Schreiben Celans selbst als Wiederholung verstanden werden. Entweder im Sinne des letzteren Punktes, eines Zitates oder einer Anspielung, oder aber im übertragenen Sinne. So können Worte etwa als Spuren verstanden werden. Insofern sind sie nie originär, der Dichter bedient sich nur eines bereits existierenden und besetzten Wortes, um es in einen neuen Kontext zu bringen. Hier begegnet uns *wiederholen* in beiden semantischen Bedeutungen: Celan wiederholt bereits existierende Namen, Worte und setzt sie in einen neuen Zusammenhang. Zugleich holt er sie aber auch wieder, er greift zurück in all jene vergangenen Geschichten, in denen dieses Wort vorgekommen ist.

In weiterer Folge kann also, neben der Wiederholung auf textueller Ebene im Gedicht selbst, und der nahezu performativen Wiederholung des Dichters während des Schreibens, auch das Lesen des Gedichtes eine Wiederholung darstellen. Wir wiederholen die Worte des Dichters, wir sprechen sie laut aus oder lesen sie für uns – in jedem Falle aber holen wir sie wieder in das hier und jetzt, wir aktualisieren die Worte des Dichters und betten sie ein in den neuen, sie umgebenden Zusammenhang. Damit öffnen wir sie neu, eröffnen uns das Gedicht, versuchen es zu verstehen, greifen auf die uns verfügbaren Erinnerungen, Geschichten der einzelnen Worte, der Sätze und Inhalte zurück. Auch hier, auch in diesem letzten Stadium der Wiederholung eines Gedichtes können wir von beidem sprechen: Wie können sagen, dass wir

das Gedicht wiederholen, wir wiederholen es für uns, lesen es mehr als einmal, sehen zum Teil auch, dass der Dichter Laute, Worte, Phrasen wiederholt. Und wir haben dabei immer auch schon das Gedicht wiedergeholt, wir haben zurückgegriffen in das Vergangene, um den Augenblick zu verstehen. Zum Schluss können wir sogar, wie ich es in meiner Arbeit auch getan habe, vom Gedicht selbst als wiederholend sprechen. Celan unterstellt dem Gedicht auch diese Eigenständigkeit, wenn er sagt, es spräche. Damit hat das Gedicht ein doppeltes Vermögen: In dieser es umgebenden Wiederholung wirkt es (auf-)bewahrend, ist konstant und als Sprache demnach auch zitierbar. Zugleich aber unterstellen wir ihm nun eine Stimme, die uns das Gedicht wahrnehmen lässt, die ihm einen Augenblick und eine Singularität gibt, die jedoch paradoxerweise zugleich wiederholbar ist. Ich wiederhole: Die Wiederholung, von der ich spreche, ist immer beides: Wiederholung und Wieder-Holung. Der Dichter wiederholt beim Schreiben, der Rezipient wiederholt beim Lesen und auch das Gedicht selbst wiederholt.

All diese Wiederholungen beinhalten für sich immer und immer wieder die drei Momente: Sie müssen zurückgreifen auf etwas, das es bereits gibt, geben es in der Folge wieder und machen in diese Wiedergabe bereits etwas damit: Bei Kierkegaard wird das durch das scheinbare Paradox verdeutlicht. Erst wenn etwas nicht mit dem Motiv wiederholt wird, etwas daraus zu schaffen, wird es etwas Neues. Kierkegaard zeigt anhand seiner Geschichte des Constantin Constantius, dass umgekehrt etwas ebensowenig mit dem Motiv wiederholt werden kann, dass genau dasselbe daraus resultiert, wie es das zuvor war. Demzufolge muss es nach Kierkegaard in der Wiederholung eine semantische Kluft geben. Eine ähnliche Kluft, diese Differenz, dieser Spalt wird auch für die Lesenden performativ offen gehalten. Kierkegaard sagt uns nicht, was wir denken sollen, er beschreibt beinahe dichterisch, was man denken kann – und überlässt uns damit das Denken. Wir müssen uns notwendigerweise zu uns selbst verhalten, damit aktiviert schließlich auch die Dichtung die Lesenden.

Ich habe mich in meinem ersten Kapitel über die Wiederholung auch mit den Texten von Camilla Miglio beschäftigt, über die ich erst zu diesem Thema gefunden habe. Miglio spricht von einem Wechsel Celans zwischen Diskontinuität und Kontinuität, von Brüchen und Verbindungen und spricht infolgedessen auch von einem qualitativen Sprung, von dem Celan selbst schreibt. Mittlerweise haben wir gesehen, dass Celans Lyrik oszilliert, sie bewegt sich an Grenzen und macht damit das Paradox zu ihrer wesentlichen Möglichkeit des Ausdrucks. Einmal mehr möchte ich aber betonen, dass die Wiederholung meinem Verständnis nach eine ununterbrochene Bewegung ist, eine nie abgeschlossene. Dieser Sprung, von dem Miglio mit Celans eigenen Worten spricht, ist auf seine Übersetzungspoetik bezogen, ich habe mich in

dieser Arbeit jedoch darüber hinweggesetzt und mehr als die Möglichkeit zur Wiederholung, ja die Wiederholung selbst bei Celan verfolgt. Doch genau diese ununterbrochene Bewegung, die ich hier wieder an ihren Anfang zurückführe, ist es, auf die ich hinaus möchte. Sie ist eine ständige Wiederaufnahme und Vorwegnahme, sie bewegt sich zwischen Polen des Möglichen und Unmöglichen, des Sagbaren und Unsagbaren. Sie schwingt zwischen Schweigen und Sprechen, Erinnern und Vergessen, zwischen Kontinuität und Diskontinuität, zwischen dem Augenblick und dem Unendlichen, sich Wiederholenden. In dieser Bewegung verweist alles aufeinander, verschwimmt nahezu und ist doch nicht dasselbe. Die Bewegung kreierte immer und immer wieder Neues, sie nimmt wieder auf und zugleich auch vorweg, sie nimmt und gibt ununterbrochen. Ohne diese Bewegung aber würden wir denken, wir wiederholen uns – und kopieren doch nur. Ohne diese Bewegung würde das Glatte, Perfekte überhandnehmen, wir würden auswendig lernen, uns des reinen nicht-denkenden Gedächtnisses bedienen, das Wiederholte nicht in unsere Erinnerung einfließen lassen. Wir würden uns täuschen lassen vom Innovativen, Neuen, Unvergleichlichen, das es noch nie zuvor gegeben hat, und wir würden es nicht mehr der Mühe wert finden, alte Gedichte hervorzukramen.

Doch ich gehe weiter im Rückblick auf die vergangenen Kapitel. Ausgehend von der Darlegung der Wiederholung als Methode und Struktur dieser Arbeit, habe ich mich auf den ersten Moment fokussiert, der mir wesentlich erschienen ist: Die Erinnerung. Ich habe hier über drei Aspekte der Erinnerung geschrieben, die in Bezug auf Celan wichtig sein könnten. Dabei habe ich zuerst jeweils philosophische Kontexte gegeben, um schließlich beispielhaft Gedichte und poetologisch bedeutsame Texte Paul Celans wiederzugeben. Im ersten Schritt habe ich mich auf die Erinnerung im Zusammenspiel mit dem Gedächtnis konzentriert. Von allem Geschriebenen möchte ich besonders das Verständnis vom Gedächtnis als aufbewahrend hervorheben. Derrida ist in den „Mémoires“ auf der Suche nach einer angemessenen Bewahrung der Erinnerung an seinen verstorbenen Freund. Er weist uns darauf hin, dass das Gedächtnis bloß aus Namen besteht, die selbst nur auf aufbewahrte Erinnerungen referieren. Ebenso vereint das Heideggersche Wort *Gedanc*, das Gedächtnis, das Andenken und den Dank – er sieht das Gedächtnis als eine Art Versammlung des Denkens. Dies führt Derrida weiter fort, indem er das denkende Gedächtnis als Versammlung der entstehenden Differenz zwischen dem gegenwärtigen Seienden und dem Sein charakterisiert, wohl eine der umfassendsten Definitionen des Gedächtnisses. Vor allem aber bewahrt das Gedächtnis *Spuren* auf, die ja selbst nie gegenwärtig gewesen sind. Damit ist es immer schon nach vorne hin auf die Zukunft gerichtet, denn die Spuren hören nie auf, im Kommen zu sein. Diese Spuren trägt jedes Wort in sich, jedes Wort ist auf diese Weise mit dem Gedächtnis verbunden und kann es sich in

Erinnerung rufen, kann es sich wiederholen. So ist es vermutlich kein Zufall, dass wir bei Heidegger auch das Wort *Wiedergedächtnis* finden. Es erinnert an den platonischen Gedanken der Wiedererinnerung: Wir haben alles schon einmal gesehen und erkannt und denken bloß immer wieder, es sei neu. Der Gegensatz dazu mag vielleicht der von Husserl verwendete Begriff der *Vorerinnerung* sein, eine Art vorblickende Erwartung. In jedem Falle haben wir den Begriff der Erinnerung kontextualisiert, haben gesehen, was Kierkegaard damit gemeint haben mag und haben vor allem auch das Jetzt relativiert. Das ist nötig gewesen, um den zentralen Gedanken dieses Kapitels nachvollziehen zu können: Die Verhinderung der Singulärsetzung von Auschwitz, die Möglichkeit zur Erinnerung und zugleich auch die Verunmöglichung, es noch einmal geschehen zu lassen. Wir müssen zeitlich zurückgehen können, müssen das Datum wiederholbar machen, um schließlich daran erinnern zu können, um uns daran zu erinnern. Um Spuren folgen zu können. Genau das macht Celan auch: Die Präsenz des Gedichts steht immer auch im Gegensatz zu seiner Wiederholbarkeit, der Augenblick, auf den seine Gedichte immer auch zu sprechen kommen, und die Einmaligkeit seiner Lyrik stehen gegenüber den Inhalten, gegenüber dem, was geschah. Er thematisiert diese Zeitlichkeit in seinen Texten, lässt die Paradoxa Einmaligkeit und Wiederholbarkeit, Jetzt und zugleich Erinnerung aufeinanderprallen. Er hört nicht damit auf, sie uns vor Augen zu halten und findet darin eine Antwort auf die schweigend gestellte Frage, wie mit dem Geschehenen umzugehen sei. Auf die Frage, wie eine Erinnerung an die Zerstörung aussieht, ohne die Erinnerung zu zerstören.

Erinnerung muss also der erste Teil in der Bewegung der Wiederholung sein, der Moment des Zeitlichen, der Griff in die Vergangenheit. Ihr zweiter Teil ist komplexer, schwieriger zu vollziehen. Denn diese Erinnerung muss nach vorne, muss ins Jetzt transportiert werden – durch die Wiederholung. Derrida schreibt, der Sprache sei es wesentlich, dass sie zitierbar, dass sie wiederholbar ist. Die Sprache mag somit also ein gutes Mittel sein, zu wiederholen, und auch in Zukunft für die Wiederholbarkeit zu garantieren. In ihr kann man das Präsens, aber auch bereits die Öffnung nach vorne, auf das Kommende, sehen. Durch sie spricht die Erinnerung. Auch die Sprache thematisiert Celan, ähnlich wie die Zeit, in seinen Gedichten. Er lässt hier vor allem Gegensätze wie die unmittelbare Stimme und die wiederholende und wiederholbare Sprache, Schweigen und Sprechen einander gegenüber stehen. Vielleicht lassen sich hierunter auch die Wiederholungen auf textueller Ebene subsumieren, die der Stimme gegenüberstehen. Bei genauerem Hinsehen aber stellt Celan all diese Aspekte der Sprache nicht bloß gegenüber. Sie reagieren aufeinander, sie nähern sich einander. Anhand des Gedichtbeispiels *SPRACHGITTER* beispielsweise wird nicht deutlich, ob das Schweigen ein Schweigen des Unverständnisses ist, oder ob es nicht vielmehr die beiden Wirklichkeiten ausdrückt, die beiden

Realitäten, die bei einem Paar aufeinanderstoßen. Kann nicht das Schweigen hier auch bloße Worthülsen sein, leere Worte, und kann nicht umgekehrt auch ein Schweigen oft viel mehr sagen, als die durchdachtesten Worte? Celan sucht die Wirklichkeit im Paradox. Sie liegt wohl irgendwo dazwischen, wenn man genau hinschaut, verborgen unter der Dunkelheit seiner Sprache, zwischen der Stimme im Gedicht und dem Geschriebenen. Er schreibt vom Nichts, wodurch er gleichzeitig etwas erschafft, er befindet sich mit seinen Texten immer an der Grenze zwischen Sein und Nichts, der Existenzfrage. Er steht als Überlebender vor der Vernichtung seiner Familie, seines Volkes, sein Schreiben ist die für ihn einzig mögliche Reaktion auf das Geschehene. Es geht von Schwelle zu Schwelle, bewegt sich von der Schwelle des Todes hin zur Schwelle des Lebens und wieder zurück. Es verleugnet sich in dieser Negation beinahe selbst, ist da, obwohl es nicht da ist, verkörpert dieses Unsagbare und lässt uns damit zurück: Schweigend, leere Worte sprechend, selbst darüber schreibend. In seiner inhärenten Wiederholbarkeit aber öffnet es sich nach vorne, ist immer im Kommen und auf die Zukunft gerichtet, in immer neuen Kontexten und Zusammenhängen. Das Unsagbare, das Unmögliche, Negative, die Gegensätze in der Lyrik Paul Celans aber fordern uns wieder und wieder auf, seine Worte weiterhin zu lesen. Wir wollen das Dunkle in seiner Sprache fassen und greifbar machen, wir wollen es ent-decken. Es ist aber doch Celans Sprache selbst, seine geschwiegene Antwort auf das Geschehene, die dieses zugleich verdeckt und entblößt – und damit Auschwitz wiederholt.

6. ABSCHLIESSEND

Ich weiß nicht, inwiefern man dieser Arbeit, ebensowenig wie Celans Dichten und Denken einen Sinn unterstellen kann und soll. Vermutlich ist sie vor allem dadurch zu verstehen, dass sie gewisse Themen und Motive mit der Wiederholung als Rahmen durchdenkt, damit auch zum Weiter-Denken anregen möchte. So viel, wie diese Arbeit sagen will, so viel sagt sie auch nicht. Celans Texte können auf so viele Arten und Weisen gelesen werden, jedes von mir eröffnete Thema kann noch einmal eigens verfolgt werden. Mein Ziel war es jedoch, seine Gedichte auf das ihnen Zugrundeliegende, auf Erinnerung und Sprache herunterzubrechen und eine Möglichkeit, sie zu verstehen aufzuzeigen. Dabei kam ich nicht umhin, auf den Kontext der Inhalte seiner Gedichte einzugehen, ebenso wie auf seine spezifische Vermittlung derselben. Mit diesem Hintergrund soll am Ende erkannt werden, dass die Gedichte die einzig logische Reaktion Celans auf das, was geschah, gewesen sind. Paul Celan konnte nicht anders und nichts anderes schreiben, als das, was er geschrieben hat. Das zu verstehen helfen die philosophischen Aspekte die sich sowohl aus ihm heraus ergeben, als auch ihn beeinflusst

haben – die Grenzen dabei sind nicht immer klar gezogen. Philosophische Überlegungen zu Erinnerung und Gedächtnis, zum Holocaust und dem Umgang mit dem Nationalsozialismus, aber auch grundlegende Theorien zur Sprache als solche haben dabei geholfen zu verstehen, warum Celan das schrieb, was er schrieb und warum er so schrieb, wie er schrieb. Weiter können wir mit unserem Verstehen aber schwerlich gehen: Wir können nicht besser verstehen, warum der Holocaust geschah. Doch wir sind in der Lage, uns mit ihm zu beschäftigen, ihn zu erinnern. Genauso können wir Paul Celans Gedichte auch schön finden. Der Rahmen der Wiederholung dient uns am Ende dazu zu zeigen, dass dieses Erinnern nie aufhört, ja dass eine Beschäftigung damit das einzige ist, was wir nach Auschwitz tun können – und müssen.

7. LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Celan, Paul: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. [GA] Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.

Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band. [Celan GW, Bd. III] Der Sand aus den Urnen. Zeitgehört. Verstreute Gedichte, Prosa, Reden. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983.

Celan, Paul: La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou. Préface de Jean-Pierre Lefebvre. Editions Rued'Ulm: Paris 2004.

Celan, Paul: Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Herausgegeben von Bernhard Böschstein und Heino Schmult, unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop [TCM]. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. In: Gesammelte Schriften, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen. Ohne Leitbild. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.

Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper Verlag 1986.

Bahti, Timothy: Das Paradox buchstabieren: Stil und Aussage in Paul Celans Einmal. In: Wergin, Ulrich; Schäfer, Elisabeth (Hrsg.): Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Becker-Lindenthal, Hjørdis: Die Wiederholung der Philosophie: Kierkegaards Kulturkritik und ihre Folgen. Kierkegaard Studies. Monograph Series, Band 32. Berlin: DeGruyter 2015.

Bernstein, Jay M.: „Die Sprache des Toten von Stein und Stern“: Adorno, Derrida, Celan und das Buch der Natur. Aus dem Amerikan. von Erik M. Vogt. In: L-Waniek, Eva; Vogt, Erik M. (Hrsg.): Derrida und Adorno. Zur Aktualität von Dekonstruktion und Frankfurter Schule. Wien: Turia und Kant 2008, 17–37.

Böhler, Arno: „Post-Hermeneutik nach Derrida. Erstaunliche Brüche“: Babka, Anna; Bidwell-Steiner, Marlen; Müller-Funk, Wolfgang (Hrsg.): Broken Narratives / Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Wien: Vienna University Press 2016, S. 133–146.

Böhler, Arno: „Schlaf – fort/da“. In: Schmidt, Matthias; Veverka, Tanja (Hrsg.): Rücksendungen zu Jacques Derridas "Die Postkarte": ein essayistisches Glossar. Wien/Berlin: Turia+Kant 2015, S. 341–348.

- Böhler**, Arno: Das Gedächtnis der Zukunft. Wien: Passagen Verlag 1996.
- Briel**, Holger Mathias: Adorno und Derrida. Oder Wo Liegt Das Ende Der Moderne? New York, Berlin, Bern, Frankfurt/Main, Paris; Wien: Lang 1993.
- Dawkins**, Richard: Das egoistische Gen. Heidelberg: Elsevier, Spektrum Akad. Verl. 2007.
- Deleuze**, Gilles: Differenz und Wiederholung. München: Wilhelm Fink 2007.
- Derrida**, Jaques: Memoires: Für Paul de Man. 3. überarb. Aufl., Wien: Passagen Verlag 2012.
- Derrida**, Jaques: Schibboleth. Für Paul Celan. Aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur. Herausgegeben von Peter Engelmann. Wien: Passagen Verlag 2012.
- Derrida**, Jaques: Signatur – Ereignis – Kontext. In: Randgänge der Philosophie. Frankfurt/Main, Berlin, Wien: Ullstein 1976.
- Felka**, Rike: Psychische Schrift. Freud – Derrida – Celan. Wien: Turia + Kant 1991.
- France-Lanord**, Hadrien: Paul Celan und Martin Heidegger. Vom Sinn eines Gesprächs. Übers. von Jürgen Gedinat. Freiburg i.Br.: Rombach 2007.
- Geulen**, Eva: Giorgio Agamben zur Einführung. Hamburg: Junius 2005.
- Gilgen**, Peter: Lektüren der Erinnerung. Lessing, Kant, Hegel. München: Wilhelm Fink Verlag 2012.
- Gronemeyer**, Marianne: Immer wieder neu oder das ewig Gleiche. Innovationsfieber und Wiederholungswahn. Darmstadt: Primus Verlag 2000.
- Hamacher**, Werner: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.
- Hegel**, G.W.F.: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, Zweiter Band, Sämtliche Werke Bd.XVIII, Stuttgart 1928.
- Hegel**, G.W.F.: Phänomenologie des Geistes, Sämtliche Werke Bd.II, Stuttgart 1951.
- Heidegger**, Martin: Was heißt Denken? 4. durchges. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1984.
- Heinel**, Norbert: Der Begriff der Wiederholung bei Sören Kierkegaard. Diss., Universität Wien 1976.
- Hong**, Seong-Ha: Phänomenologie der Erinnerung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.
- Kierkegaard**, Sören: Die Wiederholung. [W] In: Kierkegaard, Sören: Die Krankheit zum Tode; Furcht und Zittern; Die Wiederholung; Der Begriff der Angst. Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Gesellschaft herausgegeben von Hermann Diem und Walter Rest. dtv: München 2005.
- Kierkegaard**, Sören: Entweder – Oder. [E/O] Teil I und II. München: dtv 2017.
- Knoll**, Manuel: Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie. München: Wilhelm Fink 2002.

Larcati, Arturo: „Das Nachdenken über die Möglichkeit des bildlichen Sprechens nach Auschwitz“ In: Der Streit um die Metapher. Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Mit kommentierenden Studien. Hrsg. von Klaus Müller-Richter und Arturo Larcati. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998. S. 186–200.

Luther, Andreas: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch...“. Zur Möglichkeit der Lyrik nach Auschwitz am Beispiel Paul Celans. Diss., Frankfurt/Main 1987.

L.-Waniek, Eva; Vogt, Erik M. (Hrsg.): Derrida und Adorno. Zur Aktualität von Dekonstruktion und Frankfurter Schule. Wien: Turia + Kant 2008.

May, Markus; Goßens, Peter; Lehmann, Jürgen (Hrsg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler 2012.

Miglio, Camilla: Vita a fronte. Saggio su Paul Celan. Macerata: Quodlibet 2005.

Miglio, Camilla: „Wiederholung ist eine Erinnerung in Richtung nach vorn“. Ein Kierkegaardsches Muster in Celans Poetik der Übersetzung. In: Hans-Bianchi, Barbara, Vogt, Irene, Pirazzini, Daniela, Miglio, Camilla.; Fremdes wahrnehmen, aufnehmen, annehmen : Studien zur deutschen Sprache und Kultur in Kontaktsituationen. Bern: Peter Lang 2013.

Navigante Adrián: Aufrechtes Schweigen. Kontraktion und Unwiederholbares bei Paul Celan. In: Markewitz, Sandra (Hrsg.): Jenseits des beredten Schweigens. Neue Perspektiven auf den sprachlosen Augenblick. Bielefeld: Aisthesis 2013.

Neumann, Peter Horst: Zur Lyrik Paul Celans. Eine Einführung. 2., erweiterte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1990.

Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. In: Kritische Studienausgabe (KSA). Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 2. (12. Auflage) München: De Gruyter 2012.

Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. In: KSA Band 3. München: De Gruyter 2012.

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. In: KSA Band 5. München: De Gruyter 2012.

Palma, Giorgio: Resonanzen. Umwege zu einer stimmhaften Sprache. Dissertation. Universität Wien: 2009

Römer, Inga: Das Zeitdenken bei Husserl, Heidegger und Ricœur. Dordrecht: Springer 2010.

Schulz, Georg-Michael: Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen: Niemeyer 1977.

Traverso, Enzo: Auschwitz denken. Die Intellektuellen und die Shoah. Aus dem Franz. von Helmut Dahmer. Hamburg: Hamburger Edition 2000.

Vogt, Erik Michael: Sartres Wieder-Holung. Wien: Passagen Verlag 1995.

Vogt, Erik M.: Auschwitz-Politik. In: L.-Waniek, Eva; Vogt, Erik M. (Hrsg.): Derrida und Adorno. Zur Aktualität von Dekonstruktion und Frankfurter Schule. Wien: Turia und Kant 2008, 37–69.

Waterhouse, Peter: Auf dem Weg zum „Kunst-Freien“. Anmerkungen zur Utopie in der Lyrik Paul Celans. Diss., Wien 1984.

Wedler, Sebastian: „Differenzmonitum „Adialektik“ – zur Verunmöglichung von Identität. Eine vergleichende Studie zu „Wiederholung“, „Differenz“ und „Psychotik“ bei Adorno, Deleuze und Lacan.“ In: Identifizierungen. Herausgegeben von Esther Hutfless und Roman Widholm. Verhältnisse 1. Wien-Berlin: Turia + Kant 2011.

Wergin, Ulrich; Schäfer, Martin Jörg (Hg.): Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.

Wetzel, Michael: Derrida. Aus der Reihe: Grundwissen Philosophie. Stuttgart: Reclam 2010.

Zilcosky, John: Poetry after Auschwitz? Celan and Adorno and Revisited. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 2005, Vol.79(4), S. 670-691.

Andere Quellen

Aristoteles: Staunen als Anfang der Philosophie: Metaphysik I, 982b: http://www.jurclass.de/jurclass/griechisch/texte/aristot_txt_met_983b+982b.html, zuletzt aufgerufen am 28.05.2018.

Heller, Agnes: Die Weltzeituhr stand still. <https://www.zeit.de/1993/19/die-weltzeituhr-stand-still/komplettansicht>, zuletzt aufgerufen am 19.06.2018.

Rilke, Rainer Maria: Der Panther: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/rainer-maria-rilke-gedichte-831/43>, zuletzt aufgerufen am 21.06.2018.

Strigl, Daniela: Vorlesung zum Thema „Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis. Bachmann und Celan und das Gedicht nach Auschwitz.“, gehalten am 27. November 2017 im Rahmen der Ringvorlesung „Liebe und Hass“ an der Universität Wien.

8. ABSTRACT

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, das Konzept der Wiederholung Kierkegaards – Wiederholung sei Erinnerung nach vorne – auf die Lyrik Paul Celans anzuwenden. Damit werden einerseits die verschiedenen Ebenen der Wiederholung in dessen Gedichten aufgeschlüsselt, andererseits wird so eine Möglichkeit geboten, seine Gedichte zu verstehen, etwa durch grundlegende Begriffe wie Sprache und Erinnerung. Der Rahmen der Wiederholung steht am Ende dafür, dass wir, vor allem im Hinblick auf Celans Hintergrund, wohl nie vollständig verstehen werden – gerade deshalb (uns) aber umso dringender wieder und wieder erinnern müssen. Mit Philosophen wie Jacques Derrida und Martin Heidegger geht die vorliegende Arbeit dabei einerseits von vom Dichter selbst gelesener Philosophie aus, andererseits von einer von ihm inspirierten. Über die Frage, wie angemessenes Erinnern aussieht, bis hin zu jener, ob Schreiben nach Auschwitz überhaupt möglich ist, will diese Arbeit zugleich auch einen Bogen über Celans frühe Dichtung spannen und verknüpft sie damit auf mehrere Weisen mit der Philosophie.

This thesis aims to apply Kierkegaard's concept of repetition to Paul Celan's poetry. As for that, I am consequently following the philosopher's quote: "Real repetition is recollected forward". By this I am attempting to show the various levels of repetition in Celan's poetry throughout text and meaning. At the same time I am trying to offer an understanding of his poetry itself by terms such as language and memory. The repetition as a framing of this thesis keeps reminding us that we will always fail in understanding the non-understandable, which is Paul Celan's context and background. This even increases the necessity of remembering, over and over. By taking into account Philosophers like Jacques Derrida and Martin Heidegger, the present thesis is using both philosophy read by Celan himself and philosophy inspired by him. In raising questions such as "What does reasonable remembrance look like?" or "Is writing lyrics after Auschwitz even adequate?", I am attempting to give a brief overview of Celan's early poetry and link it with different aspects of philosophy.