

Echo. Zur neueren Celan-Philologie

Author(s): Fritz Breithaupt

Source: *MLN*, Vol. 110, No. 3, German Issue (Apr., 1995), pp. 631-657

Published by: The Johns Hopkins University Press

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3251015>

Accessed: 13-06-2017 16:15 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://about.jstor.org/terms>



The Johns Hopkins University Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *MLN*

REVIEW ARTICLE

Echo. Zur neueren Celan-Philologie*



Fritz Breithaupt

Die Celan-Philologie ist seit einigen Jahrzehnten Schauplatz der Diskussion dessen, was lesen heißt. So präzise Texte sprechen, so unklar ist, was sie sagen. Obwohl ein Text ohne Bedeutung kaum denkbar ist, kann das von einem Text Bedeutete nicht als fester Bestandteil des Textes gelten. Das Bedeutete eines Textes ist zugleich die Mitte eines Textes, die alles zusammenhält, und ein Äußeres, welches nicht im Text erscheint. Mit der Frage der Bedeutung wird die Grenze zwischen Innen und Außen eines Textes zweifelhaft. Gerade "die Abwesenheit des Sinns führt zu dem Wagnis" der Lektüre,¹ eine solche Grenze zu setzen. Doch in dem, was eine Lektüre als die Bedeutung eines Textes setzt, verschwindet das Wagnis und mit ihm der Text.

Die Texte, denen Celans Zeitgenossen Negativität und Hermetik

* Diesen Text konnte ich schreiben auf Grund der Förderung durch die Stiftung Bildung und Wissenschaft des Stifterverbands für die Deutsche Wissenschaft, für die ich herzlich danke. Der Autor dankt dem S. Fischer Verlag für die freundliche Erlaubnis, folgende Gedichte abzdrukken: Paul Celan, "Blume," aus *Sprachgitter* © S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1959; "Tübingen, Jänner," aus *Die Niemandsrose* © S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1963.

nachsagten, haben viele Interpreten dazu herausgefordert zu zeigen, was die Gedichte trotz ihrer scheinbaren Chiffrierung sagen. Verunsicherung haben Lektüren vom Schlage Gadamers erfahren, die ausgehend vom Allgemeinverständnis den Sinnhorizont der Gedichte erschließen wollen. Wichtig sind hier die Befunde und Diskussionen von Elizabeth Petuchowski, die vielsprachige Wortspiele erkennt,² von Otto Pöggeler, der zum Teil verblüffende Anspielungen auf andere Texte sowie biographische und historische Ereignisse zu Tage bringt, von Thomas Sparr, der eine differenzierte Analyse des Hermetischen leistet,³ und von Philologen wie James K. Lyon, die den sondersprachlichen Wortschatz Celans betonen, der sich erst mit dem Wörterbuch erschließt.⁴ In der Unsicherheit nicht nur darüber was, sondern auch wie die Texte Celans bedeuten, und ob sie überhaupt bedeuten, kann keine Lektüre sich fraglos auf die Prinzipien einer Hermeneutik oder Literaturwissenschaft stützen, da eben deren Grundfesten in Frage gestellt sind. Jede Lektüre Celans wird zum Programm einer Art des Lesens und muß auch so beurteilt werden. Im Folgenden sollen einige neuere Lektüren in diesem Sinne dargestellt werden, insbesondere aus *„Der glühende Leertext.“ Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, herausgegeben von Christoph Jamme und Otto Pöggeler,⁵ und aus *Word Traces. Readings of Paul Celan*, herausgegeben von Aris Fioretos⁶.

Einer der neueren Versuche, eine Fachsprache eines Gedichtes Celans zu berücksichtigen, stellt Joachim Schulzes Aufsatz *„Die reinsten Gletscher der Ästhetik“*⁷ dar. Schulze legt anhand von Celans Gedicht *WEGGEBEIZT* die Kontinuität einer dichterischen Tradition dar, die die Erfahrung poetischen Sprechens mit Vorstößen in extreme Bergeshöhen verbindet. Zunächst konstruiert er unter Zuhilfenahme von Celans geophysischen Textquellen eine in sich stimmige Gebirgslandschaft, wobei er die Anklänge der geophysischen Termini außerhalb ihrer fachspezifischen Bedeutung unberücksichtigt läßt. Dann jedoch findet er in dem *„menschen-/gestaltigen Schnee“* eine Analogie zur versteinernen Kraft der Medusa in der Georg-Büchner-Preisrede Celans und projiziert den landschaftlichen Raum in ein Schema, welches die Preisrede angeblich entwickelt. Damit wird das Vokabular der Geosprache, welches Schulze nur in einem *„Kommentar“* nicht aber in der *„Deutung“* diskutiert, zur bloßen *„Allegorese“* einer Idee der Preisrede.⁸ So harmlos diese Unterscheidung von Kommentar und Deutung scheint, so sehr steht sie im Mittelpunkt der Auseinandersetzung um die Lektüre von Celans Gedichten. Auch der Quellentext, so

heißt es weiter bei Schulze, “hat nur der Konkretisierung gedient.”⁹ Mittels des Begriffs der Allegorese und des Kurzschlusses des Textes mit einem zweiten Text beseitigt Schulze alles im Gedicht Unklare auf Kosten des Gedichtes selbst, indem er von außen diktiert, was das Gedicht zu sagen habe. Daß Allegorien ein zweischneidiges Mittel der Deutung sind, hätte Schulze bereits von den von ihm selbst als Zeugen aufgerufenen Texten Mallarmés ableiten können. Bei Mallarmé ist, wie man ausführlich diskutieren müßte, nichts mehr Allegorie einer zu erkennenden Deutung, sondern höchstens nur Allegorie anderer Allegorien.

Als Allegorie oder Metapher benannte und damit meist entwertete Wendungen laden nicht wenige Interpreten immer noch zu schnellen Deutungen ein, um ausgehend von dem angeblich Gemeinten die scheinbar dunklen Stellen zu beleuchten.¹⁰ Damit wird der Horizont der Gedichte in eine außerhalb der Gedichte liegende Bedeutung verlegt. Nicht das Gedicht ist dann von Interesse, sondern der von ihm abgebildete Sachverhalt. Sicherlich ist es wichtig und freudebereitend Metaphern zu lesen—und was ist nicht Metapher—, doch statt die Metaphern zu entschlüsseln, um solcherart dem Gedicht sein Gedichtsein zu rauben, müßte das Metaphorische *als* Metaphorisches gelesen werden.¹¹

Anstatt ein Gedicht auf eine einzelne Deutung festzulegen, kommt Anders Olsson in seinem Text zu SOLVE und COAGULA, “Spectral Analysis”,¹² zu dem Befund von miteinander nicht oder kaum verbundenen Lektüreschichten. Eine der Schichten stellt auch für ihn eine Fachsprache, diejenige der Alchemie, dar. Weitere Schichten ergeben sich durch mehr oder weniger verborgene Anspielungen auf Rosa Luxemburg, ebenso wie auf eine Jugendfreundin Celans, Rosa Leibovici (eine “Rosa” ist Adressat eines Gedichtes), und auf Kafkas *Ein Landarzt*. Jede dieser Schichten kann für sich eine gewisse Stimmigkeit beanspruchen, doch in der Zusammenfügung mehrerer Schichten verliert das Gedicht seine Kohärenz. Olsson stellt fest, daß das Gedicht paradoxerweise gerade durch das Aufweisen vieler Leseschichten unlesbar wird. Ein “mehr” an Lesbarkeit schlägt um in ein “weniger”. Ziel der Lektüre, folgert Olsson, kann weder das Ausschließen legitimer Lektüren sein, noch das beziehungslose Anhäufen einzelner Schichten, sondern das Aufspüren ihrer ‘Überlappungen.’

Auch wenn Olssons Text nur wenige Anhaltspunkte dafür gibt, wie solche Überlappungen zu lesen sind, so wirft er doch die wichtige Frage auf, was diese Ineinsbildung zu denken gibt. Seine Frage

weist darauf hin, daß es in einem Gedicht nicht ausschließlich um sein Bedeuten geht, sondern auch um die Art und Weise, wie es sich zu seinem Bedeuten verhält. So einleuchtend allerdings die Bindung der Bedeutung an die Art und Weise des Bedeutens ist, so schwierig ist es, beide zusammenzudenken.

Philippe Lacoue-Labarthe entwickelt in seiner unter dem Titel *Dichtung als Erfahrung* veröffentlichten Textfolge eine eigene Sprach- und Dichtungstheorie.¹³ Nach Lacoue-Labarthe ist "die Sprache", von der die Büchnerpreisrede unter dem Namen "Kunst" spricht, Organ der Nachahmung (*mimesis*). Mittels der Bedeutungs-funktion werde die Welt im Sprachlichen wiederholt, so daß die Differenz zwischen Welt und ihrer Nachahmung verloren gehe. Daher bedinge die alles vereinnahmende Sprache—Lacoue-Labarthe meint damit das sprachliche Bedeuten—die Enteigentlichung und Entmenschlichung der Welt. Was wie die Natur als positive Gegeninstanz zur Sprache stark gemacht werden könne, gerate seinerseits in den Darstellungsmechanismus der Sprache, denn erst die Sprache, so Celan, erfasse "das Natürliche als das Natürliche."¹⁴ Die Chance des Menschlichen gegenüber dieser amöbischen Bedeutungsfunktion liege in der "Dichtung". Dichtung nicht als vorgegebene Form, nicht als Gattung oder Inhalt, sondern als Ereignis: "Wo die Sprache, wider alles Erwarten, *fehlt*, geschieht Dichtung."¹⁵ Dieser Akt des Fehlens, die Zäsur, schafft keine neue Bedeutung, sondern "desartikuliert" die Sprache, entdeutet die Bedeutung.¹⁶ Erst indem die Sprache nicht mehr bedeutet, nicht mehr Sprache ist, kann ein singuläres Menschliches sich darin einschreiben.

Die Errungenschaft von Lacoue-Labarthes Lektüre liegt in der Artikulierung des Ereignischarakters der Dichtung. Wenn Dichtung nicht mehr als ein Vorgegebenes gedacht wird, muß sie sich erst—aber wie?—erweisen. Auch Peter Szondi hat diesen Ereignischarakter der Dichtung an die Zäsur gebunden: "Darüber, daß nichts stockt, stockt das Gedicht."¹⁷ Dennoch ist bei Lacoue-Labarthes Verabschiedung des sprachlichen Bedeutens Vorsicht geboten. Theorien der Zäsur sind anfällig dafür, falsche Totalitäten zu konstruieren, die nur durch die Zäsur zu überwinden sind. Eine Totalität ist keineswegs ein existenter Gegenstand, sondern, was auch immer man im Einzelnen darunter verstehen mag, Produkt einer Konstruktion. Das Erkennen einer Totalität geschieht ebenfalls stets durch Konstruktion der Totalität, so daß die Gefahr besteht, eine Totalität zu konstruieren, wo keine ist, oder umgekehrt

eine tatsächliche (d.h. außerhalb der Rezeption bestehende) Totalität als bloßes Hirngespinnst, als ‘Konstruktion’, abzutun. Darin geht Lacoue-Labarthe zu weit, wenn er die zuunterbrechende Totalität in nichts geringerem als der “Sprache” (langue) erblickt.¹⁸ Sprache versteht er von Platon her über ein Schema von Analogie und dramatischer Mimesis. Doch die Übertragbarkeit der Illusion des Theaters, die man in der Tat wie Brecht als negative Totalität anprangern kann, auf das sprachliche Bedeuten ist zweifelhaft, denn während das Theater den Eindruck unmittelbarer Präsenz hervorruft, verweist die Bedeutung auf etwas Abwesendes.

Celans Text leistet in der Tat eine Thematisierung des sprachlichen Bedeutens, doch diese ist bei aller Skepsis nicht von reinem Sprachpessimismus geprägt. Dies kann anhand der Passage aus der Büchnerpreisrede diskutiert werden, auf die Lacoue-Labarthe seine Argumentation aufbaut. Celan liest darin das Ende von *Dantons Tod*. Nachdem Danton und seine Genossen auf dem Schafott der Revolution den Tod fanden, und selbst ihre rhetorisch-geschmeidigen Reden den “Triumph von ‘Puppe’ und ‘Draht’” nur bestätigen konnten, erscheint Lucile mit ihrem *Gegenwort*. Lucile, die Revolutionärin, ruft: “‘Es lebe der König!’” Celan kommentiert:

“Es lebe der König!”

Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten—welch ein Wort!

Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den “Draht” zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den “Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte” bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.¹⁹

Celan stellt anschließend fest, daß Luciles Satz durch nichts von der Formel der Huldigung des Ancien Régime unterschieden sei und daß die Huldigung gleichwohl nicht zustande komme.²⁰ Lucile hat schlichtweg den Adressaten und Referenten der Rede vergessen.²¹ Lucile, die Vergessende:

Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und . . . nicht richtiginhört.

Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut . . . und dann nicht weiß, wovon die Rede war.²²

Weil Lucile “nicht richtiginhört” und weil sie das Gemeinte der Rede vergißt, kann ihre Rede aus ihrem Sinnzusammenhang hinauspringen. Ihre Rede bedarf aber nicht nur wie jede Rede einer Referenz, sondern *ist* als Huldigung als ganzes eine Referenz.²³ Indem die Rede huldigt, obwohl sie keinen Referenten für

diese Huldigung kennt, behauptet sie die Vorrangigkeit ihres Huldigers vor dem Gehuldigten und entsprechend ihres Sprechens vor dem Bedeuteten. Damit ist die Huldigung eine Huldigung an das Huldigen, an das freie, nicht an eine feste Bedeutung gebundene Sprechen. "Gehuldigt wird hier", Celan kann nun die leere Position des Königs füllen, "der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden."²⁴ Das "Es lebe der König!" ist ohne Sinn und gilt damit zugleich dem Ohne-Sinn-Sein, dem Absurden. Diese Majestät—die anders als 'König' nicht nur Titel einer Person, sondern auch 'Herrlichkeit' ist—fordert nichts, keine Unterwerfung oder Funktionalität, sondern gewährt die Freiheit der Rede, die darin besteht, der Herrschaft des vorgängigen Sinns abzusagen. Indem die Rede sich der instrumentellen Bestätigung des Establishments widersetzt, wird sie erst zur Rede, die der außersprachlichen Realität als eigene Instanz gegenübersteht. Was Celan hier artikuliert, ist keine Absage an das Bedeuten überhaupt, wie Lacoue-Labarthe es denkt, sondern eine Absage an bestehende Bedeutungen, um solcherart das Menschliche in der Nähe zur Kraft des freien Sprechens zu bestimmen, dem Bedeutungen erst zufallen.²⁵ Dies, und nicht die Absage ans Bedeuten, könnte die Freisetzung sein, von der Celan spricht. Lacoue-Labarthes Arbeit macht deutlich, daß eine Diskussion von Celan nur auf der Basis einer In-Frage-Stellung des sprachlichen Bedeutens geführt werden kann.

Werner Hamacher unterscheidet in seiner Studie zu Celan, "Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte", zwei grundsätzliche Theorien zum Verhältnis von Sprache und Welt.²⁶ Der ersten, naiven Theorie nach ist Sprache ein neutrales Instrument der Abbildung, welchem kein Einfluß auf die Wirklichkeit zukommt. Der zweiten Theorie nach, die als Inversion der ersten verstanden werden kann, prägt das Sprachliche durch seine Benennungen die Welt. Wirklichkeit wird zur Setzung des Sprachlichen. Doch in beiden Theorien führt die Monopolisierung der—sei es abgebildeten, sei es gesetzten—Wirklichkeit dazu, daß Sprache selbst nicht zu ihrem eigenen Recht kommt. Sprache verstummt gegenüber dem 'Wirklichen.' Diese zweite Theorie sei bei Hegel formuliert und in der Lyrik Rilkes und des frühen Celans am Werk. Doch Hamacher zeigt, wie sich in der Lyrik des späten Celan ein anderes Sprachverständnis durchsetzt. Die sich alles aneignende setzende Sprache der zweiten Theorie wird dabei auf die Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit zurückgeführt und dadurch

suspendiert. Sprache vermöge Setzungen nur auf Grund der Wandelbarkeit alles Gesetzten vorzunehmen und unterliege daher selbst der reinen Differentialität: der Zeit. Die Zeitlichkeit der Setzungen, die "Sprache der Endlichkeit", entziehe dem Gesetzten seine Stabilität. Sprache sei daher nicht nur die Instanz der "Positivsetzungen", wie die zweite Theorie es will, Sprache sei ständiger Widerruf ihres eigenen Vermögens.

Hamacher bestimmt die Paronomasie als eine der Figuren, mittels deren der späte Celan Einspruch gegen die Positivsetzungen des Sprachlichen erhebt. Zwei Verse aus *STIMMEN* lauten: "Wenn der Eisvogel taucht, / sirrt die Sekunde." Diese Verse berichten von der Teilbarkeit in der Zeit, wenn der Eisvogel die Wasseroberfläche ritzt, und zugleich vollziehen sie die Teilung des Sprachlichen: ' . . . sirrt *dieSe Kunde.*' Die Zeit, "die Sekunde", wird nicht nur bedeutet als der Rahmen des Ereignisses des Tauchens des Eisvogels, sondern tut sich als Intervall in der Spaltung von "dieSe Kunde" auf. In dieser Paronomasie stehen sich nicht zwei gleichberechtigte Bedeutungen in einer Mehrdeutigkeit gegenüber, sondern es erscheint die haltlose Veränderbarkeit von Bedeutung schlechthin, die Bedingung des Bedeuten, ohne sich in der Setzung einer Bedeutung zu erschöpfen. Diese Wörter sind keine Metaphern mehr, sondern "Metaphern der Metaphorisierung, nicht Bilder einer Welt, sondern Bilder der Bilderzeugung."²⁷ Erst hier erlangt das Sprachliche eine eigene Wirklichkeit, die gegenüber derjenigen der als gegenständlich gedachten Welt bestehen kann.

Die von Hamacher diskutierte Zeitproblematik—eines der großen, in seiner Komplexität kaum erfaßten Anliegen von Celans Dichtung—ist im Kontext der Celan Deutungen bisher nur unvollständig dargestellt. Doch mit der Figur der Paronomasie ist eine wichtige Eigenheit von Celans Dichten erkannt, ohne daß mit ihr wie bei Lacoue-Labarthes Begriff der Desartikulation zugleich ein rein negativer Sprach- und Bedeutungsbegriff ins Feld geführt würde. Hamacher und Lacoue-Labarthe stimmen darin überein, daß sie die Leistung der Gedichte nicht an den von ihnen berichteten Gegebenheiten festmachen, sondern an demjenigen, was in ihnen geschieht. Doch während das Ereignis nach Lacoue-Labarthe *gegen* das Bedeuten als ganzes wirkt, hat das Ereignis nach Hamacher *innerhalb* der Wende des Bedeuten statt.

Diese Figur der paronomastischen Wende des Bedeuten findet sich auch in einem Gedicht, welches bereits Szondi in Bezug auf seine buchstäbliche Sprachlichkeit untersucht hat:

BLUME

Der Stein.
 Der Stein in der Luft, dem ich folgte.
 Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren
 Hände,
 wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
 das Wort, das den Sommer heraufkam:
 Blume.

Blume—ein Blindenwort.
 Dein Aug und mein Aug:
 sie sorgen
 für Wasser.

Wachstum.
 Herzwand um Herzwand
 blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer
 schwingen im Freien.

Szondi notiert zu dem Gedicht zwei phonetische Reihen von Wörtern, die auf *bl* und auf *wo/wa* anlauten. Mit Rücksicht auf die von Sparr edierten Varianten des Gedichtes läßt sich mindestens eine weitere Reihe auf *st* ausmachen.²⁸ Gebildet wird die *st*-Reihe zunächst aus dem dreifach erscheinenden "Stein." In den ersten drei Varianten hieß der Stein noch "Stern", doch der Stern verschwindet, erlischt, in den folgenden. Aber noch der verdunkelte Stern, der Stein, bleibt Orientierungspunkt, so wie Sterne stets der Navigation dienen—"Der Stein in der Luft, dem ich folgte." Wenn der Stern erlischt, erblindet auch das Auge: nicht nur auf Grund der Finsternis, sondern weil es einer alten Tradition nach als Abbild der Sonne und der Sterne gilt—"Dein Aug, so blind wie der Stein." Auch Blumen werden auf Grund ihrer Zuwendung zur Sonne immer wieder als Abbild der Sonne und der Sterne beschrieben.²⁹ So ist das Ich des zweiten Verses in der Doppeldeutigkeit von 'folgen'—einerseits als 'zuwenden' und andererseits als 'nachahmen'—auch die Blume. Doch wenn der Stern zum Stein verdunkelt, können weder Auge noch Blume Abbild des Sterns sein. Von diesem Verlust des Lichts, der Sichtbarkeit und der Referenz handelt das Gedicht.

Es bleibt nicht bei der bloßen Dunkelheit—"Wir schöpften die Finsternis leer." Die leergeschöpfte Finsternis stellt eine Befreiung

von der reinen Dunkelheit dar, indem ein Zustand erreicht wird, in dem das Sehen nicht mehr den Ausschlag gibt. "Wir fanden das Wort, das den Sommer heraufkam"—Was den Sommer heraufkommt, ist im astronomischen Sinn der Stern Sonne, denn der Sommer ist die Jahreszeit des höchsten Sonnenstands. Doch statt der lichtbringenden Sonne kommt das Wort. Das Wort geht aus der Finsternis hervor. "Finsternis", *Finsternis*, *fin*-Sternis, *fin*—französisch Ende, Ende oder Vollendung des Sterns. (H)Ände des Sterns. Als Echo hallt der Stern im Gedicht nach (—oder hallt er ihm voraus?). Leergeschöpft wird die Bedeutung des Wortes "Finsternis", so daß in ihm der Stern gefunden werden kann. Was die Finsternis bedeutet, Dunkelheit, wird durch das lichtbringende Wort der *st*-Reihe aufgehoben. So auch das Sonnen-Wort: "Blume—ein Blindenwort." Blinde sehen nicht den Referenten, die Blume, sondern hören "Blume." Wo die Sehenden im Wort das Abbild sehen, hören die Blinden den Abklang, das Echo: Blume—Lume. Lumen, lateinisch *Licht*.³⁰

Blinde hören Licht. Sie sind *hellhörig*.³¹ Licht ist die Bedingung der Möglichkeit von Sichtbarkeit; Licht ist daher kein Referent unter anderen, sondern dasjenige was Referenz erst ermöglicht, Licht ist "Metapher der Metaphorisierung." Die Hellhörigkeit des Echos hört, was dem Gedicht zu Grunde liegt, ohne bedeutet zu sein: sein eigenes Bedeuten. Indem dieses Licht selbst ins Gedicht eintritt, gelangt eine zweite Ordnung der Wahrnehmung ins Gedicht, denn Licht, welches alle Gegenstände zur Sichtbarkeit bringt, kann selbst in keinem Licht erscheinen. Licht erklingt. Neben das Sehen tritt das Hören. Im Echo wird die Autorität des einen Fixsterns der Referenz erschüttert. Alles doppelt.

Die Hellhörigkeit erlaubt es, auch im "Wachstum" eine Assonanz zu hören, die zugleich das letzte Wort der *st*-Reihe aktiviert. Wachstumm. Stummheit setzt dem Sprechen in referentiellen Wörtern ein Ende, so wie der *st*-Laut zum Abschneiden der Rede dient, doch Stummheit verbietet nicht die *erwachenden Klänge*.³² Wachstum darf aber auch im unzerspaltenen Sinn verstanden werden. Das Wort wächst und es wächst zu. Aus lumen wird Blumen. Dem Wort wächst eine Letter hinzu, die Letter *B*: "Wachstum. / Herzwand um Herzwand / blättert hinzu"—*B* *lettert* hinzu. Das Gedicht wächst, Herzwand um Herzwand, Letter um Letter, und ebenso kann es um jedes ihm zugewachsene *B* entrindet werden, ohne seine Lesbarkeit zu verlieren.

Diesem Gedicht geht sein Herz, der Stern des Bedeutens, nicht

mehr voraus, sondern es muß sich selbst erst in der Mitte der Herzwände konstituieren, "Herzwand um Herzwand / blättert hinzu." Das Herz bildet sich erst in der leeren Mitte seines im Gedicht widerhallenden Pochens.

In *BLUME* treten die Wortbedeutungen und die Wortgestalten auseinander. Viele Sprachtheorien lehren, daß ein Wort in seine Gestalt (Grapheme und Phoneme) und in seinen Referenten aufgeteilt werden kann. Die scheinbare Evidenz dieser Aussage ist trügerisch. Es stimmt zwar, daß zwei gleiche Wortgestalten in zwei Sprachen zwei grundverschiedene Bedeutungen haben können, aber das heißt nicht, daß die äußere Gestalt eines Wortes unabhängig von der Bedeutung besteht, denn die Gestalt eines Wortes ist Gestalt eines Wortes nur, solange sie etwas bedeutet. Die Grenze zwischen den Bedeutungen eines Wortes und der Wortgestalt verläuft im Inneren des Wortes und kann nicht veräußerlicht werden, ohne daß das Wort als Wort zerfällt. Die Neubesetzung eines Wortes mit Bedeutung kann daher nicht substraktiv/additiv gedacht werden; sie geschieht, und ist damit dem näher was Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Napoleons* zur Revolution im Zusammenhang mit Täuschung und Vergessen ausführt. Die Grenze zwischen Wort und Bedeutung ist keine. Die Echos treten daher zu den Wörtern nicht als eine Erweiterung, sondern als Störung ihres Wortseins hinzu. Gerade in dieser Störung situiert sich das Gedicht in seiner Sprachlichkeit.

Die Frage nach der Sprachlichkeit führt zu den Grenzfällen des Bedeuten, den Paronomasien und wortspielerischen Assonanzen. Die Notwendigkeit, sich über derartige Phänomene zu verständigen, bevor Bedeutung überhaupt bestimmt werden kann, ist inzwischen vielfach erkannt worden. Dabei zeigt sich, daß die scheinbaren Grenzfälle nicht Ausnahme des Bedeutungsprozesses, sondern diesem wesentlich sind. Ausgehend von den Echos kann die Frage nach dem Sprachlichen nun in zwei von der Celan-Forschung beschrittenen Wegen verfolgt werden: dem der Buchstäblichkeit und dem der Wiederholung.

In seinem Text "Celan—wörtlich" gibt Hendrik Birus dem Spiel mit Buchstaben und Worten umfangreichen Raum.³³ Er hebt im Kontext der späten Komposita Celans den spielerischen Prozeß hervor, mittels dessen das semantische Potential der einzelnen Wörter erwacht. Auch wenn ein Kompositum in einem Sonderwortschatz zu finden sei, müsse diese Lexikalisierung auch aufgehoben werden zugunsten des Zeichencharakters der Teile eines Wortes. Zwischen

der Bedeutung eines Wortes und seinem wortspielerischen Gebrauch gäbe es eine "Ambiguität", die die Vorrangigkeit des einen oder anderen aussetze.³⁴ Birus lehnt es ab, bei dem Befund einer Unentscheidbarkeit stehen zu bleiben. Im Zusammenhang mit seiner abschließenden Forderung einer "kohärenten Interpretation" (die offensichtlich keine Ambiguität duldet) ist wohl seine Schlußfolgerung zu verstehen, daß es in den Wortspielen um eine "radikale Semantisierung solcher Zufälligkeiten der Sprache bis hinunter zu ihren kleinsten Elementen" gehe.³⁵ Demzufolge dient das Wortspiel letztlich nur der Erweiterung der Bedeutungen, in denen die Sprache verstummt. Sprachlichkeit ist nach Birus nichts weiter als ein hübsches, aber unernstes Spiel, welches dem Gedicht zwar eigen aber nicht wesentlich ist.

In einem anderen Text wird der Versuch unternommen, derartige Buchstäblichkeiten der Gedichte Celans nicht vollständig auf das Endziel einer Semantisierung auszurichten. Thomas Schestag stellt die Anagrammatik in die Mitte von Celans dichterischer Intention.³⁶ Das lexikalische Bedeuten der Wörter wird für Schestag zur totalen Verortung des Sprachlichen, in der Sprechen zum unpersonlichen Austausch von gleichbleibenden Zeichen erstarre. Dichtung dagegen sei als "Ort der Unverortbarkeit" das Ereignis des Ausfalls der lexikalischen Bedeutung.³⁷ Ein Gedicht sei daher nicht neutral gegenüber der Sprache, "in" der es geschrieben scheint, sondern "nimmt die Sprache mit."³⁸ Sprache wird abgelöst aus ihrer Verwurzelung mit vorausgehenden Bedeutungen und ist im Gedicht "unterwegs". In zahlreichen Lektüren erweist Schestag solche Entstellungen von Bedeutungen, wobei er sprachliche Ähnlichkeiten, Anagramme, Wörterbuchbefunde, Homologien, Etymologien und Pseudoetymologien ebenso wie biographische Daten in seine Lektüre einbezieht. Bisweilen besteht die Lektüre aus dem Auffinden oft verblüffender Assonanzen. Aus diesen Assonanzen bildet Schestag Reihen. Eine Reihe aus *Lanze*, *Melancholie* und *Pflanze* vereint die Anagramme und Inversionen auf den Namen Celan (der ja seinerseits aus Antschel gebildet ist). Die umfassendste Reihe macht er in der Silbe *buk* aus. Dieses *buk* erscheint in *Buch*, *Buchstabe*, *Buche*, die auch der *Bukowina* ihren Namen gibt (*Buchenland*), in *BUG*, dem Fluß am Todesort der Mutter im Steinbruch, Georg *Büchner*, im KZ *Buchenwald*, *Buckel*, *Bucht* etc. In die ungesagte Mitte dieser insistierenden Silbe rücke die ermordete Mutter, deren Tod nicht sagbar sei, aber dennoch—entstellt, entstellend—in die Sprache komme. Im Kraut *Buck*, dem Wermut-Kraut,

kreuzt sich diese Reihe mit der *Schwermut*,—Melancholie—, und damit mit der Celan-Reihe. Im starken Präteritum von backen, *buk*, verbinde sich das "Brot" nach Schestag etymologisch mit dem "Brechen."³⁹ Eben dieses Brechen geschähe in den Worten der *buk*-Reihe, da aus ihnen das *buk* herauspringe. Die Bedeutung der Wörter werde aufgehoben durch die Ausstreuung von Assonanzen, ohne daß eine der Assonanzen statt des Wortes zur vollen Präsenz komme und seine Bedeutung aktiviere. In den Assonanzen öffnet sich ein Wort anderen Wörtern als Echoraum—jedes Wort werde "zum schlagenden, pochenden Herz eines andern, wandelbaren."⁴⁰ Diese gleichzeitige Verdichtung und Ausstreuung von Wörtern sei das Ereignis der Dichtung. Schestag findet damit auch seine Antwort auf die Frage von Olsson, wenn er die Einzigartigkeit eines Gedichtes nicht darin festmacht, etwas Bestimmtes zu bedeuten, sondern in singulärer Art und Weise eine Vielzahl von Wörtern zugleich zusammen- und auseinanderzuführen.

Aus Sicht klassischer Lektüreverfahren muß man Schestags Lektüre fehlende philologische Strenge vorwerfen. Doch wenn Anagramme und Wörterbuchreihen einmal als Möglichkeit der Gedichte Celans erkannt und anerkannt sind, gibt es *per definitionem* keinen Halt mehr: jedes Wort kann als Anagramm, Palindrom etc. gelesen werden. Wer kann zwingend entscheiden, ob in dem Wort "bewirten" des ersten Gedichtes von *Atemwende* auch das *wir* gehört werden darf, kann oder muß.⁴¹ Zweifelhaft bleiben allerdings die Stellen, an denen Schestag noch die ungenannten Wörter mit in seine Überlegungen einbezieht.⁴²

Problematisch wird ein solches Verfahren, Assonanzen zu lesen, allerdings dann, wenn die einzelnen Wörter in der Reihenbildung aus ihren Kontexten exportiert und miteinander kurzgeschlossen werden. Wer die Einzigartigkeit der sprachlichen Gebilde gegen ein allmächtiges verortendes Bedeuten stark machen will—und dies mit gutem Recht—, darf nicht seinerseits die Bestandteile des Textes aus demjenigen ablösen, was ihnen ihre Einzigartigkeit verleiht: das eine Gedicht, der Kontext, in dem sie erscheinen. Jede Sprechsituation, jeder Satz, ist derart singularisiert, daß ein Wort im Satz nicht seine allgemeine Bedeutung aufruft, sondern *als Satzteil* eine Referenz erst erhält (man denke an die Differenz der Scholastiker zwischen Wort und Terminus und zwischen Bedeutung und Supposition). Das gleiche (nicht: selbe) Wort in verschiedenen Gedichten kann daher miteinander verglichen, nicht aber gleichgesetzt werden. Das ist die Misere der Parallelstellenmethode, die

eben diese Differenz, in der Dichtung sich ereignet, negiert, indem sie ein Wort auf eine transtextuelle Bedeutung festlegt. Die Bildung von lautlichen Reihen wie *buk* will eben solche Festlegungen, "Verortungen" von Bedeutungen, aufsprengen. Dies kann sie jedoch nur erreichen, indem sie ihrerseits eine Stabilität bemüht, die transtextuell gilt, nämlich diejenige der Buchstaben, und dadurch deren kontextuelle Differenz zueinander vernachlässigt. Denn ebenso wie in den Sätzen nicht Wörter, sondern Satzteile erscheinen, befinden sich in den Wörtern nicht Buchstaben, sondern Wortteile mit einer jeweils bestimmten Betonung⁴³ und Einbindung ins Ganze des Wortes. Wer die Buchstaben als Buchstaben isoliert, leistet daher nur scheinbar eine unbedeutende Verobjektivierung, denn er verliert den Text der Sätze und Worte. Die anagrammatische Reihenbildung erliegt damit tendenziell eben demjenigen, was sie zu unterlaufen sich bemüht, wenn sie einen buchstäblichen Universaltext aufdeckt. Schestags anspruchsvolle Lektüren entgehen dieser Tendenz zwar vielfach, doch auch in ihnen erscheint die Gefahr des Verlustes des jeweiligen Kontextes.

So berechtigt die Lektüren der Buchstäblichkeit sind, so stehen sie doch vor dem Problem, entweder eine Resemantisierung vornehmen zu müssen, die die Buchstäblichkeit wieder zurücknimmt, oder aber den Buchstaben als einen reinen Grenzbegriff anzunehmen. Vor allem im letzteren Fall bahnt sich eine Erkenntnis über die Sprachlichkeit an, um sich sogleich wieder zu verabschieden. Das mag Teil der Reflexion über Sprache überhaupt sein. Es bleibt allerdings noch ein (von Schestag implizit angesprochener) Zugang zum Verständnis der Sprach- und Buchstäblichkeit der Gedichte, der die vielleicht basalste Eigenschaft des Sprachlichen aufgreift: die Wiederhol- und Zitierbarkeit. Wiederholbarkeit im weitesten Sinn erlaubt es, auch Fragen der Relationalität aufzunehmen, wie sie im Mittelpunkt einiger neuerer Arbeiten stehen.

Die Monographie *Das "Andere" Paul Celans* von Michael Jakob diskutiert die Beziehung von Ich und Du im Gesamtwerk Celans in Hinblick auf die Relationalität zum Anderen.⁴⁴ Die Entwicklung dieser Beziehung folgt darin dem Schema eines Bildungsromans, in dem das Ziel in der gelungenen Relationalität besteht. Und tatsächlich sei erst das Spätwerk Celans "wirklich relational",⁴⁵ wenn "alles Relation und die Relation alles" sei.⁴⁶ Eine solche Finalität und die damit verbundene alleinige Wertsetzung der Relationalität, der gegenüber Formen des Monologs, der Hermetik und Autonomie *a priori* als negativ verworfen werden, ist sicherlich zweifelhaft.

Jakob begeht allerdings nicht den Fehler, Ich und Du personal festzusetzen oder als gegeben vorauszusetzen, sondern untersucht, wie beide erst in dem "Sich-auf-Andere(s)-beziehen" im Gedicht entstehen⁴⁷. Den entscheidenden Wendepunkt in der Reife der Relationalität erblickt Jakob in den Gedichten aus *Atemwende*, in denen der Übergang von einer Lyrik der bloßen Besonderheit ("Personalität") zu einer des Singulären ("Individualität") vollzogen werde. Jakob unterscheidet an dieser Stelle das Du als Fremd- und als "Selbstansprache" ("Du als Ich").⁴⁸ Diese Unterscheidung setzt jedoch voraus, daß Ich und Du eindeutig bestimmbar sind, was wiederum voraussetzt, daß Ich und Du als repräsentierend gedacht sind. Dies jedoch bestreitet Jakobs Arbeit bereits zu Beginn (Jakob bezieht sich wohlgerne nicht auf die Gedichte, die solche Ineinanderbildungen von Ich und Du aussprechen). Doch gerade auf Grund dieser Ungereimtheit kann Jakob auf einen interessanten Prozeß der "Selbstzerstörung" aufmerksam werden, der in ein Ende der Abbildbarkeit mündet, wenn er folgert, "daß dieser Prozeß nicht mehr ein re-präsentativer, sondern ein sich präsentierender ist."⁴⁹ Dies führt Jakob zu seinen interessanteren Schlußfolgerungen und Lektüren (ZWANZIG FÜR IMMER UND UNTER DIE HAUT), wenn er eine Wende von der Dominanz des Blicks zur Sprache der Hand artikuliert und wenn er in diesem Kontext die "Schwermut" der späten Gedichte Celans als Verlust der Orientierung von Ich und Du diskutiert, weshalb Relationalität erst zur eigentlichen Aufgabe werden könne.

Wenn Ich und Du in ihrer Orientierungslosigkeit zunächst als rein sprachliche Instanzen der Anrede verstanden werden, können sie, durchaus in Nähe zu Jakobs methodologischen Erörterungen, zu Fragen eines innersprachlichen Dialogs führen: Wie verhält sich Sprachliches zu Sprachlichem? Hierauf kann man beziehen, was Jean Bollack in seiner Reflexion "Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans" zum zitathaften Sprechen ausführt:

Eine Unterscheidung des als Zitat Gekennzeichneten und des nicht Gekennzeichneten kann bei Celan [. . .] nicht aufrecht erhalten werden. In einer differenzierteren Betrachtung käme es darauf an, die verschiedenen Formen der Reprise klar auseinanderzuhalten, was aber nicht möglich ist, da im Grunde fast alles Zitat oder Reprise ist. *Das Gesagte tritt zunehmend an die Stelle von schon Gesagtem.*⁵⁰

Während das erste Gesagte eine außersprachliche Bedeutung haben mag, verweist das zitierende Gesagte in der Reprise auf das "schon

Gesagte." Es fragt sich, worin die von Bollack angesprochene, aber nicht weiter dargestellte Differenz besteht? Während der Wortlaut im Fall des Zitats identisch ist, erfüllen das erste Gesagte und das Zitat in ihrem jeweiligen Kontext eine andere Funktion, das heißt ihnen kommen verschiedene illokutionäre Bedeutungen zu. Doch als Zitat soll das zweite Gesagte dasselbe wie das erste Gesagte in dessen Kontext bedeuten. Dadurch wird das Zitat seinem neuen Kontext entfremdet, ohne sich aber in den Kontext des von ihm Zitierten fügen zu können, denn Zitieren besteht ja gerade darin, etwas aus seinem Kontext abzulösen. Das zitierende Sprechen macht daher nicht an einem Kontext fest, von dem her es seine Bedeutung erlangen könnte, sondern bleibt aufgespannt zwischen zwei verschiedenen kontextuellen Situationen. Gerade in dieser Spanne, die auch die Spanne von Luciles zitierter Formel "Es lebe der König!" ist, erweist es seine sprachliche Eigenständigkeit.⁵¹

Während Bollacks Ziel in der Dekodierung und dem "Verständnis" des Idioms Celans verankert bleibt, entwickelt Hans-Jost Frey in seinen Arbeiten zur Intertextualität der Texte Celans die These einer prinzipiellen Wandelbarkeit des von einem Text Gesagten.⁵² Nach Freys Texttheorie findet der Text stets nur in der Lektüre statt,⁵³ überspitzt könnte man sagen er *ist* seine jeweilige Lektüre, und ist keineswegs eine durch seinen Autor oder den historischen Moment der Entstehung ein für alle mal festgelegte objektive Einheit. Die Lektüre geschehe, indem der Text in Beziehung zu einem Kontext gesetzt werde (und Frey liest diese Textbeziehung ihrerseits als Text). Je nach Kontext ändere sich aber das Bedeuten eines Textes. Daran zeigt sich, daß das Band zwischen Wort und Bedeutung kein stabiles ist. Lesen besteht für Frey darin, durch die Auswahl von Kontexten zu erweisen, wie bestimmte Wörter und Wendungen neue Bedeutsamkeit erlangen. Celan selbst stelle seine Texte durch Zitate, Übersetzungen und Anspielungen in Kontexte hinein, von denen her sie einerseits Konkretion erlangen, und auf die sie andererseits selbst einwirken. Frey folgert aus seiner Texttheorie, der gemäß sich der Text erst in seiner Lektüre realisiert, eine wechselseitig wirkende Intertextualität, die dem zeitlich späteren Text ebenso wie der Übersetzung Einfluß auf den früheren Text zuspricht. Die von Frey vorgeschlagene Textbeziehung ist keineswegs, wie es erscheinen könnte, ahistorisch, sondern im Gegenteil historisch: das Gewesene ist nicht als Gewesenes abgeschlossen, sondern dauert fort und ist in der Dauer dem Wandel der Zeit erst ausgesetzt.

Dazu bleibt anzumerken, daß Freys Interpretationen einerseits die originäre Abgeschlossenheit eines Textes bestreiten, andererseits aber den Text durch metaphorische Wendungen ausweisen, die dem Text die Qualität eines Subjektes zuweisen.⁵⁴ Das ist zugleich ein typisches Problem von Theorien der Selbstreflexion. Mittels solcher Subjekt-Metaphern kann Frey mehr persuasiv als argumentativ glaubhaft machen, daß beispielsweise Zitieren prinzipiell ein Akt sei: ein Akt des Zerreißen, insofern Subjekte *a priori* die Fähigkeit des Handelns besitzen. Indem aber diese Metaphorizität undiskutiert bleibt, die dem Text die Möglichkeit des Agierens zuspricht, muß sich Frey die Frage stellen lassen, ob der Akt ebenfalls metaphorischer Natur sei, oder in der Tat als Akt statthabe.

Im Zusammenhang mit der von Frey vorgeschlagenen Intertextualität muß auch der Gebrauch von Wörterbüchern für die Lektüre Celans gesehen werden. Es ist bekannt, daß Celan viele Anregungen aus Wörter- und Fachbüchern empfing. Viele Leser Celans fühlen sich daher legitimiert, die Eintragungen der mutmaßlichen Quellentexte als Schlüssel zum Verständnis der Gedichte zu gebrauchen. Mit Frey läßt sich dazu sagen, daß auf diese Weise nicht das Gedicht für sich, sondern das Gedicht *in einem Kontext* gelesen wird. Wenn die Wörterbuchfunde eingesetzt werden wie die Allegorese bei Schulze, um das Unverständliche durch Verständliches zu ersetzen, wird dem Gedicht seine Autonomie schlicht genommen. Erst wenn diese Bezugstexte als Kontexte einer entsprechenden Lektüre unterzogen werden, kann das Gedicht ihnen gegenüber eine eigene Position einnehmen.

Aris Fioretos verbindet in seiner Studie "Nothing: History and Materiality in Celan" die Frage der Intertextualität mit derjenigen der Zeit- und Geschichtserfahrung.⁵⁵ Dem Sprachlichen komme die Aufgabe des Eingedenkens zu. Doch in Zitaten und Wiederholungen wie denjenigen aus TÜBINGEN, JÄNNER zeige sich, daß das von der Sprache Erinnernte keineswegs unverändert konserviert bleibe. Die Sprache bewahre nicht einfach die Bedeutungen unverändert, sondern es blieben nur bloße Wörter, die wiederholt würden. Statt der Semantik erscheine eher ein syntaktisches Moment, wenn das Gedicht sich selbst ebenso wie einige Wendungen Hölderlins stotternd wiederhole. "Sprache ist Medium der Erinnerung, aber ein Medium welches das Erinnernte nicht so sehr verinnerlicht, als vielmehr figurativ wiederholt."⁵⁶ Doch gerade dadurch daß Sprache selbst Veränderung durchlaufe, werde Geschichte

nicht repräsentiert, sondern als Wandel selbst erfahrbar. Geschichte, wie sie dieses Gedicht zu denken gibt, besteht nicht in der Aufbewahrung eines Unwandelbaren, sondern in dem nicht darstellbaren aber dennoch statthabenden Prozeß des Wandels in der Wiederholung *des* Eingedenkens und *als* Eingedenken. Als ein solches Ereignis von Zeitlichkeit kann Fioretos eine abschließende Wendung aus ENGFÜHRUNG lesen: "Nichts / nichts ist verloren." Während das erste 'nichts' den reinen Mangel oder Verlust ausdrücke, wende die Wiederholung dies um, wenn sie fortschreibe, daß nichts verloren sei. Die Wiederholung eröffne eine Zukunft, die über das erste statische Nichts des Mangels hinausführe.⁵⁷ Auch die von den meisten Interpreten betonte Fixierung Celans an das Erinnern der Toten erfährt so eine entscheidende Wendung.

Die andere Seite dieser Fortschreibung von Geschichte in der Wiederholung ist das Moment der Zäsur. Die Zäsur sei das Moment eines Innehaltens oder Stockens, "ebenso leer wie plötzlich", welches das Gewesene und das Zukünftige voneinander trenne und es ihnen verbiete, "sich in der Integrität einer gemeinsamen Zeit zu vereinen."⁵⁸ Indem die Zäsur, die auch zwischen Wiederholendem und Wiederholtem statthat, das Bisherige erst zum Bisherigen macht, eröffnet sie die zukünftige Zeit eines "Kommenden". Als Momente solcher Zäsuren liest Fioretos rhetorische Figuren wie den Chiasmus und textuelle Markierungen wie Bindestriche und die Asteriske aus ENGFÜHRUNG, die, ohne selbst Bedeutung zu tragen, in ihrer Materialität die Form des Gedichtes prägen.

Ausgehend von der Lektüre von Fioretos kann das Gedicht TÜBINGEN, JÄNNER als Auseinandersetzung mit Zitat, Intertextualität und Wiederholung gelesen werden.

TÜBINGEN, JÄNNER

Zur Blindheit über-
redete Augen.

Ihre—"ein

Rätsel ist Rein-
entsprungenes"—ihre

Erinnerung an

schwimmende Hölderlintürme, möven-
umschwirrt.

Besuche ertrunkener Schreiner bei

diesen

tauchenden Worten:

Käme,
 käme ein Mensch,
 käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
 dem Lichtbart der Patriarchen: er dürfte,
 spräch er von dieser
 Zeit, er
 dürfte
 nur lallen und lallen,
 immer-, immer-
 zuzu.
 (“Pallaksch. Pallaksch.”)

Reinhard Zbikowski hat in seiner Lektüre die wahrscheinliche Quelle der Hölderlintürme gefunden.⁵⁹ Norbert von Hellingrath merkt in seiner von Celan benutzten Hölderlinausgabe an, daß in dem Gedichtfragment *Das nächste Beste* über dem Wort ‘undichtrischen’ “turmähnlich [!] die Varianten gehäuft” seien.⁶⁰ Diese Stelle und die Varianten, “unendlichen / unfriedlichen / unbündigen / unbändigen”, wird Celan nicht nur gekannt, sondern mit besonderem Interesse rezipiert haben, da eben dieser Wortturm in dem Gedicht *WIRFST DU* verkürzt erscheint. Ausgehend von diesem Fund gewinnt auch die von Zbikowski angestellte Beobachtung zu der Worttrennung von “über- / redete” Gewicht. Die über / -redeten Augen sind nicht nur die persuasiv verführten, sondern auch die von Worten überhäuften Augen. Doch während Zbikowski unbeantwortet läßt, was das Gedicht Celans zusammenhält, kann der Bezug von Celans Gedicht zu Hölderlins Gedichtfragment vielleicht noch weitergeführt werden:

Das nächste Beste
 offen die Fenster des Himmels
 Und freigelassen der Nachtgeist
 Der himmelstürmende, der hat unser Land
 Beschwäzet, mit Sprachen viel, undichtrischen, und
 Den Schutt gewälzet
 Bis diese Stunde.
 Doch kommt das, was ich will,

Das Gedichtfragment spricht von einer Wende. “Bis diese Stunde” wurde das Land mit einer Vielzahl von Sprachen “beschwäzet” und mit “Schutt” überhäuft (das Über-reden Celans), “doch” das, was ab dieser Stunde “kommt”, liegt im Willen eines Ichs. Damit ist das Gedicht selbst die Schwelle (und auch Celans Gedicht spricht von einem “heute”, das es selbst ist). Es liegt also am Gedicht, mit dem

Geschwätz und Wortschutt zu brechen, um ein reines Sprechen zu begründen, ein dichterisches, friedliches und bündiges.

Aus dem Blickwinkel von Celans Rede von den "Hölderlintürmen" rückt nun jedoch etwas ins Auge, was diese Möglichkeit des Gedichtes Hölderlins in Frage stellt. Indem nämlich das Gedicht seinerseits einen babylonischen Turm erzeugt, um seine Aussage zu formulieren, hat es selbst Teil an dem "Schutt", den es zu beherrschen glaubt. Auch die Editoren, von Hellingrath bis Beißner, empfanden den uneindeutigen Wortturm anscheinend als "undichttrisch", und hielten es für notwendig, sich für eine je verschiedene Variante zu 'entscheiden', um durch dieses Mißachten der jeweils anderen Varianten ein Gedicht erst zu konstituieren. Die Wende, die das Gedicht sein soll, ist in Hölderlins Gedicht nur als Wille ausgesprochen, ohne darin verwirklicht zu sein.

Das erkennt—als Problem—Celans Gedicht. Genauer: vor diesem Problem steht, was sich als Gedicht, als Schwelle, erst herausstellen muß. Wie an einem schwimmenden Eisblock hängt an jedem seiner Worte unter der Oberfläche ein Turm zahlreicher Wörter, in deren unbestimmten Tiefgang die Reinheit des schwimmenden Wortes verloren geht (auf der Suche nach diesem Schrein des reinen Wortes ertrinkt auch der Schreiner). Die dem Gedicht nötige Originalität scheint illusionär. Dennoch spricht auch Celan von einem Kommenden und zitiert eben das Wort Hölderlins, in welchem nach gängiger Auslegung die Originalität wahrer Dichtung gefeiert wird (eben diese Forderung nach dem Unwiederholbaren *wiederholt* Celan):

[. . .]—"ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes"—[. . .]

Abweichend von Hölderlins Wort fällt auf die Silbe "ein" eine metrische Betonung, die in Verbindung mit dem Reim auf "Rein-" die Numerales "ein" freisetzt.⁶¹ Der Satz sagt, daß *ein* Rätsel Reinentprungenes wäre. Als Zitat ist dieser Satz aber eine Wiederholung eines anderen, gleichen Satzes, der von einem anderen, gleichen Rätsel handelt. Reinentprungenes ist *ein* Rätsel, doch ein zweites entspringt der Wiederholung des Ursprungs im Zitat. Für das Gedicht Celans wird nicht der Ursprung des Anfangs zum Rätsel, sondern der Ursprung, das Unwiederholbare, im Zustand der Wiederholung.⁶² Und tatsächlich ist das ganze Gedicht durchzogen

von stotternden und zitierenden Wiederholungen, von denen keine neutral ist.

So stellt der Konjunktiv "käme" für sich einen "irrealen Wunschsatz" dar, der erst in der Verdoppelung zu "käme ein Mensch" zum Potentialis wird.⁶³ Das zunächst unmögliche Kommen wird durch die Wiederholung ermöglicht. Während die erste Nennung von "er dürfte" eine Erlaubnis ausspricht, wird diese in der Wiederholung zu einer Einschränkung: "er dürfte . . . er dürfte *nur* lallen." In der Verdoppelung des Lallens wiederum, "dürfte nur lallen und lallen", erscheint das erste Lallen eindeutig intransitiv als die bloße Tätigkeit des Lallens, während das zweite auch transitiv gebraucht sein könnte, so daß die folgenden Verse als dasjenige gelten dürfen, was gefallen werden soll. Der Unterschied entspricht dem von 'sprechen' und 'sagen', so daß das Lallen von einem selbstgenügsamen Gebrabbel in den Versuch einer stotternden Mitteilung umschlägt.

Besonders frappant ist die Wendung, in der ein Immerzu durch ein zweites Immerzu durchkreuzt wird: "immer-, immer- / zuzu." Das Wort Immerzu gilt fortwährenden Prozessen, die ohne Unterbrechung ablaufen. Doch eben dieses Fortwährende wird durch die stotternde Verdoppelung ins Stocken gebracht, so daß das Wort Immerzu sich selbst unterbricht. Die Kontinuität setzt sich aus in ihrer Wiederholung.⁶⁴ Eine solche kategorische Wende erlebt das "Immer zu! Immer zu!" auch in dem, erneut von Zbikowski aufgefundenen wahrscheinlichen Bezugstext Celans, Büchners *Woyzeck*, wo dieser freudige Ausruf von Woyzecks Geliebter im Tanz mit dem Offizier für Woyzeck zum Todesstoß wird, der ihn in den Wahn stürzt, in dem er sich von diesem "Immer zu!" verfolgt sieht.

Die abschließende und durch Klammern zum Kommentar werdende Wendung "('Pallaksch. Pallaksch.)" ist nicht zu verstehen. Es stellt sich sogar die Frage, ob Pallaksch überhaupt ein Wort ist. Diese Frage könnte beim ersten Erscheinen dieses sprachlichen Gebildes nicht entschieden werden. Kein Lexikon scheint ein solches Wort zu kennen. Damit aber scheint das erste Pallaksch das gesuchte originäre Sprechen zu sein, welches nicht wiederholt. Es ist reinentsprungen. Zugleich aber erscheint es als ein bloßes Zufallsprodukt, welches nicht einmal Wort ist. Ein Zufallsprodukt könnte aber nicht das vom Gedicht gesuchte originäre Sprechen sein. Erst in der Verdoppelung zeigt sich, daß die erste Wendung Pallaksch kein bloßer Zufall, keine leere Glossolie war, denn sie erweist sich als wiederholbar. Doch durch diese notwendige Bestätigung verliert das erste Pallaksch als Gegenstand der Wieder-

holung seine Originalität. Die Originalität bestätigt und bildet sich erst in der Wiederholung, die sie zugleich zu verhindern scheint.⁶⁵

Die Bewegung dieser Verdoppelungen geht von der Kontinuität zum Disruptiven, vom Irrealis zum Potentialis, vom Gebrabbel zur Mitteilung und vom Gelalle zum Wort. Dieses geminative Gedicht wiederholt sich, ohne sich zu wiederholen, um eine Wende nach der anderen zu vollziehen.⁶⁶ Es schreitet voran, ohne etwas zu transportieren als seine eigene Bewegung. Durch Babylon und durch den Wahn hindurch bedeutet dieses Gedicht nur das, was es schon nicht mehr bedeutet. Darin erweist sich das Gedicht als eine wahrhaft sprachliche Narration, die etwas sagt, um ihm zu entsagen und eben dadurch voranzuschreiten. Der Schritt Luciles. Lesen heißt vielleicht nicht mehr, als diesem Schritt zu folgen, der sich nicht mit dem Bestehendem begnügt. Die Gedichte selbst und die besseren Lektüren geben zu denken, daß es keinen Königsweg zum Verständnis der Gedichte gibt, keine Methode des Lesens und keinen festen Bezugsrahmen des Bedeutens (auch nicht den Bezugsrahmen einer Theorie des Bedeutens), sondern nichts als eine stets neu mitzuvollziehende Bewegung. "Aber auch die Dichtung eilt uns ja manchmal voraus."⁶⁷

* * *

Abschließend sollen einige Anmerkungen zu der derzeit erscheinenden historisch-kritischen Celan-Ausgabe gemacht werden. Die Editoren haben sich zu dem textgenetischen Darstellungsverfahren von Hans Zeller entschlossen, um jede der erhaltenen Varianten der Gedichte lesbar zu machen. Im Zeitalter der Datenkompression haben sie sich dabei leider entschlossen, nur die jeweils abweichenden Verse abzudrucken. Es entsteht der Eindruck, daß sich in der Tat nur die jeweils gestrichenen oder zugefügten Wörter und Zeichen verändert hätten. Doch aus dem oben zu den Arbeiten von Frey Gesagten muß man folgern, daß sich mit der kleinsten Änderung der Kontext innerhalb des ganzen Gedichtes ändert. Wenn eine der Varianten von *GEZINKT DER ZUFALL* beginnt mit dem Vers "Gezinkter Zufall, doch zerwehte Zeichen" und auf demselben Blatt eine Korrektur durch Unterschreibung formuliert "Gezinkt der Zufall, und zerweht die Zeichen",⁶⁸ so ändert sich jeweils das ganze Gedicht, wenn die zerwehten Zeichen einmal als Gegenpart zum gezinkten Zufall erscheinen, einmal als dessen Begleiter. Es wäre daher zu wünschen, daß die Editoren jeden Text, das heißt jede Variante, in angemessenen Lettern gesetzt, vollständig mitteilen

würden (der Preis einer solchen Ausgabe mißt sich nun wahrhaft nicht am Papier). Die aufeinander bezogenen Text-Varianten, wären im Idealfall nebeneinander zu lesen, wofür die Buchkunst das Leporello erdacht hat. Auch die von den Editoren emphatisch errichtete Differenz zwischen den Vorfassungen und der Endfassung wird aus der Perspektive von Freys Arbeiten zweifelhaft. Es herrscht erneut die Editorenwut, einen eindeutigen, dichterischen Text ohne Türme zu konstruieren.

Axel Gellhaus stellt in einem Artikel Celans Bibliothek mit den darin enthaltenen Lektürespuren vor und verbindet dies mit der Frage, was von den, von ihm selbst bearbeiteten Apparabänden der Celan-Ausgabe zu erwarten sei.⁶⁹ Das spricht die Wünsche an, auf die diese Ausgabe antworten soll. Diese müssen bei dem zu erwartenden, monströsen Material vor allem die Zugänglichkeit betreffen. Die Bezugstexte und Anstreichungen, die den von Celan verfaßten Texten zugeordnet werden können, müßten durch eine Gliederung oder einen Index nach den Gedichttiteln zugänglich gemacht werden. Zudem wäre eine Gesamt-Chronologie zu wünschen, die die datierten Textfassungen ebenso wie die Lektüren umfaßt (Gellhaus berichtet von genau datierten Kapitlektüren). Schließlich müßte ein, im Zweifelsfall alphabetisches, vielleicht in einfache Kategorien gegliedertes Verzeichnis alle Bücher und Texte Celans auflisten und idealiter alle seine Eintragungen und Anstreichungen vermerken, wie etwa diejenige durch die Sigle -i, die Gellhaus so betont. Machbar wird dies, mit Blick auf den Handkatalog in Marbach, wohl erst über Computerdatenbanken sein.— Vielleicht wäre ein solcher Apparat aber gar nicht wünschenswert, da die täuschende Perfektion zu vielen Lesern das Gefühl eines sicheren, alles entschlüsselnden Schlüssels in die Hand geben würde, welcher ihnen die Aufgabe des Lesens aus der Hand nähme.⁷⁰

The Johns Hopkins University

NOTES

- 1 Otto Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg 1986, 34. Pöggeler bezieht diese Aussage auf die Spur, doch die Verbindung mit der Lektüre ergibt sich aus seinen folgenden Ausführungen.
- 2 "Bilingual und multilingual *Wortspiele* in the Poetry of Paul Celan", in: *Deutsche Vierteljahresschrift* (= DVjs) 52 (1978), 111-136; "A new Approach to Paul Celan's 'Argumentum e silentio'", in: DVjs 52 (1978), 635-651; "A new Examination of

- Paul Celan's Translation of Shakespeare's Sonnet 105", in: *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 1985, 146-52.
- 3 *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg 1989.
 - 4 U.a: "Paul Celan's Language of Stone. The Geology of the Poetic Landscape", in: *Colloquia Germanica* 8, Nr. 3-4 (1974), 298-317.
 - 5 Mit Beiträgen von Paul Sars, Axel Gellhaus, Otto Pöggeler, Monika Schmitz-Emans, Rolf Bücher, Sieghild Bogumil, Raimar Zons, Maria Behre, Reinhard Zbikowski, Christoph Jamme, Joachim Schulze, Amy Colin, Jean Greisch und Lydia Koelle, München 1993; im folgenden zitiert als: *Jamme/Pöggeler*.
 - 6 Mit Beiträgen von Jacques Derrida, Otto Pöggeler, Dennis J. Schmidt, Philippe Lacoue-Labarthe, Christopher Fynsk, Joel Golb, Werner Hamacher, Anders Olsson, Hans-Jost Frey, Aris Fioretos, Thomas Pepper und Leonard Olschner, Baltimore 1994; im folgenden zitiert als: *Fioretos*. Dieser Band läßt die Sorgfalt nicht vermissen, die man von der ersten umfangreichen Publikation zu einem Autor in einer fremden Sprache erwarten darf. Er enthält eine Reihe bereits erschienener Texte in englischer Übersetzung sowie neue Aufsätze, eine Bibliographie und einen Index der in den Texten genannten Gedichte. Als mißlich muß dagegen der Index des Bandes von Jamme/Pöggeler gelten, der nur die im Text, also nicht in den Anmerkungen, genannten Autoren der Sekundärliteratur auflistet und von den Gedichttiteln ganz absieht.
 - 7 In: *Jamme/Pöggeler*, 227-243.
 - 8 Schulze, 232.
 - 9 Schulze, Anm. 23, 242.
 - 10 Dem erliegt auch die vorwiegend motivgeschichtlich orientierte Aufsatzsammlung zu Celan von Monika Schmitz-Emans, wenn sie beispielsweise den Stein als "Metapher des Wortes" bestimmt und diese Zentralmetapher auf alle Texte Celans ausweitet, *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*, Tübingen 1993, 9 und 17. Dabei kommt sie allerdings mit Hilfe von Jean Pauls Metapherntheorie dazu, zumindest diese Metaphern der Steine als Wörter in Frage zu stellen: "Indem sie indirekt zu ihrer Betrachtung als dem metaphorischen Signifikat inkommensurable Körperbilder auffordern, führen sich die auf Sprachliches angewandten 'Material'-Metaphern selbst ad absurdum." Sie folgert daraus: "Die Spannung von Spruch und Widerspruch ist in die einzelne Metapher selbst hineingenommen", 39-40. Diese These müßte zumindest dazu führen, Signifikation und Metaphorisierung nicht als bloße semantische Prozesse zu denken. Doch Schmitz-Emans beläßt es ansonsten dabei, nur kurz das Motiv oder Thema eines Gedichtes zu benennen und damit wieder in das autoritäre Muster der Deutung zurückzufallen, in der solche Spannungen keinen Raum haben.
 - 11 Celan antwortet einer Bremer Schulklasse auf ein Schreiben: "Sie schreiben: 'Die rollende Perle verglichen wir mit einer Abschiedsträne!'—nein: die rollende Perle ist die rollende Perle, sie 'rollt' an diesem (und keinem anderen) Ort des Gedichts, sie steht—zumindest als Intention—im Zusammenhang mit dem Gedicht." Auf diesen Text, veröffentlicht 1958 in einer Bremer Schülerzeitung, macht James K. Lyon aufmerksam, "Der Holocaust und die nicht-referentielle Sprache", in: *Celan-Jahrbuch* 5 (1992), 247-270, 256.
 - 12 "Spectral Analysis. A Commentary on 'Solve' and 'Coagula'", in: *Fioretos*, 267-279.
 - 13 *Dichtung als Erfahrung*, aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart 1991; ein Kapitel in englischer Sprache, übersetzt von Andrea Tarnowski, ist erschienen in: *Fioretos*, 130-156.

- 14 *Gesammelte Werke*, hrsg. von Beda Allermann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt 1983, Bd. III, 192; im folgenden als: GW. Celan spricht hier wohlgerne von der Kunst, die nur nach Lacoue-Labarthe gleich "der Sprache" ist.
- 15 Lacoue-Labarthe, 69.
- 16 Lacoue-Labarthe, 78.
- 17 *Celan-Studien*, Frankfurt 1972, 134.
- 18 Es wäre allerdings ungerecht, nicht auf die immanente Konsequenz des Gedankenganges von Lacoue-Labarthe hinzuweisen. Er geht davon aus, daß jeder Verstehens- und Bedeutungsprozeß notwendig eine totalisierende Aneignung leistet. Da somit die Konstruktion von Totalitäten unvermeidlich sei und sie zu leugnen repressiver Idealismus wäre, sieht Lacoue-Labarthe sich gezwungen, ebenfalls Totalitäten zu konstruieren, um sie mittels der Zäsur auszusetzen. Meine Kritik zielt darauf, daß damit im Schein des *Advocatus Diaboli* zuviel geopfert wird. Äußerst problematisch ist in diesem Sinne Lacoue-Labarthes Geschichtskonzeption, die 'Geschichte' nur als Totalität begreifen kann, und Auschwitz als deren Zäsur ansieht, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, aus dem Französischen von Thomas Schestag, Stuttgart 1990.
- 19 GW III, 189.
- 20 "Gewiß, es hört sich [. . .] zunächst wie ein Bekenntnis zum 'ancien régime' an. Aber hier wird [. . .] keiner Monarchie und keinem zu konservierenden Gestern gehuldigt", GW III, 189-90.
- 21 So auch Raimar Zons in seiner erfreulichen Lektüre, "Nichts / stockt. Atemwenden bei Celan", in: *Jamme / Pöggeler*, 143-163, 147.
- 22 GW III, 188.
- 23 Lacoue-Labarthe hat die Nichtigkeit des Adressaten anhand einiger Gedichte der *Niemandrose* dargestellt. In dem Vers aus PSALM "Gelobet seist du, Niemand" zeige sich die Nichtigkeit des ganzen Gebets als solches, da es *niemand* anrufe. Insofern es aber andererseits Anrede bleibe, Anrede eines *Niemand*, erfülle die Position des Niemand selbst als leere ihre Funktion als Adressat eines Gebets, weshalb das Gebet zustande kommen könne, Lacoue-Labarthe, 96. Ebenso hat das 'Es lebe der König!' zwar seinen Referenten verloren, ohne aber aufzuhören zu referieren.
- 24 GW III, 190.
- 25 Lacoue-Labarthe denkt das Besondere des Ausrufs *Luciles* als den Selbstmord. Doch dann wäre ihr Ausruf nicht frei, sondern unterstände nur anstelle seines illokutionären seines perlokutionären Sinnes.—Auch dieser Sinn kommt *Luciles* Absurdität abhandeln.
- 26 In: *Paul Celan*, hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Frankfurt 1988, 81-126. Die englische Fassung, übersetzt von Peter Fenves, ist wiederabgedruckt in: *Fioretos*, 219-263.
- 27 Hamacher, 98.
- 28 Sparr (Anm. 3), 130-136.
- 29 Auch Winfried Menninghaus stellt in seiner Lektüre von *BLUME* die besondere Nähe von *Blume* und *Stern* heraus, *Paul Celan. Magie der Form*, Frankfurt 1980, 121-24.
- 30 Erst kurz vor Drucklegung dieses Textes ist mir die Lektüre von *BLUME* von Aris *Fioretos* in die Hände gekommen, "Obscuritas", in: *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 1993, Bd. 1, 35-58. Meine bisherige Lektüre der ersten Gedichthälfte erweist sich nachträglich als nicht viel mehr als eine knappe Paraphrase von

Fioretos' umfangreicherem Argument: Es zeigt sich, daß Fioretos nicht nur die Paronomasien von *Finsternis* und *Blumen* diskutiert, sondern auch zu denken gibt, daß der Stern in "Finsternis" eingeschlossen wird durch das lateinische Wort für Ende: *fin-is*. Ausgehend von diesem Befund und der Hervorhebung der Kombination von *in* in dem Gedicht entwickelt Fioretos eine weitreichende Theorie der Hermetik des Einschlusses und der materiellen Einschreibung. Seine ausführliche Diskussion der Tradition des hermetischen Textes kann als Gegenprojekt zu Sparrs Theorie der Hermetik gelesen werden.

—Mein Text trägt nicht nur den Titel "Echo", sondern wurde auch ohne kausale Verbindung selbst zu einem. Weiter unten wird sich zeigen, wie Celan diese 'ursprüngliche Sekundarität' des Sprachlichen im Echo denkt.

- 31 Vergleiche HUHEDIBLU, GW I, 275.
- 32 BLUME kann gerade auf Grund der Klangassonanzen als eine Antwort auf Brentanos Gedicht *Gockel und Hinkel* gelesen werden. Dort unterbricht die "Wahrheit" die Wunschträume der Bedürftigen (so träumt das blinde Huhn, es könne wieder sehen etc.), indem es sie aufweckt. In der Trauer über dieses Erwachen aus dem schönen Traum singen die Einsamen klangvolle Klagelieder, in deren Echos und Reimen die Einsamen zueinander finden. Dieses "Herz des Widerhalls" widerlegt damit den Schlußvers "Gehn die armen Herzen einsam unter." Ich danke Werner Hamacher für den Hinweis.
- 33 In: *Paul Celan 'Atemwende'. Materialien*, hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss, Würzburg 1991, 125-166.
- 34 Birus, 153.
- 35 Birus, 161.
- 36 "buk", in: *Modern Language Notes* 109 (1994), 399-444. Der "um ein Geringes" präzierte und erweiterte Text ist inzwischen auch als Einzelband, als "Kladde", erschienen, buk, Klaus Boer Verlag 1994.
- 37 Schestag, 403.
- 38 Schestag, 404.
- 39 Schestag, 416.
- 40 Schestag, 406.
- 41 So fragt Axel Gellhaus, "Marginalien. Paul Celan als Leser", in: *Jamme/Pöggeler*, 41-65, 62.
- 42 So sei noch in der "Wortwaage" die *Balance* und damit das Anagramm zu Celan zu hören, Schestag, 408.
- 43 Celan selbst betont in der Büchnerpreisrede den zu setzenden Akut.
- 44 *Das "Andere" Paul Celans oder von den Paradoxien relationalen Dichtens*, München 1993.
- 45 Jakob, 365.
- 46 Jakob, 367.
- 47 Jakob, 92.
- 48 Jakob, ab 283.
- 49 Jakob, 294.
- 50 In: *Paul Celan, "Atemwende": Materialien*, hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss, Würzburg 1991, 319-342, 343 (Hervorh. von mir, F.B).
- 51 So erblickt Bollack auch in einer Monographie zu einem bisher unveröffentlichten, ihm gewidmeten Gedicht Celans vielfältige dialogische Strukturen, in denen das Gedicht auf sich selbst ebenso wie auf Hölderlins *Andenken* ant-

- worte. Auch die Konstitution des Selbst erscheint, wenn man sie unter dem Gesichtspunkt der sprachlichen Reprise und nicht der Dialektik betrachtet, interessant: "Un abandon, la perte de soi, s'annule dans le refus de l'objet, elle resurgit autrement, par le pouvoir constructeur de la négation", *Pierre de Coeur. Un Poème inédit de Paul Celan "Le Périgord"*, Charente 1991, 29. Bollack liest das Gedicht als Celans Antwort auf den Plagiat-Vorwurf von 1960/61, mit der Celan einerseits bestätige, daß sein Gedicht sich von anderen Gedichten wie demjenigen Hölderlins herschreibe, um andererseits seinen Bezug zu diesen Gedichten als einen kritisch distanzierenden zu kennzeichnen.
- 52 Zwei Kapitel seiner Aufsatzsammlung *Der unendliche Text*, Frankfurt 1990, sind Celan gewidmet: "Die Beziehung zwischen Übersetzung und Original—Shakespeare und Celan" sowie "Zwischentextlichkeit bei Celan. 'Zwölf Jahre' und 'Auf Reisen.'" Das Zweitgenannte erschien ohne seine Prätexte zuerst in: *Paul Celan*, hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Frankfurt 1988, 139-154, und in einer englischen Übersetzung von Georgia Albert in Zusammenarbeit mit dem Autor in: *Fioretos*, 280-294.
- 53 Frey, 9.
- 54 Um nur einige Beispiele zu benennen: "Es wäre das Wesen der Übersetzung, etwas anderes als sie selbst zu sein. Sie wäre wesentlich ein Unwesen", 38; Ziel der Übersetzung sei "sich selbst zu vernichten", 38; "der zitierte Text steht, und es wird dazu gestanden", 63; das Zitat sei dasjenige "durch das ein Text seine Beziehung zum anderen Text ausdrücklich in sich hineinnimmt", 22; der Kontext sei dasjenige, was "in den Text eingreift", 22; Der unendliche Text sei derjenige, "der seine eigenen Festsetzungen fortwährend löscht, indem er sich fortsetzt", 74. Bisweilen gehen diese Subjekt-Metaphern bis ins Organizistische, wobei man Frey zu Gute halten darf, daß er damit in Nähe zu Wendungen von Celan steht: das Zitat werde "vereinsamt" und sei "heimatlos", 51; das Zitat werde "entwurzelt" und gerate in eine "Isolation, die ihm Selbständigkeit abverlangt", 74; das Original bleibe "nicht unberührt", 39.
- 55 In: *Fioretos*, 295-341.
- 56 *Fioretos*, 316.
- 57 *Fioretos*, 322. *Fioretos* streift zugleich die Möglichkeit in der Wiederholung, daß es eben das oder ein Nichts selbst ist, welches verloren sei.
- 58 *Fioretos*, 326.
- 59 Zbikowski bestimmt beispielsweise die Wendung "eingejännert" des gleichnamigen Gedichts als Antipoden zu 'ausmerzen', welches sich möglicherweise von 'ausmärlen' ableitet, "'schwimmende Hölderlintürme.'" Paul Celans Gedicht "Tübingen, Jänner"—diaphan", in: *Jamme/Pöggeler*, 185-211.
- 60 v. Hellingrath, Bd. IV, 257 und 392. Inzwischen ist dieser Text von Dietrich Uffhausen nach dem Manuskript neu ediert und in seinen vermutlichen Kontext gerückt worden, *Friedrich Hölderlin. "Bevestigter Gesang"*, Stuttgart 1989.
- 61 Darauf weist erneut Zbikowski hin, 194.
- 62 Jacques Derrida hat die paradoxe Verbindung von Originalität und Wiederholung in seiner Celan gewidmeten Arbeit in die Formel des "Jedes-Mal-ein-anderes-Mal" gebracht, *Schibboleth. Für Paul Celan*, aus dem Französischen von Wolfgang S. Baur, Graz, Wien 1986, 28-29; die erste vollständige Übersetzung ins Englische, besorgt von Joshua Wilner, ist erschienen in: *Fioretos* 3-72.
- 63 Zbikowski, 199.
- 64 Sicherlich mögen andere Bezugstexte für dieses 'immerzu' in andere Richtungen weisen, wie die überlieferte mündliche Wendung Celans "Lesen Sie!

Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst", doch ich denke, daß die hier angebotene Lektüre auch ohne solche Bezugstexte auskommt.

- 65 Belesene Celan-Leser haben die Quelle des Pallaksch längst gefunden; es handelt sich um ein Wort, das der wahnsinnige Hölderlin in seinem Turm zu sagen pflegte und welches je nach Kontext ja oder nein bedeuten konnte. Fioretos stellt daher fest, daß es unklar bleibt, ob das zweite Pallaksch das erste bestätigt oder korrigiert, 318.
- 66 Dieser Umgang mit Wiederholung und Zitat kann auch als Celans Antwort auf den Plagiat-Vorwurf angesehen werden, dem Celan sich 1960/61 ausgesetzt sah und der Celan im Januar 1961 nach Tübingen führte; Axel Gellhaus veröffentlicht in seinem Text über die biographischen Hintergründe des Gedichts eine frühere Variante mit dem Titel TÜBINGEN, JÄNNER 1961, *Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme. Paul Celan 'Tübingen, Jänner'*, Marbach 1993.
- 67 GW III, 194.
- 68 Paul Celan, *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert, Axel Gellhaus und Rolf Bücher, Frankfurt 1991, Bd. 8.2, 36.
- 69 "Marginalien. Paul Celan als Leser", in: *Jamme/Pöggeler*, 41-65.
- 70 Zurecht weist Gellhaus auf die 'imaginäre Bibliothek' hin, die sich mit der tatsächlichen nicht deckt.