Verlebendigung und Vernichtung

Zur De-figuration von Medialität bei Paul Celan

Dissertation zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien I & II
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Andreas Günther

aus Hamburg

Hamburg 2013

Hauptgutachter: Prof. Dr. Ulrich Wergin
Zweitgutachter: Prof. Dr. Marianne Schuller

Datum der Disputation:
9.07.2012

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften am:
15.08.2012

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg am:
29.10.2013

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 7

I. Einleitung: Celan im Kino 9

1. Zwischen „Poésie“, „Cinéma“ und „Cœur“: Celans Verhältnis zu Medien 9
2. Verzweifeltes Gespräch: Celans Oppositionshaltung zu Massenmedien 12
3. De-figuration in und von Mediendispositiven: methodischer Zugriff der Arbeit 17
4. De-figuration von Medialität: Exposition der These und des Aufbaus der Arbeit 21

II Figurative Medialität – und ihre Dekonstruktion bei Celan 28

0. Abschnittsübersicht: Die Perspektivierung der Medien bei Paul Celan 29
1. Anthropomorphe und/oder technische Medien 35
2. Diskursfelder der Medienreflexion 38
2.1 Der Terminus `Mediendispositiv´ 38
2.2 Figurative Konstituierung von Mediendispositiven 45
2.3 Narrative Muster und Inszenierungsstrategien audio-visueller Medien 58
2.4 Die metaphysische Medialität der Sprache 63
2.5 Kritik an der Metaphysik der Sprache und Entdeckung der Rhetorizität 69
2.6 Die Rhetorizität der Sprache der Medialität 79
3. Figurative Rhetorik der Medialität 81
3.1 Figuration und Medialität 81
3.2 Rhetorische Figuration der Medialität bei Celan 85
4. Zwischen De- und Refiguration: Celans De-figuration der Rhetorik der Medialität 89
5. Zur Struktur der Arbeit: Differenzen und Berührungspunkte zwischen dem *Meridian* und den ausgewählten Gedichten 96

III. Verlebendigung der Figuren der Medialität im *Meridian* 103

0. Einleitung und Abschnittsübersicht 103
1. Celans Medienkritik im technikkritischen Kontex 111
1.1 Kapitelübersicht 111
1.2 Der technikkritische Kontext des *Meridian* 112
1.3 Kritik der Sprache als Medium 125
1.4 Kritik der physiologischen und technischen Wahrnehmung 134
2. Figuren der Medialität im *Meridian* 145
2.1 Kapitelübersicht 145
2.2 Metaphern/Topoi 146
2.2.1 Automat 146
2.2.1.1 Selbstbezügliches Sprechen 147
2.2.1.2 Das Unheimliche 152

2.2.2 Medusenhaupt 160
2.2.2.1 Mythos und Zitat 160
2.2.2.2 Medusenhaupt als Medienmetapher 163
2.3 Personifikationen 177
3. De-figuration der Medialität im *Meridian* 181
3.1 Kapiteleinleitung: Verwandlung durch De-figuration - von der (Un-)Unterscheidbarkeit von Person und Figur 181
3.2 Die erste Stufe der De-figuration: Das Maskenspiel 185
3.2.1 Celans Maskenspiel 185
3.2.1.1 Einleitung 185
3.2.1.2 Celan als Camille 188
3.2.1.3 Celan als Ich 198
3.2.1.4 Medialität und Guillotinierung, Geliebte und verschlingende Mutter 202
3.2.1.5 Überwindung des imaginären Todes 211
3.2.2 Das Vor-Augen-Führen der Rhetorik der Medialität 217
3.2.2.1 Die Figur des Vor-Augen-Stellens 217
3.2.2.2 Meduisierende Verhältnisse 224
3.3 Luciles Maskenspiel 234
3.3.1 Übersicht 234
3.3.2 Luciles `Sprechen sehen´ und ihr „Gegenwort“ als De-figuration von Verstehensroutinen und Sinnübermittlung 235
3.3.3 De-figuration der Sprache der Medialität und graphematische Schrift 242
3.4 Die zweite Stufe der De-figuration: Personalisierung des Lesens 252
4. Das alternative Mediendispositiv ‚Gedicht’ 261
4.1 Übersicht 261
4.2 Das Sprechen des Gedichts als Abweichung vom klassischen Kommunikationsmodell 264
4.3 Die Endlichkeit des Sprechens des ‚Gedichts’ 275
4.4 Das `Eingedenken´ der Daten als unbewusste Determination des Sprechens des ‚Gedichts’ 279
4.5 Die Erschaffung des Empfängers und das Hervortreten des Senders 289
4.6 Ab-wegigkeit der Übermittlung 295
4.7 Der Wunsch des Fehllesens 303
4.8 Lenz oder die „U-topie“ der Freisetzung des Menschen 308

IV. Vernichtung der Figuren der Medialität in den Gedichten *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* 313

0. Abschnittsübersicht: Triptychon der Vernichtung 313
1. *Todesfuge*: De-figuration als Spiegel medialer Auslöschung 317
1.1 Das Gedicht 317
1.2 Einleitung 318
1.3 `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ als Schrift-Einverleibung 323
1.3.1 Gegensätze als Strukturmerkmale der *Todesfuge* 323
1.3.2 „wir trinken“, „er schreibt“: Rhetorik der Bi-Medialität 328

1.3.3 Trinken als Allegorie inkorporierender Lektüre 333
1.3.4 Die Ambivalenz des Weiblichen 348
1.4 De-figuration der Allegorie vom `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ 352
1.5 Gewalt und Medialität 361
1.5.1 Gewalt der Schrift 361
1.5.2 Visuelle Medienkultur und Typographie 365
1.5.3 Typisierung, Gewalt, Vernichtung und Totentanz deutsch-jüdischer Symbiose 369
1.6 Kurzresümee der Untersuchung der *Todesfuge* 379
2. *Stimmen*: Paralogische De-figuration von Tonträgern 379
2.1 Das Gedicht 379
2.2 Einleitung: Stimmen jenseits des Subjekts 381
2.3 Die erste Serie: De-figuration der Stimme (Partien I-III) 392
2.3.1 Inversion des Tonträger-Oxymorons (Partie I) 392
2.3.1.1 Das Tonträger-Oxymoron 392
2.3.1.2 Inversion der Sprache und der Zeit 396
2.3.2 Paralogisches Verschwinden des Buches (Partie II) 399
2.3.3 Totenläuten (Partie III) 410
2.4 Die zweite Serie: Erleiden der De-figuration der Stimme (Partien VI-VIII) 416
2.4.1 Imaginäre Existenz :„*Jakobsstimme*“ (Partie VI) 416
2.4.2 Diffusion von Leben und Tod (Partie VII) 420
2.4.3 Jenseits der Rhetorik (Partie VIII) 423
2.5 Sprecher-Bildung: Transformationsstufen zwischen Regression und Setzung (Partien IV und V) 427
2.6 Kurzresümee zur Untersuchung von *Stimmen* 436
3. *Engführung:* Para-rhetorische Defiguration von Film, Gespräch, Natur und Gedicht 436
3.1 Das Gedicht 436
3.2 Einleitung: Eine Antwort auf *Stimmen* 440
3.3 Voraussetzungen: Der Film im Gedicht 445
3.4 ‚Auseinandergeschrieben’ I: De-figuration des Filmbildes (Partie I) 454
3.5 Reflexionsschleife: Mediale Sphären und mediale Dispositive - die Imperative (Partie I, V,VI) 478
3.6 ‚Auseinandergeschrieben’ II: Misslingendes Gespräch mit den Ermordeten (Partie II-V) 486
3.6.1 Celans Bezug auf Dante Alighieris Die Göttliche Komödie 487
3.6.2 Das de-figurierte Gespräch in der *Engführung* 494
3.7 ‚Auseinandergeschrieben’ III: De-figuration des Steins (2. Teil Partie VI) 504
3.8 ‚Auseinandergeschrieben’ IV: Schrift der Auflösung (1. Teil Partie VI; Partien VII-IX) 515
3.8.1 Dialektische Spannung zwischen Wiederholung und Auflösung 515
3.8.2 Mediale Repräsentation der Shoah zwischen Wiederholung und Vergessen des Nichts 520
3.8.2.1 „Spiel“ der „Welt“ (Partie VII) 520
3.8.2.2 „Tempel“ und verlorenes „Nichts“ (Partie VIII) 527

3.8.3 ‚Auseinandergeschrieben'-Sein der Kultur und des Menschen 546
3.8.3.1 Zerrissene Narrative der Berührung (1. Teil Partie VI) 546
3.8.3.2 Die Auflösung des Sprechens 558
3.8.3.3 Die Auflösung der Wahrnehmung 560
3.9 Kurzresümee zur Untersuchung der *Engführung* 572

V. Schlussbetrachtung: Erträge und Perspektiven 573

0. Zusammenschau der Ergebnisse: Zwischen Literatur und Medien 573
1. Ertrag für die Literaturwissenschaft: literarische Auseinandersetzung mit `medialer Auslöschung´ 574
2. Ertrag für die Medienwissenschaft: Celans ethische Medienreflexion und - konzeption 575
3. Perspektive für die Celan-Forschung: Celan als poetischer Medienanthropologe 576
4. Perspektive für die Medienforschung: Quellen, Gegenstände und Denkfiguren der Reflexion 578

VI. Literatur- und Quellenverzeichnis 580

1. Abkürzungsverzeichnis 580
2. Benutzte Fachliteratur literarische Werke und andere Medien 580
3. Abbildungsnachweise 606

Danksagung

Mit dieser Veröffentlichung findet ein Denk- und Schreibprojekt, das den Verfasser mehr als ein Jahrzehnt beschäftigt hat, endlich seinen Abschluss. Paul Celans Werk und Medialität auf einem Weg zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion in ihrem Reibungsverhältnis zu zeigen und De-figuration in der Lyrik dabei als Durchbrechung von tradierten Repräsentations- und Empfindungsschemata aufzuweisen, die der `medialen Auslöschung´ der Opfer der Shoah entgegenarbeitet, hält hoffentlich viele spannende Erkenntnisse für die Leser bereit.

Die zum Teil sicherlich verblüffenden Deutungen hätten jedoch nicht in dieser Form einem größeren Publikum vorgelegt werden können, hätte ich nicht von verschiedenen Seiten große Unterstützung erhalten.

So danke ich in erster Linie meinem Doktorvater Prof. Dr. Ulrich Wergin dafür, dass er die Dissertation vom ersten Ideenfunken über die Konzeption bis zur Niederschrift und Einreichung mit viel Engagement und großer Neugier begleitet hat. Besonnen und immer hoch differenziert in der Diskussion hat er mit mir Möglichkeiten erörtert, wie auch eine relativ innovativ angelegte literaturwissenschaftliche Arbeit ein solides methodologisches Fundament erlangen kann. Über die Jahre erwies er sich dabei als unermüdlicher, ja äußerst genauer und kritischer Leser („zu dem Punkt auf Seite 176 unten wüsste ich gern Näheres“), der stets auf die Klarheit des geistigen Zugriffs und die Stringenz der Argumentation pochte. Überdies nahm Herr Wergin sich viel Zeit für intensive und lange Gespräche über einzelne Abschnitte und Themenaspekte, die sich als äußerst fruchtbar erweisen sollten. Er empfahl faszinierende zusätzliche Lektüren, auf deren Nutzbarmachung interpretatorische Pointen dieser Arbeit zurückzuführen sind. Es war eine geduldige und trotzdem zielorientierte Betreuung, die ganz dem einzig möglichen Zweck verschrieben war: der Mehrung wissenschaftlicher Erkenntnis.

Zutiefst danken möchte ich auch meiner geliebten Frau Carola, ohne deren unschätzbaren Anteil die Auseinandersetzung mit Medien bei Celan ebenso wenig zustande gekommen wäre. Sie hat immer an den Sinn der Arbeit geglaubt und mir ihre Vollendung zugetraut. Ganz zu schweigen davon, dass sie durch ihr Gegenlesen und unsere Diskussionen über Celans Gedichte und meine Deutungsversuche ihre eigene literaturwissenschaftliche Kompetenz sowie ihr natürliches Gespür für die semantischen Facetten literarischer Sprache und die Plausibilität argumentativer Texte gezeigt hat. Längst ist meine Beschäftigung mit Celan zu einem festen Bestandteil unserer gemeinsamen intellektuellen Biographie geworden.

Zu Dank verpflichtet bin ich zudem denjenigen Professorinnen und Professoren, deren Vorlesungen und Seminare ich neben denen von Herrn Wergin im Studium besucht habe und von denen der eine oder die andere mein Prüfer bzw. meine Prüferin wurde. Frau Prof. Dr. Marianne Schullers Vorlesungen über Kleist habe ich mir bei meiner interpretierenden Lektüre Celans stets als Vorbild vor Augen geführt und hoffe, diesem zumindest ein wenig gerecht geworden zu sein. Prof. Dr. Bernhard F. Taureck öffnete mir die Augen für die Bandbreite (post-)moderner französischer Philosophie und erörterte parallel zu Herrn Wergin grundlegende philosophische Probleme der Metaphorik. Prof. Dr. Bodo Lecke regte eine wichtige Überarbeitung der Erläuterung des Terminus ‚Mediendispositiv' an. Prof. Dr. Nikolaus Müller-Schöll konnte glücklicherweise im Promotionsausschuss mitwirken. Prof. Dr. Harro Segeberg machte mich in den Jahren, in denen ich bei ihm als wissenschaftliche Hilfskraft tätig war, mit viel aufschlussreicher Fachliteratur zu Medien und Medialität bekannt.

Aber auch außerhalb des universitären und engsten privaten Umfelds ist Dank auszusprechen. Ganz besonders Dr. Joachim Seng, der, wenn er diese Arbeit lesen sollte, hoffentlich nicht bereut, dass er mir bereits vor vielen Jahren eine Kopie seiner Magisterarbeit über Celan und den Film *Nuit et Brouillard* zukommen ließ. Ich danke des Weiteren dem Präsidenten der Deutschen Marcel Proust Gesellschaft, Prof. Rainer Speck, der mir Gelegenheit gab, auf der Proust-Matinée im Sommer 2011 einige Überlegungen zum Verhältnis Proust-Celan, die sich als Nebenprodukt der Dissertation ergeben haben, im Rahmen eines Vortrags zu präsentieren. Frau Dr. Hyung Kang danke ich für die Ermutigung, die Arbeit genau so zu schreiben, wie sie nun hier vorliegt. Frau Katja Buchholz vom Deutschen Literaturarchiv Marbach danke ich für die Geduld und Ausführlichkeit, mit der sie meine Fragen zum Nachlass Celans beantwortet hat. Last but not least gilt mein Dank auch der Hamburger Sparkasse und insbesondere Herrn Dennie Ruebcke für die Gewährung eines Studentenkredits, der den Abschluss der Dissertation sicherstellte.

Gleichsam prospektiv danke ich aber auch all denjenigen, die sich, wie ich hoffe, zu einer produktiven Auseinandersetzung mit und Erwiderung auf diese Arbeit angeregt fühlen werden.

Hamburg, im September 2013

I. Einleitung: Celan im Kino

1. Zwischen „Poésie“, „Cinéma“ und „Cœur“: Celans Verhältnis zu Medien

Es ist der Nachmittag des 22. August 1965. Paul Celan (1920-1970) sitzt im Kinosaal der Cinémathèque française in Paris, im Palais de Chaillot, Place du Trocadéro 1, 16. Arrondissement. Er ist dort ein häufiger Gast. Anlässlich einer kurzen Mitteilung, dass er John Fords *Grapes of Wrath* (USA 1940) „ziemlich schön“ („assez beau“) finde, schreibt er seiner von ihm getrennt lebenden Frau Gisèle, er sei, da sein Stammkino geschlossen ist, „ein eifriger Besucher“ („un assidu“) der Cinémathèque geworden[1], die nur wenige hundert Meter von seiner Wohnung entfernt liegt[2]. Am 22. August 1965 sieht Celan nach eigenen Angaben Sergej Eisensteins *Octyabr – Oktober* von 1927, ein Film nach dem Buch *Ten Days that shook the world* des kommunistischen US-Journalisten John Reed, im Hinblick auf das zehnjährige Jubiläum der Oktoberrevolution konzipiert und gedreht, „aus der Zeit vor dem stalinistischen Terror („avant la terreur stalinienne“)“[3], wie Celan in seinem pointierten und zum Teil protokollarisch genauen Bericht an seine Ehefrau auf französisch notiert, allerdings darum wissend, dass auch schon zum Zeitpunkt der Entstehung von *Oktober* die Sowjetunion „furchtbare() Finsternisse()“ kennt[4].

Celan und die Medien – das ist ein äußerst kompliziertes Verhältnis. Jahrzehntelang ist darüber nichts oder nur sehr wenig zu erfahren gewesen. Seit den neunziger Jahren jedoch erscheinen in immer kürzeren Abständen Studien zu diesem Themenbereich. Bevor sich Joachim Seng mit seiner Dissertation *Auf den Kreiswegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis „Sprachgitter“* einem genuin literarischen und literaturwissenschaftlichen Topos zuwendet, erhärtet er unter einflussphilologischen Gesichtspunkten in seiner Magisterarbeit[5] die verstreuten Hinweise der Forschung, dass sich Celan – basierend auf seiner Übersetzung des Filmkommentars von Jean

[1] P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, Bd. I, *Die Briefe*, Nr. 249, S. 238, bzw. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd. I, *Lettres*, Lettre 249, S. 267.
[2] Vgl P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, Bd. II, *Kommentar*, S. 196, bzw. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd. II, *Commentaires et illustrations*, Kommentar zu Lettre 249, S. 230.
[3] P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, Bd. I, *Die Briefe*, Nr. 267, S. 261, bzw. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd. I, *Lettres*, Lettre 267, S. 294.
[4] Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, Bd. I, *Die Briefe,* Nr. 267, S. 262.
[5] Vgl. J. Seng, „*…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.”*, siehe vor allem S. 33-52.

Cayrol[6] – bei der Abfassung von *Engführung* unter anderen Quellen auch von Alain Resnais´ Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* (1955) über die nationalsozialistischen Konzentrationslager hat beeinflussen lassen. Eher auf dem Weg der Editionsphilologie, nämlich ausgehend von verschiedenen Textfassungen der Gedichte, zeigt Klaus Schenk in einem Abschnitt von *Medienpoesie: moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*, dass Celans Lyrik typographisch und metaphorisch ihre eigene Medialität reflektiert. Sechs Jahre später erscheint Sandro Zanettis *„zeitoffen". Zur Chronographie Paul Celans*, eine pointilistische, produktionsästhetische Examination der Zeitlichkeit des Schreibens bei Paul Celan und ihrer poetologisch-poetischen Reflexion in seinen Texten, die häufig auf Aspekte der Medialität zu sprechen kommt. Nur ein Jahr später tritt Eric Matthew Kligerman mit seiner Abhandlung *Sites of the Uncanny. Paul Celan, specularity and the visual arts* hervor, die in knappen Lektüren von Kant, Freud, Heidegger, Lyotard und anderen her Celans Poesie als literarische Spielart des Kubismus zu begreifen versucht und die Bedeutung der De-figuration mimetischer Verfahren in der *Engführung* und ihrer Beziehung zu *Nuit et Brouillard* besonders hervorhebt.

All diese Arbeiten bilden wichtige Bezugspunkte, sind aber einer neuartigen Annäherung an Medialität bei Celan in dieser Arbeit untergeordnet. Wie sieht Celans Verhältnis zu Medien aus? Sein Bericht über den Besuch der Vorstellung von Eisensteins *Oktober*, der bisher das Interesse der Interpreten nicht auf sich zu ziehen vermocht hat, gibt einen wichtigen Einblick.

Oktober ist zunächst für Celan ganz „Poésie"[7], weil er in dem Film gleichsam die Zeit des Anderen, seine Zeitlichkeit, mitgesprochen sieht. In der jubilatorischen, anaphorisch verwendeten Formel ‚Ich habe gesehen' („J´ai vu") feiert er die projizierende und projizierte Wiedererkennung seiner selbst, seines politischen Engagements in der Jugend und seines Dichtens (vgl. die Gedichte *In eins*[8], *Dunstbänder-, Spruchbänder-Aufstand*[9]) in den Geschehnissen auf der Leinwand. Celan wird von einem unwillkürlichen Eingedenken seiner Gedächtnis-„Daten"[10] erfasst, die eine produktiv verkennende Umformung der Vergangenheit einschließt.[11] „Darauf habe ich, allein, Petersburg gesehen, die Arbeiter, die Matro-

[6] Vgl. Celan IV, S. 76ff.
[7] P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd. I, *Lettres*, Lettre 267, S. 294.
[8] Celan I, S. 270.
[9] Celan II, S. 102.
[10] Celan III, S. 196.
[11] Siehe zu ähnlichen Momenten im angesprochenen Gedicht *Dunstbänder-, Spruchbänder-Aufstand* (vgl. Celan II, S. 102) zum Bezug Celans auf den Oktober 1917 die Lektüre

sen der Aurora. Es war sehr ergreifend, erinnerte für Augenblicke an den `Panzerkreuzer´, erinnerte mich an die Gedanken und die Träume meiner Jugend, meine Gedanken von heute und immer die immer-treue-immer-wahre-Dichtung, ich habe meine Spruchbänder gesehen, in großer Zahl, jene die ich, vor gar nicht allzu langer Zeit, in dem Gedicht beschworen habe, das ich Dir geschickt habe - `*Dunstbänder- Spruchbänder-Aufstand*, ich habe die Oktoberrevolution gesehen, ihre Männer, ihre Fahnen, ich habe die Hoffnung gesehen, immer unterwegs, Schwester der Dichtung, ich habe gesehen (Übersetzung modifiziert gemäß dem „j´ai vu" des französischen Originals, A. G.)…".[12] Celan betrachtet den Film damit wie die Gedichte, über die er im *Meridian* sagt, sie seien ein „Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst".[13] Die eigene Produktion wird einer historisch recht weit vorausliegenden Epoche untergeschoben. Celan ignoriert hier die Grenzziehungen kalendarischer Zeit zugunsten einer Geistes- und Seelenverwandtschaft, die quer zu den Epochen liegt.

Soweit erfüllt das Kinoerlebnis wesentliche Bedingungen, die Celan im *Meridian* für die Konstitution von ‚Dichtung' und die Begegnung mit ihr skizziert. Doch mit der Darstellung der Erstürmung des Winterpalais, die zur Absetzung der Regierung unter Kerensky geführt hat, sinkt der Film in Celans Augen zu einem demagogischen Machwerk herab, dessen Gestaltung darauf abzielt, den Zuschauer ideologisch zu beeinflussen, ihn zu überwältigen und zu entmächtigen. Celan nimmt ebenso Anstoß am Inhalt wie an der Art und Weise der historischen Darstellung. Das versteinernde Medusenhaupt visueller Medien reckt sich. Es ist präsent in allen Stilmitteln: Im Blickwinkel der Kamera ebenso wie in den Formulierung der Zwischentitel. „Dann, in einem bestimmten Augenblick, dem Augenblick, in dem die Aufständischen den Winterpalast besetzen, fing das Ganze an, die Dichtung [„Poésie"] aufzugeben und Kino [„Cinéma"] zu werden, Filmaufnahme, tendenziös und übertrieben, die Zwischentexte gerieten zur Propaganda

---

von Ulrich Plass, „ ‚Hier, Oktober' Paul Celans DUNSTBÄNDER-, SPRUCHBÄNDER-AUFSTAND", S. 210: „Das Gedicht spricht im Bewußtsein der transformativen Umschrift, deren es sich bedient; es spricht im Bewußtsein seiner Nachträglichkeit, bezieht sich damit nicht auf jenen Referenten, den Buck den `wahren´nennt, sondern präzise auf dessen Umschrift (…)."

[12] P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, Bd. I, *Die Briefe*, Nr. 267, S. 261, bzw. P. Celan/G. Celan-Lestrange, vgl. zur Übersetzungsmodifikation *Correspondance (1951-1970)*, Bd. I, *Lettres*, Lettre 267, S. 294: „Alors, seul, j´ai vu Petersbourg, les ouvriers, les marins de l´ Aurora. C´était bien émouvant, rappelant par moments >Le Cuirassé<, me rappelant les pensées et les rêves de ma jeunesse, mes pensées d´ aujourdhui et de toujours, la Poésie-toujours-vraie-toujours-fidèle, j´ai vu mes pancartes, en nombre, celles que, il n´ y a pas si longtemps, j´ évoquais dans le poème que je t´ai envoyé – ‚Dunstbänder-, Spruchbänder-Aufstand', j´ ai vu la Révolution d`Octobre, ses hommes, ses drapeaux, j´ai vu l`Espoir toujours en chemin, frère de la Poésie, j´ai vu... " (Hervorhebungen im Original).

[13] Celan III, S. 201.

– alles das, was die Geschichte und ihre herausragenden Gestalten ausmachte, blieb draußen, war sonstwo, von Anfang an, das, was weniger überzeugend war, die Rolle der Sozial-Revoutionäre von links, wurde völlig unterschlagen (…).“[14]

Celan muss aus dem Bann dieser Darstellung heraustreten, muss sich aus der Erstarrung lösen, in die sie ihn versetzt. Es ist scheinbar nicht er selbst, sondern sein Herz, dem dies gelingt. Das Herz befindet sich in einem Zustand der Anspannung, Verkrampfung, vielleicht sogar Versteinerung, weil beschwert von der ihm aufgezwungenen Denkweise.[15] Es erwacht aus seiner Ohnmacht, reißt sich stellvertretend für Celan los und führt ihn aus dem Saal[16]: „- (D)arauf entspannte sich das Herz (Übersetzung modifiziert gemäß dem französischen Original: „le cœur se desserra“, A. G.), das Herz suchte nach Stille (gewonnen, verloren, wiedergewonnen), umgab sich damit und führte mich nach draußen, allein, wie ich hereingeommen war (…).“[17]

2. Verzweifeltes Gespräch: Celans Oppositionshaltung zu Massenmedien

Die Kommunikation mit dem Film scheitert, und die mit dem Publikum ebenso. Die Cinémathèque française ist eine kulturelle Institution, die sich seit ihrer Gründung im Jahre 1936 immer mehr zu einem Ort der Zelebrierung und wissenschaftlichen Betrachtung des Films als ‚septième art’ entwickelt hat.[18] Entsprechend kunstbeflissen und steif, ja erstarrt, posiert das Publikum, das sich an

[14]P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, Bd. I, *Die Briefe*, Nr. 267, S. 261, bzw. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd.I, *Lettres*, Lettre 267, S. 295: „Puis, à un moment donné, au moment où les insurgés investissent le Palais d´Hiver, cela commenca à quitter la Poésie et à devenir du Cinéma, de la prise de vue, tendancieux et outré, les intertextes tournaient à la propagande – tout ce qui était l´Histoire et ses Personnages était d´ailleurs, dès le début, ce qu´il y avait de moins convaincant le rôle des Sociaux-Révolutionnaires de Gauche fut totalement escamoté (…).”

[15] Siehe dazu M. Frank, „Steinherz und Geldseele“, S. 343: „Nicht nur das Herz ist mithin von Versteinerung bedroht, wie es dem verängstigten Nathanel im *Sandmann* erscheinen will, als sich ihm das Wunderbare zur schrecklichen Wirklichkeit verhärtet (…); auch dem flüchtigen Sinn ergeht es vielleicht nicht anders. Ist womöglich des *Dichters* „Mund“ gemeint, wenn Celan sagt, er sei `versteint und verbissen in Steine ´(…)? und sieht es nicht so aus als spiegele sich der Übergang von der Symbolik der versteinerten Herzen zur Symbolik der versteinerten Bedeutungen in den folgenden Versen? `Es liegen die Erze bloß, die Kristalle, / die Drusen. Ungeschriebenes, zu/Sprache verhärtet, legt/ einen Himmel frei´“ (Hervorhebung im Original).

[16] A. a. O., S. 335: „Immer bleibt doch das Herz, in Celans Worten, `die tatverdächtige Fundsache´(…). Es bleibt der Tat treu (…).“

[17]P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel*, Bd. I, *Die Briefe* , Nr. 267, S. 261f, bzw. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd I, *Lettres,* Lettre 267, S. 295: „… -, (A)lors le cœur se desserra, chercha ses silences (gagnés, perdus, regagnés), s´en entoura et m´emmena dehors, seul, comme j´y étais entré….“

[18] Vgl. dazu auch den Eintrag in J.-L. Passek (Hg.), *Dictionnaire du Cinéma*, Stichwort „Cinémathèque française “, Bd. I, S. 422f.

seiner Haltung an den Besuchern von Veranstaltungen ‚legitimer Künste' wie dem klassischen Konzert oder dem Theater orientiert. Als störend und wahrscheinlich naiv wird Celans spontane Reaktion von den anderen Zuschauern empfunden, als auf der Leinwand die Widmung für das Proletariat von St. Petersburg erscheint. „(…) (I)m Vorspann, vor den Bildern, konnte man lesen, daß er dem Proletariat von `Piter´gewidmet war – das ist der volkstümliche Name für Petersburg- : […] //, darauf, Du kennst mich ja, habe ich applaudiert." [19] Niemand stimmt in den Applaus ein. Celan empfindet das durchaus als eine Form von Entgegnung: „ -Pst! Keine Reaktion! / Das bekam ich zur Antwort, und das hat sich durchgesetzt („s´imposant") in einem Saal, in dem niemand meinen Applaus unterstützt hat." [20]

Der Mangel an spontaner Begeisterung wird von Celan auf die Zugehörigkeit der Zuschauer zu einer jungen, an Modeerscheinungen orientierten pseudointellektuellen Fraktion des Kleinbürgertums zurückgeführt. Celan legt dabei einen klassensoziologischen Scharfblick an den Tag, der die Untersuchungen Pierre Bourdieus ins Bewusstsein ruft, aber weniger politisch korrekt ist, ins Polemische und Homophobe abgleitet. „Dabei waren immerhin Leser des `Observateur´darunter … Aber der `Observateur´, das ist der `Linksradikalismus´, das sind die Liebhaber der Série noire, die Schwulen, l´Idhec (‚Institut des Hautes Études Cinématographiques', die Pariser Filmhochschule, A. G.), der Yea-Yea-Marxismus usw. , usw." [21] Für Bourdieu ist der von Celan dem Publikum unterstellte intellektualisierte Konsum der Gegenkultur, sei es des „Kriminalromans, des Comics oder der Science Fiction", letztlich lediglich „Surrogat() der legitimen Vermögen"[22] derjenigen, die Geschmack und Kompetenz etwa in den Bereichen der „klassische(n) oder sogar avantgardistische(n) Literatur"[23] ausgebildet haben, also Imitat des bürgerlichen Geschmacks. Der Wille zur Disziplin im Kinosaal verrät das von Bourdieu am Kleinbürger ausgemachte Fehlen einer „lässige(n) Distanz, die von wirklicher Vertrautheit zeugt".[24]

---

[19] P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel* , Bd. I, *Die Briefe*, Nr. 267, S. 261, bzw. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970*), Bd. I, *Lettres*, Lettre 267, S. 294: „…(S)ur le générique, avant les images, on pouvait lire qu´il était dédié au prolétrariat de ‚Piter' – c´est le nom populaire de Petersbourg -:// Russisch,/ alors/ moi, tu me connais, j´ai applaudi."

[20] Ebd.:„-Pcht! Pas de réaction!/ C´est cela qui m´ a répondu, s´imposant dans une salle où personne n´ est venu soutenir mes applaudissements."

[21] Ebd.: „Pourtant, il y a avait des lecteurs de >L´ Observateur>....Mais l´ >Observateur<, c´est le ‚Gauchisme', c´ est les amateurs de la Série noire, la pédale, l´ Idhec, le marxisme au yea-yea, etc., etc."

[22] P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 155.

[23] A. a. O., S. 154.

[24] A. a. O., S. 518.

Celans Kinobesuch ist der gescheiterte Versuch, Produkte von Massenmedien gleichsam als „Gedicht“ und ihre Rezeptionssituationen als Gelegenheiten zum „Gespräch“ zu nutzen. Das „Gespräch“ sucht das Begegnende in seinem „Anderssein“ [25] auf. Es lässt „dessen Zeit“ als dessen „Eigenste(s)“ mitsprechen[26] und erlaubt so eine reziproke Kommunikation. Zum „verzweifelte(n) Gespräch“[27] wird der Kinobesuch durch die propagandistische Ästhetik von *Oktober* und das Publikum, das sich ihr unterwirft. Das „Cinéma“ bringt die „Poésie“ zum Verschwinden durch die Rhetorik der Indoktrination in den Filmbildern und ihrer Wirkung auf das Publikum.

Dieser Aspekt des Films *Oktober*, der Celans erst innere, dann auch äußerliche Abwendung provoziert, ist für die Geschichte des Films wie für das Verhältnis von Film und Geschichte ein Meilenstein. Die Selektivität und Übersteigerung der Darstellung der historischen Ereignisse, die Celan wahrnimmt, rührt daher, dass, wie der Filmhistoriker David Bordwell schreibt, „*October* can be seen as a synthesis of ten years´ developement of a revolutionary myth, fixing its images permanently on film“[28]. Die Version der Erstürmung des Winterpalais, die den Sinnes-und Stimmungswandel bei Celan auslöst, ist dafür ein Beispiel: „The small detachment that invaded the Winter Palace becomes – for all time – a crowd of thousands.“[29] Der Schnitt und die Gestaltung der Zwischentitel, die Celan genau registriert, gehorcht ebenfalls einer „baroque elaboration of revolutionary mythos“: „The editing breaks up characters´ speeches into sloganistic bits. Commentative intertitles mock, inflate, or challenge adjacent images.“[30] Vor allem aber kommt ein propagandistisches Montage-Prinzip zum Einsatz, das Eisenstein als rationalistisch ausgibt und ausdrücklich mit Bezug auf *Oktober* als ‚intellektuell’ verstanden wissen will.[31]

Um die ideologische Verwurzelung der Protagonisten des historischen Dramas zu kennzeichnen und insbesondere die der Übergangsregierung aus der Februarrevolution als rückständig und volksfeindlich zu denunzieren, kombiniert Eisenstein die Aufnahmen dieser Personen mit Symbolen, die zu ihnen in einem abstrakten und willkürlich hergestellten Verhältnis stehen, aber eine pejorative Wirkung hervorrufen. Berühmtestes und extremstes Beispiel ist die Diskreditierung des Zusammenhangs von Religion und Patriotismus bei den bürgerlich einge-

[25] Celan III, S. 198.
[26] Ebd.
[27] Ebd.
[28] D. Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, S. 82.
[29] A. a. O., S. 80.
[30] A. a. O., S. 82.
[31] Vgl. dazu R. Taylor, *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, S. 69.

stellten Februarrevolutionären. Ihre Parole: „Für Gott und Vaterland" nimmt Eisenstein zum Anlass, Götter- und Götzenstatuen verschiedener Kulturen aufeinander folgen zu lassen, in einer historisch rückwärts weisenden Reihe von den christlichen Ikonen bis hin zu den ‚primitiven' Urmutter-Gestalten, und daran noch eine Sequenz mit Abbildungen militärischer Auszeichnungen anzuschließen. Das schrittweise Auseinanderdividieren von Signifikant und Signifikat der Gottesvorstellung in *Oktober* begreift Sergej Eisenstein – in dem zunächst auf Deutsch verfassten Aufsatz *Dramaturgie der Filmform* – als visuellen Gedankengang, um „antireligiöse Schlüsse zu ziehen, was die Gottheit als solche in Wirklichkeit ist".[32] Eisenstein sieht ein logisches Prinzip filmisch umgesetzt: „Die stufenweise Aufeinanderfolge leitet im Prozeß des Vergleichens jedes neuen Bildes [zu] seiner [all-]gemeinen Bezeichnung [hin], - *läßt einen Prozeß abrollen, der seiner Form nach mit einem logischen Deduktions-Prozeß identisch ist*. Nicht nur dem Beschluß, sondern auch der Methode der Ideen-Äußerung nach ist hier schon alles intellektuell gefaßt."[33] Damit wird aber nicht eine Mitarbeit des Zuschauers im Sinne einer freien, unabhängigen geistigen Betätigung eingeräumt, sondern die Steuerung seiner Gedanken angestrebt. Verallgemeinernd erklärt Eisenstein: „Wenn im üblichen Film der Film die *Gefühle* lenkt und fördert, so ist hier eine Möglichkeit angedeutet, ebenso [auch] den ganzen *Denkprozeß* zu fördern und zu leiten."[34]

Die Vorführung von Eisensteins *Oktober* wirft Paul Celan auf die Oppositionshaltung zu Massenmedien zurück, die für den *Meridian* wie für die Gedichte *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* charakteristisch ist. Während sich Celan in den Werken bis zum *Meridian* durchgehend ablehnend, aber auf den Umwegen figurativ-metaphorischer Sprechweise Technik und Medien nähert, wendet er sich ihnen in der Zeit nach dem *Meridian* zwar polemisch und oft kritisch, aber mit geöffnetem Sprach-Visier und nicht immer mit einem Verdammungsurteil zu. Die Gattungsgrenzen zwischen hoher und niederer Kunst verschwimmen. Im Brief an Gisèle macht Celan das Zugeständnis, dass auch ein Film „Poésie" sein kann. Die Vorbehalte gegenüber dem „Cinéma" erneuern sich gleichwohl, sobald in der visuellen Rhetorik von *Oktober* die ‚Kunst' erkennbar wird. Im *Meridian* ist die ‚Kunst' der Inbegriff der Codierbarkeit von Sprachlichem und Bildlichem, das metaphysisch fundiert, technisch realisiert und durch Mechanismen der Rhetorik distribuiert wird. Medien sind in dieser Auffassung von ‚Kunst' inkludiert, wenn Celan einen weiten Bogen von Nachahmung zu Nachrichtentechnik spannt,

[32] S. M. Eisenstein, „Dramaturgie der Filmform", S. 110.
[33] Ebd., Hervorhebungen im Original.
[34] Ebd., Hervorhebungen im Original.

‚Kunst' als Okkupation von Sinnesorganen und Bewusstsein begreift, eine Korrumpierung des menschlichen Sehsinns durch den Wettstreit der Augen mit den „Apparaten"[35] argwöhnt und die Folge des Einsatzes optischer Medien als eine Form der Meduisierung deutet, als von den Medien hervorgerufene psychische und existenzielle Erstarrung. Celan spricht von ‚Selbstvergessenheit' derjenigen, die ‚Kunst' betreiben oder ihr ausgesetzt sind. Die Kritik von Medialität wird dabei von der Subversion abendländischer Metaphysik der Präsenz des Sinns her entfaltet, auf welche die Realisierung technischer Medialität zurückgeführt werden kann.

So auch im Fall des Films *Oktober*, dem Celan sich zunehmend widersetzt - freilich erst von einem sehr späten Zeitpunkt an. Er verschließt die Augen vor der einseitigen Charakterisierung der Regierung Kerenskys ebenso wie vor den Machenschaften Lenins oder dem Terror der Revolution selbst. Erst als die eigene historische Sichtweise Schiffbruch erleidet, als die retroaktive Identifikation mit dem Proletariat St. Petersburgs empfindlich gestört ist, als in gewisser Weise eine narzißtische Kränkung ihn ereilt, erwacht Celans Sensibilität für die ‚Dichtung', die „Poésie", und ihre Verteidigung. Plötzlich analysiert Celan hellsichtig die propagandistische Intention und Machart des Films. Mit dem Verlorengehen des revolutionären Spiegelbildes greift die von ihm geprägte und mit seiner Poetik identifizierte Devise: „La poésie ne s´impose plus, elle s´éxpose" – die Dichtung setzt sich nicht durch, sie setzt sich aus.[36]

Im Kinosaal herrscht, das nimmt Celan deutlich wahr, als sein Applaus auf Ablehnung stößt, die Unterdrückung expressiver Regungen vor: „(C)ela s´imposant dans une salle où personne n´ est venu soutenir mes applaudissements." Eine Form der psychischen Versteinerung, die sich von einem philisterhaften, am Idealbild schweigender Kunstsinnigkeit orientierten Rezeptionsmodell bürgerlicher Ästhetik herleitet. Celan entzieht sich ins Schweigen. Im *Meridian* fordert das „furchtbare() Verstummen"[37] im Angesicht des Medusischen einen Schritt aus dessen Bannkreis. So auch bei Celans Kinobesuch. Die Souveränität des selbstgewählten Schweigens – die gegen das ‚furchtbare Verstummen' zu setzen ist – gewinnt er zurück, als er den Kinosaal verlässt. Dabei setzt sich Celan aus – in dem Sinne, dass er sich vom Gros der Kinobesucher abspaltet, sich ver-einzelt und an den Schreibtisch zurückkehrt, um seine Erfahrungen schreibend zu bewältigen und seine Beziehung zur Oktoberrevolution neu zu konstruieren.

[35] Celan III, S. 198.
[36] A. a. O., S. 181.
[37] A. a. O., S. 195.

3. De-figuration in und von Mediendispositiven: methodischer Zugriff der Arbeit

Neben anderen Phänomenen wird dieser Entzug ins Schweigen und das – im doppelten Sinne – Weg-Gehen (‚seinen Weg gehen', ‚weggehen') in der vorliegenden Arbeit als De-figuration beschrieben. Verstanden wird darunter die Infragestellung, ja Auflösung von figurativer Setzung. Wenn Celan im Brief an seine Frau beschreibt, wie er den Anfang des Films als begeisterter Zuschauer erlebt hat, unterstrichen durch den anaphorischen Gebrauch des „j´ai vu", setzt er in diesem Rückblick sich selbst als Subjekt der Aussage, Gegenstand des Diskurses oder rhetorische Figur. Celan gibt einem – wenngleich noch nicht lange vergangenen – früheren Ich Stimme und Gesicht. Eben mit dieser Figur bricht Celan, er de-figuriert sein vergangenes Ich, wenn er auf seine einsetzende Enttäuschung über den Film zu sprechen kommt und sein Verlassen des Kinosaals schildert. Die De-figuration umfasst in ideologischer Hinsicht und bezogen auf *Oktober* die Distanzierung von der Rolle des Zuschauers und der ihr vom Film her zugedachten Aufgabe der dogmatischen Deutung des Films. Die Zuweisung dieser Rolle und die Aufgabe linientreuer Interpretation, die stummes Zuschauen verlangt, wird von Celan im nachhinein als sozialer Effekt erkannt, als Effekt der Zugehörigeit zu einer popkulturell geprägten Intellektuellen-Fraktion, die auf modische Weise links politisiert ist.

Die Beobachtung von Defigurationsprozessen richtet sich in dieser Arbeit allerdings in erster Linie an rhetorischen, genauer gesagt: medienrhetorischen Konflikten aus. Celans Ringen um eine innere Einstellung zu Eisensteins *Oktober* findet im Spannungsfeld der Medienrhetoriken von „Cinéma" und „Cœur", von Kino und Herz statt. Beide wollen ihm sagen, was er zu denken und zu fühlen hat, wobei die eine technomorph, die andere anthropomorph gestaltet ist. Kadrierung (Bildausschnittwahl), Kameraperspektive, Schnittfolge, Narration und Zwischentitel – mit alldem will Eisensteins „Cinéma" den Zuschauer veranlassen, anhand der visuellen Signifikanten die Signifikate jener Geschichtsmetaphysik zu dekodieren, die das Zentralkomitee zu verbreiten wünscht. Dagegen stehen die emotionalen Einflüsterungen des Herzens, das die psychische und physische Immobilisierung unter der Einwirkung des Bilderstroms aufmerksam registriert und dagegen aufbegehrt. Das Herz als Medium zeichnet sich durch einen überragenden Grad an Unmittelbarkeit aus – auch bei Celan. „Das `Herz´ schließlich, ein im Felde der Poesie reichlich strapazierter ‚Topos'", schreibt Winfried Men-

ninghaus zur Semantik dieses Organs bei Celan, „ist zwar nicht ein physiognomisch sprechendes Körperorgan, wohl aber Inbegriff einer inneren Beziehung zu seinem (Zeichen-) ‚Träger' – des Gegenteils von Arbitrarität und Äußerlicheit." [38] Diese „innere Beziehung" ist, das sagt schon das Wort „Beziehung", nicht ein-, sondern zweipolig strukturiert. Das Herz vertritt ein Anderes, ein alter ego, einen Genius[39], einen Begleiter, der zeitweise die Führung übernimmt: Celan hört auf sein Herz und lässt sich von ihm aus dem Kinosaal geleiten. Celans Herzensdarstellung folgt der abendländischen Tradition darin, dass „Herzlichkeit (…) als solche immer schon komplizenhaft und gemeinschaftsbildend wirksam (ist)"[40]. Das Gespann Führender – Geführter, das dabei wirkt, begegnet zudem in der Fugenstruktur der Gedichte.

Wenn in ähnlicher Weise wie hier auf den nachfolgenden Seiten die De-figuration von Medialität in Celans eingehend Texten untersucht wird, so erfolgt der theoretisch-methodische Zugriff – der gleich nach dieser Einleitung in Abschnitt II dieser Arbeit ausführlich erläutert wird – von Überlegungen zur rhetorischen Konstituierung von Mediendispositiven her. Unter der De-figuration von Medialität ist die Aufsprengung von bestimmten Konstellationen zwischen Medienproduzenten, Medienrezipienten und Medienapparaturen zu verstehen, Konstellationen, die sprachlich-rhetorisch benannt werden können und ein Mediendisdpositiv bilden. Der De-figuration kommt ein Erkenntniswert zu, insofern erst die Infragestellung von Mediendispositiven Einblick in ihre Strukturen, Funktionen und Wirkungsweisen gewährt. „Die Anordnung des Dispositivs ist das Wissen um den Bruch, der sich in seinem Diskurs artikuliert, um den Bruch zu maskieren oder ihm zum Durchbruch zu verhelfen", so Joachim Paech. [41]

Die De-figuration des Mediendispositivs ist dessen Zerstörung, ist Durchbruch des Bruchs, der sich darin niederschlägt, dass die rhetorische Formung des Mediendispositivs im poetischen und kritischen Diskurs zersetzt wird. Eine solche Zersetzungsarbeit betreibt Celan, wenn er Eisensteins *Oktober* nach dessen Abgleiten in Propaganda die Zugehörigkeit zur Poésie abspricht und stattdessen in dem Film die spezifischen artikulierten Strukturen sowie Funktions-und Wirkungsweisen einer bestimmten Konzeption von Cinéma erkennt und entlarvt und daraus die praktische Konsequenz zieht, den Kinosaal zu verlassen.

[38] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 100.
[39] Vgl. zu den „(i)n den Götter- und Geisteslehren der europäischen Antike liegen(den) (…) Spuren eines relativ unkomplizierten Dual-Bewußtseins" und deren Fortschreibung bis ins 20. Jahrhundert P. Slotderdijk, *Sphären I. Blasen*, S. 421ff., hier S. 421, sowie natürlich Jean Pauls *Die unsichtbare Loge*, in: Ders., *Werke*, Bd. I, S. 52ff.
[40] P. Slotderdijk, *Sphären I. Blasen*, S. 102.
[41] J. Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik", S. 484.

Der Begriff `Mediendispositiv´ soll als schlankere Formulierung anstelle der Rede von `medialen Dispositiven´ stehen, die vor allem von Joachim Paech aus Frankreich in die deutschsprachige Medienwissenschaft eingebürgert worden ist. In Anlehnung an Michel Foucaults Bestimmung des `Dispositiv´ wird unter `Mediendispositiv´ ein Ensemble von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, von sprachlichen und nichtsprachlichen Handlungen verstanden[42], die Subjekten eine Vermittlung mit sich selbst wie mit anderen Menschen und der (natürlichen) Umwelt erlauben. `Mediendispositive´ können stärker anthropomorph (durch den Einsatz von Stimme, Mimik, Gestik, überhaupt den menschlichen Körper), eher technomorph (Film, Fernsehen Rundfunk, Informations- und Nachrichtentechnik) oder sogar durch die Natur geprägt sein, insofern auch die Natur zum Ort der Datenspeicherung, -übertragung und –verarbeitung werden kann. `Mediendispositive´ kennen immer Instanzen wie Sender, Empfänger und Botschaft, oft in der metaphysischen, auf die Übertragung des Sinns und der Identifizierung der medialen Instanzen beruhenden Form des von Jacques Derrida in seiner *Carte postale* beschriebenen ‚postalischen Prinzips'. Immer finden in `Mediendispositiven´ in irgendeiner Weise Vorgänge der Speicherung, Übertragung und Verarbeitung statt.

Wenn diese Bedingungen erfüllt sind, soll der Begriff des `Mediendispositivs´ auch dort Anwendung finden, wo das Feld klassischer Medienbegrifflicheit überschritten wird. In der vorliegenden Arbeit wird auch die französische Revolution, wie sie in Büchners Theaterstück *Dantons Tod* dargestellt und von Celan interpretiert wird, als ein `Mediendispositiv´ aufgefasst, insofern aus dem Stück (Um-) Formungen medialer Kommunikation ableitbar sind, die teils für demokratisch verfasste Gesellschaften, teils für totalitäre Regime kennzeichnend sind.

Der Terminus `Mediendispositiv´ wird in dieser Arbeit auf dreierlei Weise theoretisch fundiert.

Erstens werden Medien nicht nur als technische Apparaturen begriffen, sondern vor allem als institutionell vernetzt. Dies impliziert, dass ihre Inhalte von Menschen mit spezifischen Rollen, Funktionen und Aufgaben sowohl produziert als auch genutzt werden. Mit Joachim Paech wird die Differenz und (Inter-) Dependenz zwischen dispositio und Disposition, nämlich zwischen der Anordnung von Menschen und Elementen in räumlicher und zeitlicher Hinsicht und in Bezug auf Medienapparatur einerseits und der psychischen, sozialen und kultuellen, bzw. –

[42] Vgl. M. Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 119f.

bei Geräten – technischen Einstellung andererseits, zu einem wichtigen Untersuchungsparameter. [43]

Wie dispositio und Disposition, Anordnung und Einstellung zusammenwirken, aber auch auseinandertreiben können, weil es sich um „veränderbare Teilmomente“[44] handelt, zeigt der Verlauf von Celans Kinobesuch. Celan fügt sich in die Anordnung des Dispositivs Film/Kino ein in seiner Rolle als Zuschauer von Eisensteins *Oktober*, und zwar aufgrund einer Disposition, die sich zunächst vor allem psychisch und kulturell bestimmt, nämlich durch biographische Erfahrungen und den Zusammenhang des Gegenstands des Films mit seinem eigenen Werk. Doch dies ändert sich vor dem Hintergrund seiner ästhetischen Präferenzen, seines eigenen Wissens über die dargestellten Ereignisse der Oktoberrevolution und schließlich auch in sozialer Hinsicht deshalb, weil „Habitus (…) und Dispositiv“ bei ihm nicht harmonieren, weil Celan sich dissymmetrisch dem „traditionelle(n) Theater-Dispositiv des Cinéma“ gegenüber verhält, stumm dem Film beizuwohnen. [45] Celan de-figuriert die Prosopopoiia, die hier in der Zuschreibung der Rolle des Zuschauers des Films aufgrund einer bestimmten Disposition besteht. Im Medium des Briefes an seine Frau verfasst er einen defigurierenden Widerruf in schriftlicher Form, und damit ist ein weiteres Moment der dieser Arbeit zugrunde liegenden Konzeption des Mediendispositivs berührt.

Die zweite Fundierung des Mediendispositivs besteht nämlich darin, dass das Ensemble (heterogener) diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken, die ein Mediendispositiv ausmachen, wiederum von diskursiven Praktiken zusammengehalten wird. Mit anderen Worten: Mediendispositive werden durch Sprache konstituiert. Darin folgt die Arbeit Georg Christoph Tholens medienphilosphischem Entwurf *Zäsur der Medien*. Tholen berücksichtigt in zentraler Weise Friedrich Nietzsches Verdacht einer unhintergehbaren Rhetorizität der Sprache. Letztlich, so der Schluss, sind Mediendispositive Produkte von (intendierter) Rhetorik und (nichtintendierter) Rhetorizität.

Als ein wesentlicher Teil der rhetorischen Bedingung der Möglichkeit von Mediendispositiven wird die Prosopopoiia betrachtet. In den Untersuchungen Bettine Menkes wird mit dem als griechisches Fremdwort ins Lateinische gelangten Begriff Prosopopoiia – auch ‚Prosopopöie’ oder ‚Prosopopoiie’ geschrieben – die – rhetorische – Figur der Figuration selbst bedacht, insofern sie Stimme und Gesicht verleiht – Menschen so gut wie Dingen. In der Prosopopoiia wird das rheto-

[43] Vgl. J. Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“, S. 482.
[44] Ebd.
[45] A. a. O., S. 477.

rische Verfahren erkannt, mit dem Rollen, Aufgaben, Funktionen und Apparate in Mediendispositiven und für Mediendispositive figuriert bzw. bezeichnet werden. Die Prosopopoiia impliziert dabei einen dialektischen Prozess. Wer jemanden oder etwas als Figur setzt, setzt sich zugleich selbst als Figur. Dieser Gedanke berührt sich mit Jacques Lacans psychoanalytischen Reflexionen zum imaginären Aufbau einer Identität im Medium des eigenen Spiegelbildes.

Die Dialektik der Setzung tritt in Paul Celans Bericht des Kinobesuchs sehr klar hervor. Celan setzt sich – im Medium des Briefes an seine Frau – als Zuschauer des Films *Oktober* – er sieht sich sehen im anaphorisch wiederholten „j´ai vu“ – und setzt sich zugleich auch als Bestandteil des auf der Leinwand Dargestellten, insofern er sich und sein Werk darin er- bzw. ver-kennt. Celans Bericht besagt aber ebenso, dass er diese Setzung durchstreicht oder aufhebt, dass er seine Figurierung als Zuschauer de-figuriert. Den Kontraktionen und Detraktionen seines Herzens ergeben, nimmt Celan rhetorisch Abstand von der Rolle des Zuschauers von Eisensteins Film. Die feste Figur eines Rezipienten, der die Überwältigung durch Propaganda über sich ergehen lässt, wird aufgegeben zugunsten einer Figur ungewisser und unkonturierter Dissidenz, die sich im Konflikt mit der dispositio-Struktur des Kinos und der Disposition des mehrheitlichen Publikums befindet.

Die dritte Fundierung des Ansatzes zu einer medienorientierten Interpretation Celans verdankt sich metaphorologischen Forschungsskizzen des Mediävisten und Medienwissenschaftlers Horst Wenzel. Dieser weist Medienmetaphorik eine überragende Bedeutung dabei zu, Funktionen und Prozesse von Medialität jenseits technischer Begrifflichkeit verständlich zu machen. Medienmetaphorik schlägt sich in Literatur nieder, nistet sich aber ebenso in Alltagssprache und Kulturgeschichte ein. Zum Teil ist Medienmetaphorik kaum noch als solche zu erkennen – so geläufig sind uns Wendungen wie die, ein Buch zu ‚verschlingen’.

4. De-figuration von Medialität: Exposition der These und des Aufbaus der Arbeit

In dieser Dissertation wird die These vertreten, dass in zentralen Werken Paul Celans aus den Jahren 1945 bis 1960 Medialität de-figuriert wird. Mit anderen Worten: Die rhetorische Konstituierung von Mediendispositiven, also von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, die der Vermittlung des Menschen mit sich selbst, mit anderen Menschen und mit der Umwelt dienen, wird in den Texten in

Frage gestellt, ja zerstört. Die Nachzeichnung dieser De-figuration stützt sich dabei auf einen der poetologischen Kernsätze des *Meridian*, wonach das Gedicht der „Ort wäre, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden".[46] Nämlich die Metaphern, Tropen und überhaupt die rhetorischen Figuren der Medialität, die in der Prosopopoiia als dem Verleihen von Gesicht und Stimme ihrer Akteure, Fabrikationen und Funktionen ihre Quelle haben. De-figuration von Medialität sowie ihre teilweise Re-figuration ist die Perspektive auf das Werk Celans, die in dieser Arbeit eingenommen wird.

Gemäß der Weltsicht, die in den Gedichten Celans transportiert wird, sind von der De-figuration alle Mediendispositive der Epoche Celans betroffen. Mediendispositive wie Printmedien, Tonträger, der Film, aber auch der politische und der ästhetische Diskurs stehen im Verdacht, technische, nämlich auf Codierbarkeit beruhende Verlängerungen einer metaphysisch fundierten, aber irrational gewordenen instrumentellen Vernunft zu sein. Diese ist spätestens seit der Shoah und den anderen großen Verbrechen des 20. Jahrhunderts diskreditiert und wird für die Produktion gesellschaftlicher und individueller Entfremdung verantwortlich gemacht. Die Rhetorik von Medialität – die in eine unbewusste und unreflektierte Rhetorizität überzugehen neigt – zu de-figurieren, heißt, Medialität an ihrer Wurzel anzugreifen, nämlich an ihrer Schöpfung durch sprachliche Prozesse.

Wie sieht die De-figuration bei Celan aus? Das Moment der De-figuration ist Bettine Menke zufolge untrennbar mit Figuration oder Prosopopoiia verbunden. De-figuration ist Voraussetzung von Figuration und begleitet sie: Sie verweist auf das Nichts des Todes und der Stummheit, das gewesen ist, wo Figuriertes situiert wird, und sie ist der Schatten der Willkür jeder – für sich genommen sprachlosen – Setzung von Figur, die durch das Figurierte verdeckt wird.

Mit der De-figuration von Medialität in Celans Texten werden technische Mediendispositive mit den Mitteln der Poesie als Produkte von Rhetorik entlarvt und in ihre signifikanten Bestandteile zersetzt. Zumindest in der Sprache als dem Hort von Utopie werden technische Mediendispositive oder ihre Elemente zu spezifisch anthropomorphen Mediendispositiven refiguriert. Entstehen sollen Vermittlungszusammenhänge, die die Beteiligten in eine Beziehung zur Endlicheit setzen. Angestrebt wird damit das „Offene"[47] einer multisensoriellen medialen Kommunikation, die nicht der Übertragung eines intelligiblen Sinns dient, sondern das Mitsprechen der Zeit des Anderen erlauben kann. Dies gilt in einem sehr umfassenden Maße: Das Mitsprechen der Zeit des Anderen soll einerseits

[46] Celan III, S. 199.
[47] Ebd.

einziehen in die Kommunikation unter den Lebenden, nämlich als Öffnung auf das Unbewusste hin, und andererseits in die Kommunikation zwischen den Lebenden und den Ermordeten der Shoah, damit sie im Gedenken fortleben.

Der *Meridian* und die Gedichte *Todesfuge, Stimmen* und *Engführung* stehen für verschiedene Ausformungen der De-figuration von Medialität bei Celan. Die Differenz wird markiert durch die Entgegensetzung von `Verlebendigung´ und `Vernichtung´. Es gibt durchaus Gemeinsamkeiten zwischen Poetik und Poesie. Die grundlegende besteht darin, dass die De-figuration als Sinnwidrigkeit funktioniert. Gegen ein metaphysisches Verständnis von Mediendispositiven, das diese als Instrumente für die Übertragung von Sinn betrachtet, wird in der Büchnerpreisrede wie in den Gedichten eine subversive Pararhetorik des Paradoxen und Absurden mobilisiert.

Mit der „Majestät des Absurden“ benennt Celan, dass Lucile in Georg Büchners Drama *Dantons Tod* das Mediendispositiv `Französische Revolution´ parasitär nutzt, wenn die politisch Desinteressierte mit einem Bekenntnis zur Monarchie ihre Verhaftung und wahrscheinlich auch Guillotinierung erwirkt, durch die sie mit ihrem hingerichteten Geliebten vereint zu werden wünscht. In den Gedichten bilden oxymoronhafte Metaphern Ansatzpunkte für die De-figuration von Medialität. So steht das Trinken der „schwarze(n) Milch der Frühe“ für den Genuss deutscher Kultur, dem durch die symbolische ‚Tötung’ dieser Figur im Gedicht ein Ende gemacht wird[48]; die Rede von in eine Wasserfläche geritzten „Stimmen“, mit der eine Reihe von Paralogismen des gleichnamigen Gedichts eröffnet wird[49], verendlicht die Speicherung von akustischem Material; in der *Engführung* ist es die „untrügliche() Spur“, die die im Kunstwort „auseinandergeschrieben“ gebündelten De-figurationen medialer Formen des Gedenkens der Ermordeten der Shoah initiiert[50].

Der scharfe Gegensatz ist trotz des gemeinsamen Bezugs auf das Absurde und Paradoxe nicht zu übersehen. Die De-figuration von Medialität im *Meridian* zielt – wie in der ausführlichen Erörterung des *Meridian* in Abschnitt III dargelegt wird – auf `Verlebendigung´. *Der Meridian* versucht nichts weniger als den Menschen selbst wiederzubeleben. Dies gilt besonders für die Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrationslager, deren Erfahrungen vom ‚Raub’ ihres Todes geprägt sind. Sie verharren in einem Zustand des imaginären Todes, der einem zwangsneurotischen Verzicht auf das Leben zu Lebzeiten entspricht. Der Spur

[48] Celan I, S. 41f.
[49] A. a. O., S. 147.
[50] A. a. O., S. 197.

der De-figuration von Medialität zu folgen, ist eine Möglichkeit, dies zu zeigen. In dem Maße, in dem im *Meridian* das instabile Verhältnis zwischen Instrumentalität und Selbstreferentialität der Sprache in der Moderne herausgestellt wird, erscheint der Mensch als technisches Medium, das auf Codierbarkeit des Sprechens und Wahrnehmens beruht. Seine entstellenden Zerrbilder sind darum „Automaten“ und „Medusenhaupt“[51]. In einer ersten Stufe der De-figuration wird diese Kontamination des Menschenbildes auf Effekte des Rhetorischen zurückgeführt, sie werden aber gleichzeitig unterlaufen.

An zwei `Maskenspielen´ – Celan verhält sich sprachlich wie Camille, Lucile wie eine Monarchistin – wird deutlich, dass die diskursiven Ordnungen von Mediendispositiven kein anderes Sprechen zulassen denn als rhetorische Figur. Das Sprechen und Wahrnehmen innerhalb dieser Ordnungen führt zu Phänomenen psychischer Erstarrung, die als `meduisierend´ bezeichnet werden können. Von hier aus führen Wege zur Massenkultur der Moderne wie zu den medialen Inszenierungen der Nationalsozialisten.

`Verlebendigung´ verheißt der Wechsel vom Status der rhetorischen Figur zum Status der „Person“[52]. Den Übergang ins Lebendige signalisiert die Entlarvung des Rhetorischen *als* Rhetorisches, etwa dadurch, dass zugedachte Rollen und Aufgaben in Mediendispositiven unterlaufen werden, weil ihre Ausführung in die Regie von singulären Phantasmen und Traumata genommen wird. In der zweiten Stufe der De-figuration wird die `Verlebendigung´ von Celan durchgespielt als Wandel der Lektüre der literarischen Gestalten Büchners. Die Lektüre wird zur Begegnung, die Begegnung zur Lektüre. Die Gestalt, von der in einem Text gelesen wird, wird nicht mehr als (starre) ‚Figur’, sondern nun als „Person“ wahrgenommen. Ein gänzlich authentisches Selbst wird dadurch freilich nicht gewonnen. Der Lektüreakt ist jeweils ein einmaliger, dadurch endlich; aber die Beziehung zur „Person“, die sich dadurch ereignet, lässt sich wiederum figurativ als Allegorie – im Sinne Benjamins und De Mans – beschreiben.

In Umrissen wird zudem ein alternatives Mediendispositiv ‚Gedicht’ im *Meridian* erkennbar, das durch Umschaffung und Umwidmung von Relationen und Funktionen klassischer Organisation von Mediendispositiven der `Verlebendigung´ dient. Das ‚Gedicht’ – eigentlich jeder literarische Text – erweist sich dabei erstens eingebunden in Verfahren multisensorieller Kommunikation. Zweitens ist das Gedicht, der Text Schnittstelle der Produktion und Rezeption psychischer Fehlleistungen, des unwillkürlichen Eingedenkens von persönlichen „Daten“ als

[51] Celan III, S. 196.
[52] A. a. O., S. 194.

Verdichtungen biographisch-historischer Träume und Traumata. Diese konfrontieren den Einzelnen mit seiner Endlichkeit.

Demgegenüber zielt die De-figuration in den Gedichten – wie in Abschnitt IV der Arbeit dargelegt wird – auf `Vernichtung´. Was ist damit gemeint? Was wird durch die De-figuration ‚vernichtet'? Es geht um die Vernichtung von Vorstellungen, Bildern, sprachlichen Wendungen und Signifikanten-Konstellationen, in denen Medialität ausgedrückt wird. Darum geht es auch im *Meridian*. Aber dort ist die De-figuration Vorstufe zur Utopie eines alternativen, um das Moment der Endlichkeit zentrierten Mediendispositivs, in dem die Lebendigen – die Überlebenden – über die Sprache des Unbewussten miteinander vernetzt sind. Diese Art der Refiguration kennen die hier ausgewählten Gedichte nicht. Die Gedichte *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* gehen mit teilweiser Ausnahme des mittleren nicht über die Auflösung von Medienrhetorik hinaus. Das letzte von ihnen speist sich selbst sogar in diesen Prozess ein. Dadurch kommt es zu einer Art dialektischem Umschlag in der Relation zur Shoah. Die Etappen sind folgende: Die De-figuration von Medialität in der *Todesfuge* spiegelt die Shoah als kulturelle Auslöschung wieder. Die De-figuration von Medialität in *Stimmen* dient dazu, die Ermordeten der Shoah vernehmbar zu machen, aber um den Preis des Verstummens in der alltäglichen Sprache. Die De-figuration von Medialität in der *Engführung* schließlich ist der Versuch, Bedingungen der Möglichkeit einer Erwiderung auf die Stimmen der Ermordeten zu schaffen, ein Versuch, der darin mündet, dass diese Erwiderung sich selbst auflösen bzw. vernichten muss, weil keine andere Kontaktaufnahme in Frage zu kommen scheint als die, dass sich der Sprecher, so weit Sprache dies erlaubt, unter die spurenhaften Überreste der Ermordeten mischt.

Untrennbar verbindet sich mit der physischen Vernichtung der Juden durch die Shoah die Vernichtung kultureller Fundamente. In dieser Weise wird von der Forschung auch die Thematisierung von Bildungsgütern in der *Todesfuge* wahrgenommen. Bisher ist jedoch offenbar nicht berücksichtigt worden, dass diese Form der Vernichtung konkret dargestellt wird in der Auslöschung der „schwarzen Milch der Frühe". Vor dem Hintergrund der Trinkmetaphorik in Celans Werk wird das Trinken der „schwarzen Milch der Frühe" als Allegorie der multisensoriellen Einverleibung von Sprach-, insbesondere von Schriftzeichen gedeutet. Diese Redeweise wird im Gedicht symbolisch vernichtet, was interpretiert wird als Allegorisierung des Ausschlusses der Juden vom Mediendispositiv Literatur, in dem sich die kulturelle Komponente des Genozids spiegelt. In den Gedichten *Stimmen* und *Engführung* hingegen wird die Vernichtung von Mediendispositiven

oder ihrer Bestandteile anhand ihrer symbolischen Vertretungen als eine Art Gegenwehr praktiziert. Dies entspringt offenkundig der Überzeugung, dass die etablierten, metaphysisch begründeten und technisch realisierten Mediendispositive das Gedenken der Ermordeten der Shoah verstellen bzw. Verhältnisse befestigen helfen, die gar eine Wiederholung des Grauens erlauben.

In *Stimmen* ereignet sich die De-figuration von Verfahren der Speicherung, Verarbeitung und Verbreitung menschlicher Stimmen, die sich von der Erfahrung der innerlichen Stimme des Bei-Sich-Seins des Sinns und des Selbstbewusstseins herleiten. An ihrer Stelle werden die ‚Stimmen' der unbestatteten Ermordeten zumindest im Gedicht hörbar gemacht, nämlich in den Lücken und Leerstellen sinngeleiteter Diskurse. Die *Engführung* kann als der Versuch der Formulierung einer Antwort auf die Stimmen der Ermordeten gelesen werden. Dazu aber muss sich das Gedicht rückhaltlos dem Nichts, der absoluten Auflösung hingeben, der die Opfer der Shoah durch ihre Mörder anheimgegeben worden sind. Die Strukturen der von Menschen geschaffenen Mediendispositive müssen durchbrochen werden, insofern sie eine verfälschende Vergegenwärtigung der Opfer betreiben. Die Poesie nähert sich dazu dem ‚Steinernen' an, in dem die Spuren der Ermordeten sedimentiert sind.

Doch die Hinwendung zu den Ermordeten verlangt das Opfer des eigenen Lebens. *Stimmen* formuliert dies als Gefangenschaft in paradoxer Kommunikation, die auf die Regression dessen zurückführbar ist, der den Toten seine Stimme leiht. Außerdem werden die Opfer zu stummer Natur re-figuriert, die nur durch höchste Anstrengungen der Poesie zum Sprechen gebracht werden kann. *Engführung* ist in diesem Punkt radikaler. Noch die Poesie, die sich dem Steinernen gleich machen will, gerät in den Verdacht, eitles Spiel der Kunst zu sein. Die Zersetzung des ästhetischen Restbestands, die Vollendung des Nichts, die absolute Auflösung, ereignet sich durch das Aufgehen der Poesie in Textualität: *Engführung* ist so angelegt, dass sich das Gedicht immer wieder von neuem in den eigenen Text einschreibt, und schreibt sich dadurch immer weiter `auseinander´. Das Gedicht zerteilt sich unaufhörlich, es verdoppelt und spaltet sich, es zersetzt sich in Spurenelemente.

Geht man nach den für diese Untersuchung ausgewählten Werken Celans, ist das Verhältnis von Shoah und Medalität in seinem Oeuvre von einer ausgeprägten Polarität gekennzeichnet. Nämlich vom konträren, wenn auch nicht kontradiktorischen Gegensatz zwischen dem Gespräch mit den Lebendigen und dem Gespräch mit den Ermordeten. Ersteres wird in Abschnitt III untersucht: „Die Verlebendigung der Figuren der Medialität im *Meridian*", letzteres im Abschnitt IV: „Die

Vernichtung der Figuren der Medialität in den Gedichten *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung*“.

Die Anordnung, die eine Umstellung gegenüber der Werkchronologie bedeutet, mag paradox erscheinen, ist aber mit Bedacht gewählt. Mit der Untersuchung des *Meridian* zu beginnen, führt in den historischen, ästhetischen und philosophisch-literarischen Kontext von Celans Werk ein. Darüber hinaus wird dieses Vorgehen auch einer in dieser Arbeit aufgefundenen inneren Chronologie oder `Datierung´ des ausgewählten Werks gerecht, die Retardierungen und Umdeutungen kennt. Gemäß dieser Datierung wird der *Meridian* vor den Gedichten behandelt. Denn die Büchnerpreisrede entwickelt eine – gleichsam das übrige Werk zäsurierende – nur kurz währende Hoffnung auf Menschwerdung und Leben im Dialog, die Celan in seinen Gedichten offenbar nicht mehr gefunden hat. Bezeichnenderweise wählt Celan im *Meridian* als Beispiel für die eigene Produktion nicht das bis dahin letzte große Gedicht *Engführung*, sondern *Stimmen*, und deutet Schlüsselzeilen daraus von einer Begegnung mit Toten zu einer Begegnung mit Lebenden um. Daran zeigt sich, dass der Utopismus des *Meridian* nicht nur den im Spätwerk zunehmend bitterer artikulierten Frustrationen über die eigene sprachliche Ohnmacht und die scheinbar ungebrochenen Tendenzen der Dehumanisierung vorausliegt, sondern in gewisser Weise auch der Zertrümmerung jeder Aussicht auf eine Ethik, die das Lebendige bejaht, in der ein Jahr zuvor entstandenen *Engführung*.

Die vorliegende Arbeit wird von Wiederholungsschleifen durchzogen. Den Abschnitten, Kapiteln und Unterkapiteln sind Übersichten oder Einleitungen vorangestellt. Zwischenergebnisse zur De-figuration, zum Zusammenhang von Medien und Metaphysik und Einsichten in die medusierende Wirkung von Medienrhetorik werden regelmäßig wiederholt. Die Redundanz soll etwas von dem Erstaunen und der Verwunderung lindern helfen, das Arbeiten über Medien und Medialität bei Celan nach wie vor erregen. Zudem wird ein zuträgliches Mischungsverhältnis von Prozess- und Ergebnisorientierung angestrebt. Die Sondierung der Sinnschichten von Celans Texten verlangt archäologische Behutsamkeit. Damit die Resultate nachvollziehbar sind, bedarf es einer genauen Darstellung der Exploration der Texte. Das verlangt durchaus mehrere Wiedervorlagen einiger Passagen. Die Sätze und Verse Celans werden als mehrdimensionale Gebilde behandelt, die aus möglichst vielen verschiedenen Perspektiven betrachtet werden sollen.

Der Ansatz, Celans Texte vom Axiom eines sprachlich-rhetorisch konstituierten Mediendispositivs zu lesen, vereint das Anliegen, einen neuen, erkenntnisfördernden Blickwinkel auf den sicherlich bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts zu erschließen, mit dem Anspruch, die Diskussion des kompexen Verhältnisses von Literatur und Medien ein Stück voranzubringen und ihr neue Themen und Anhaltspunkte zuzuführen. Die Celan-Philologie soll dadurch nicht weiter aufgespalten werden. Versucht wird vielmehr ein Brückenschlag zwischen den unterschiedlichen Lektüre-Polen. Die eher zivilisations- und gesellschaftskritisch motivierten Lektüren etwa Bucks, Bollacks und Emmerichs werden mit dem sinnentbergenden Potential dekonstruierender De-figuration verknüpft, die eher sprachphilosophisch motivierten z. B. Hamachers, Menninghaus' und Derridas mit Kultur- und Mediengeschichte verbunden.

Das Neue wäre jedoch nicht erkennbar ohne das Alte. In die Debatte um die Deutung Celans wird (von neuem) eingespeist, was man für abgearbeitet hielt, es aber keineswegs ist, oder sogar erst noch als relevant gewürdigt werden muss: Die Reichweite des Palimpsests Dantes, das Verhältnis zum Surrealismus, die Rolle der Psychoanalyse, die existenzphilosophische Grundhaltung, die linguistische Bildung, die rhetorischen Verfahren, die Metrik, die Trink- und Speisemetaphorik Celans…Die Aufgeschlossenheit gegenüber diesen Themen verlangt, sich Autoren und vor allem Autorinnen wie etwa Renate Böschenstein-Schäfer oder Renate Homann zuzuwenden, die kaum noch oder noch nicht in notwendigem Maße zur Erhellung des Werk Celans beitragen dürfen.

II. Figurative Medialität – und ihre Dekonstruktion bei Celan

0. Abschnittsübersicht: Die Perspektivierung der Medien bei Paul Celan

Im Abschnitt II werden zwei Ziele verfolgt. Das erste Ziel lautet, die methodischen Grundlagen und Verfahrensweisen der vorliegenden Arbeit vorzustellen. So sind zwei fundierende Prämissen anzugeben, die einer medienanthropologischen Lektüre poststrukturalistischer Theoreme entspringen und auf die Exposition eines weitgefassten, im Beziehungsnetz von Anthropormoprhem und Technomorphem situierten Medienbegriffs folgen. Der ersten Prämisse zugfolge sind Medien aufgrund instituioneller Verflechtung, Indienstnahme durch Subjekte für bestimmte Zwecke und dem Zusammenspiel verschiedener Aktions- und Technikformen als Dispositive, d. h. als Ensemble von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken zu begreifen. Die zweite Prämisse beinhaltet, dass Mediendispositive durch diskursive Praktiken konstituiert werden, insofern diskursive und nicht-diskursive Praktiken wiederum durch diskursive Praktiken zusammengehalten werden. Mit anderen Worten: Medien erwachsen aus Sprache. Die diskursiven Konstituierungs-Praktiken hängen von einer unhintergehbaren Rhetorik der Sprache ab. Wenn die Sprache an sich schon rhetorisch ist, wie Nietzsche zu zeigen versucht hat, dann nicht nur die Sprache als Medium, sondern auch die Sprache der Medien, nämlich jener Teil der Sprache, mit dem Medien beschrieben werden. Die notwendigen Erläuterungen hierzu bietet dieser Abschnitt.
Erstens wird der Terminus Mediendispositiv im Anschluss an medienphilosophische Überlegungen Georg Christoph Tholens zur präskriptiv-deskriptiven Konstituierung durch Sprache erläutert. Darüber hinaus geht es darum, bewusst zu machen, dass nicht nur Mediendispositive selbst, sondern auch ihre Inhalte in hohem Maße durch Sprache vorgeformt werden. Bilder – die eben nicht unbedingt mehr sagen als tausend Worte – bedürfen der Kontextualisierung, Film und Fernsehen unterliegen narrativen und inszenatorischen Mustern. Die Abhängigkeit des Gedenkens der Shoah von sprachlichen Zuschreibungen ist geradezu Hauptthema von Resnais´ Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* und wird von Celan unter Bezug auf den Film in dem Gedicht *Engführung* verabgründigt, indem durch De-figuration des Filmbildes und der Sprache dem Zuschauer jeglicher Deutungs-Halt entzogen wird.
Zweitens geht es um die Metaphysik der Medialität der Sprache und die (philosophische) Kritik daran. Eine metaphysische Auffassung von Sprache als Medium der Übertragung des Sinns zeigt sich in den Sprachtheorien von Aufklärung und Idealismus (Lessing, Herder, Hegel) ebenso wie in der Sprechakttheorie Austins und Searles. Zu diesem – mit Jacques Derrida gesprochen – phonozentristischen, weil im Vorrang der (verinnerlichten) stimmlichen Äußerung wurzeln-

den Logozentrismus bilden Paul Celans Poetik und Poesie den Gegenpol. Auf den Spuren zweier herausragender Kritiker einer Metaphysik der Sprache, Nietzsches und Hofmannsthals, wird bei Celan der medialen Kommunikation mit sich und anderen gerade das Sinnverfehlen als Möglichkeit der Begegnung (im Modus ihrer Un-möglichkeit) eingeschrieben.

Drittens wird die figurative Rhetorik als Grundlage von Medialität und Mediendispositiven in den Blick zu rücken sein. Zu nennen sind zunächst einmal die sprach- und medienphilosphischen Überlegungen Georg Christoph Tholens. Demnach wird Medialität durch Sprache konstituiert, weil auch technische Medien von Sprache abhängig sind, um identifizierbar und in ihren Funktionen differenzierbar zu sein. Dabei handelt es sich um eine figurative Sprache, insofern die letztgültige, `eigentliche´ Beschreibung ein Phantasma ist, dessen Erfüllung beständig aufgeschoben ist. Ein weiterer wichtiger Ankerpunkt sind die Arbeiten Bettine Menkes zur Prosopopoiia, zur grundlgenden rhetorischen Figur des Stimme- und Gesicht-Verleihens für abwesende oder tote Dinge und Menschen. Ausgehend von Menkes Herleitung der Prosopopoiia vom Theater und der Rhetorik her, wird das Verleihen von Stimme und oder Gesicht auf Medialität und Mediendispositive angewandt. Die Prosopopoiia wird als rhetorische Benennung und Besetzung von Rollen, Aufgaben, Artefakten und Funktionen in Mediendispositiven vorgestellt.

Des Weiteren orientiert sich die Arbeit an der Skizze eines medienmetaphorischen Forschungsprogramms des Mediävisten und Medienwissenschaftlers Horst Wenzel. Gestützt auf Untersuchungen zur älteren volkssprachlichen Literatur, aber auch zu sakralen Texten erläutert Wenzel, wie mit Hilfe von Metaphern komplexe Mediensysteme in ihren Funktionen und Wirkungen bildlich dargestellt werden. Bisweilen gestatten diese Metaphern sogar Vorgriffe auf Zukünftiges oder noch nicht begrifflich-wissenschaftlich erfasste Vorgänge und Phänomene.

Die zweite Zielsetzung des Abschnitts liegt darin, für die Bewegung der Defiguration von Medialität und Mediendispositiven in Celans Texten zu sensibilisieren. Poetik und Poesie sind bei Paul Celan gleichermaßen medienrhetorisch relevant. Auch wenn die Stichworte `Verlebendigung´ und `Vernichtung´, mit denen die beiden Bereiche im Titel dieser Arbeit belegt werden, neben Gemeinsamkeiten und Berührungspunkten große Unterschiede signalisieren. Die Bezeichnungen ‚Kunst', ‚Dichtung' und ‚Gedicht', die in der poetologischen Schrift *Der Meridian* verwendet werden, dürfen für verschiedene Modi menschlicher und literarischer Kommunikation als programmatisch für das lyrische Werk Celans gelten, obgleich sie im Rahmen der Büchnerpreisrede nur vorläufig in Gebrauch

genommen werden. Mit dem ‚Gedicht' als Ort des „*Geheimnis der Begegnung*"[53] wird Verständigung noch im Verfehlen des Sinns umschrieben, ‚Dichtung' meint die flüchtigen Momente des Durchbrechens der Codes des Sprechens und Wahrnehmens; mit der ‚Kunst' aber sind Mechanismen und Strategien benannt, um Sprache und Bild gemäß bestimmten Codes zu produzieren und zu reproduzieren.

In den Bereich der ‚Kunst' fällt darum auch das, was uns lebensweltlich als Mediendispositive umgibt. Dass Celan Mediendispositive zum Spektrum der ‚Kunst' zählt, geht aus den Notizen zum *Meridian*, wo ein Bogen von der Nachahmung zur Nachrichtentechnik geschlagen wird, ebenso hervor wie aus der Kritik des instrumentellen Gebrauchs der Sprache und dem Versuch der Abgrenzung des lyrischen Sehens von der Visualität der „Apparate()"[54] in der Endfassung der Büchnerpreisrede. Als Celan die Rede schreibt, hat er sich in den Gedichten *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* bereits mit metaphysisch begründeten und technisch realisierten Konzepten von Medialität poetisch auseinandergesetzt. Zudem hat er als Verfasser eines Rundfunk-Essays (bzw. –Features)[55] sowie als Übersetzer von Cayrols Filmkommentar zu *Nuit et Brouillard*[56] für die Mediendispositive Rundfunk und Film gearbeitet.

Die Perspektivierung von Medialität und Mediendispositiven über offene Bezugnahmen ist in dem hier angesprochenen Teil des Celanschen Werks die Ausnahme. In viel stärkerem Maße findet sie im Raum des Figurativen statt.

Dieser ist vielleicht schon von jeher als Zwischenreich der Literatur und anderer, stärker technisch geprägter Mediendispositive anzusehen. Zum einen wird das Figurative in optischen Medien auch von Seiten der Medienwissenschaft von der vorsokratischen Vorstellung der ‚fliegenden Bildchen' und vom Vor-Augen-Stellen als dem bei Aristoteles beschriebenen Sonderfall der Metapher her begriffen. Zum anderen werden in der Literatur – ebenso wie im Alltagsgespräch – bewusst oder unbewusst rhetorische Figuren benutzt, um sich über Funktions- und Wirkungsweise von Mediendispositiven zu verständigen. Die ‚fliegenden Bildchen' faszinieren Celan bei seiner Lektüre von Werken über die Anfänge griechischer Philosophie. Celan lässt sie in der *Engführung* „zum Aug", „zum feuchten"[57] gehen in einer Szene, in der lyrische und kinematographische Wirkungen beschworen werden. Rhetorische Figuren bilden in Celans Texten Anknüpfungspunkte für die Beschäftigung mit und die tiefgreifende Kritik an Medi-

[53] Celan III, S. 198, Hervorhebung im Original.
[54] Ebd.
[55] Vgl. P. Celan, *„Mikrolithen sinds, Steinchen"*, S. 196ff.
[56] Vgl. Celan IV, S. 76ff.
[57] Celan I, S. 199.

endispositiven. „Automaten“ und „Medusenhaupt“[58] werden in Celans *Meridian* begreifbar als Zerrbild vom Menschen als technischem Medium. Die *Todesfuge* fokussiert die Erinnerung an eine subtile Form medialer Auslöschung und damit des kulturellen Ausschlusses der Juden im Zeichen der Shoah in der symbolischen – de-figurierenden - ‚Tötung’ einer allegorischen Darstellung des inkorporierend-performativen Umgangs mit (deutschsprachiger) Dichtung. *Stimmen* sucht die Ermordeten der Shoah vernehmbar zu machen durch die paralogisierende De-figuration der Metaphysik der Stimme anhand der Formen ihrer Speicherung, Übertragung und Verarbeitung. Als Antwort auf die Stimmen der Ermordeten strebt die *Engführung* an, durch das para-rhetorische `Auseinanderschreiben´ von herkömmlichen, als Formen der Aneignung der Opfer reflektierten Mediendispositiven des Gedenkens wie die Opfer der Shoah zur Spur im Stein zu werden, um mit ihnen ‚sprechen’ zu können.

Die historisch-diskursiven Voraussetzungen von Celans Schreiben dürfen dabei nicht zugunsten einer den Blick auf das Werk verfremdenden terminologischen Aktualisierung unterschlagen werden. Wie bei jedem anderen Autor auch sind Celans Texte dem Diskurs seiner Zeit eingesenkt. Sie artikulieren sich in einem Zusammenhang von anderen Texten, die dem Autor nie ganz bewusst sein können. „(D)er Schriftsteller schreibt in einer Sprache und in einer Logik, deren System, Gesetze und Eigenleben von seinem eigenen Diskurs definitionsgemäß nicht absolut beherrscht werden können“, so Jacques Derrida. „Er bedient sich dieses Systems, indem er sich in gewisser Weise und bis zu einem gewissen Grad von ihm beherrschen läßt.“[59] Während viele biographische Aspekte, die die intimen und familiären Verhältnisse Celans betreffen, noch im Dunkeln liegen, sind in den letzten Jahrzehnten die Erkenntnisse über Celans Lektüre und die Prägung seines Denkens, die er dadurch erhalten haben mag, stark angewachsen. Nicht immer lassen sich jedoch – wie anhand der Lektüre von Benjamin, Adorno und Horkheimer, Hofmannsthal und Heidegger – Einflüsse direkt nachweisen.

Die Auseinandersetzung mit Medienmetaphorik datiert bei Celan bereits auf die *Todesfuge*. Das ‚Trinken der schwarzen Milch der Frühe‘ als Allegorie für die Inkorporation und performative Verarbeitung von Texten wird in dem Gedicht aus dem Reservoir der Sprache der Opfer der Shoah gelöscht, insofern die Metapher – das Oxymoron – „schwarze Milch der Frühe“ symbolisch getötet wird. Doch gegenüber Wenzels Ansatz sind für die vorliegende Untersuchung zwei weitere Parameter einzuziehen. Zum einen wird der Betrachtungs-Fokus von Metaphern

[58] Celan III S. 196.
[59] J. Derrida, *Grammatologie*, S. 273.

auf figurale Rhetorik von Medialität und Mediendispositive erweitert. Figur soll dabei nach Auerbachs Schlichtungsvorschlag für die Schwierigkeiten der Binnendifferenzierung des rhetorischen *ornatus* der Oberbegriff für ‚uneigentliche' Ausdrucksweise überhaupt sein. Zum anderen wird der `Rhetorik´ die `Rhetorizität´ gegenübergestellt. Während Rhetorik im klassischen Sinne eine bewusste Beherrschung und einen bewussten Einsatz figurativer Mittel vorsieht, meint Rhetorizität ihr unbewusstes Vorkommen. Das Konzept der Rhetorizität schließt an die Sprachskepsis Nietzsches, die psychoanalytischen Theorien der Dezentrierung des Subjekts bei Freud und Lacan sowie den dekonstruktivistischen Diskurs Derridas über die Metapher an und verweist auf Celans vielfältige Auseinandersetzung mit Rhetorizität im *Meridian* und den hier untersuchten Gedichten.

De-figuration als Entlarvung und Auflösung von Rhetorischem, von intendierter `Rhetorik´ und unbewusster `Rhetorizität´, ist die Schreib- und Lesebewegung gegen Medialität und Mediendispositive, die in Celans Texten verfolgt werden soll. Bettine Menkes Verständnis von De-figuration führt auf die De-figuration in Celans Texten hin, ohne jedoch mit ihm deckungsgleich zu werden. Im Unterschied zu Menkes Theorem wird die Celansche De-figuration von einem existenziell-existenzphilosophischen Impetus angetrieben, der Produkt des Zeitgeistes der 1950er Jahre ist und eine Entscheidung für Leben oder Tod verlangt. Wörtlich kenntlich wird er in einem der Schlüsselsätze des *Meridian*, der das Gedicht als Ort des Ad-absurdum-Führens von Metaphern und Tropen entwirft. Überdies vereint die vier Texte die Programmatik einer Auseinandersetzung mit der Shoah, die für Menkes Theoriebildung keine Rolle spielt.

Der existenzphilosophische Einflussfaktor ist noch spürbar in den unterschiedlichen Ausprägungen der De-figuration bei Celan. Im *Meridian* zielt sie auf `Verlebendigung´, in den Gedichten auf `Vernichtung´ von Figuren der Medialität. Daraus erklärt sich das konträre, wenn auch nicht kontradiktorische Verhältnis zwischen dem *Meridian* und den hier ausgewählten Gedichten. Im sinnlosen Wahrnehmen und Sprechen Luciles wird die metaphysisch begründete mediale Kommunikation de-figuriert, die nicht nur das Leben raubt, sondern auch den Tod; die Begegnung mit Lenz in der schreibenden Lektüre Celans de-figuriert diese Gestalt, insofern sie den Bereich der Rhetorik ansatzweise überschreitet und zur lebendigen Person hinüberschillert, die in einer Beziehung zur Endlichkeit steht. Verlebendigt werden unter dem Leseauge Celans die Gestalten Büchners, die Medialität verkörpern, und damit die Menschen als Akteure medialer Kommunikation, die human erst werden muss. Die *Todesfuge* stellt die De-figuration `nur´

dar. *Stimmen* formuliert einen Akt der Gegen-Gewalt. Die Metaphysik von Medialität selbst wird attackiert. Vernichtend de-figuriert werden technische Verfahren und Apparate der Speicherung, Übertragung und Verarbeitung von Stimme, um das hörbar zu machen, was die Stimme als Denkfigur der Vernunft nicht hörbar macht: die Stimmen der Ermordeten der Shoah. Auf die Gewalt der Vernichtung wird mit Gegen-Gewalt, mit Gegen-Vernichtung geantwortet. Die *Engführung* schließlich führt ebenfalls die vernichtende De-figuration von Mediendispositiven vor, geht aber noch einen Schritt weiter. Denn sie vollzieht die Vernichtung der Opfer der Shoah an sich selbst als Medium nach.

Die Abschnitte der Arbeit sind so angeordnet, dass auf den vorliegenden Abschnitt die Untersuchung des *Meridian*, der Dankresrede zur Verleihung des Büchnerpreises, folgt, und danach erst die Untersuchung der Gedichte, obgleich diese historisch früher entstanden sind. Die a-historische Abfolge rechtfertigt sich dadurch, dass die Vernichtung von Medialität gegenüber der Verlebendigung das letzte Wort behält. Es gibt weitere Gründe, die teils für sich stehen können, teils mit dem Gegensatz von Verlebendigung und Vernichtung in Verbindung stehen. So kann nicht entgehen, dass die Perspektiven des *Meridian* und der Gedichte einander diametral entgegengesetzt sind. Während sich Celan im *Meridian* seinem Publikum als Leser nähert, problematisiert er in den Gedichten immer intensiver das dichterische Sprechen und Schreiben.

Enger dem Gegensatz von Verlebendigung und Vernichtung verhaftet ist hingegen die den *Meridian* durchziehende Hoffnung auf Verständigung mit dem deutschen Kulturbetrieb und Bildungsbürgertum zum einen und mit den Leidensgenossen der Verfolgung durch die Nationalsozialisten zum anderen. Um die Hoffnung keimen zu lassen, tritt Celan sogar einen Schritt hinter das lyrisch Erreichte zurück, wenn er nicht die *Engführung*, sondern *Stimmen* für seine Poesie sprechen lässt und als Kommunikations-Brücke mit den Lebenden nutzt. Die Behauptung des Gedichts am Rande seiner selbst wird aufrecht erhalten, obwohl die Versenkung ins Sterben in der *Engführung* diese eigentlich schon hinfällig werden ließ. Die Rede des *Meridian* gewährt noch einmal jenen Halt im lebendigen Anderen, den die Gedichte in ihrer Zuwendung zu den Toten nicht mehr in Anspruch nehmen – eine Tendenz, die sich mit zunehmenden Zweifeln an der Wirksamkeit von Sprache verstärkt. Ohne den Glauben, mit Sprache etwas bewegen zu können, hat es auch keinen Sinn, mit ihr in einen Kampf zu ziehen. Medialiät bleibt für Celans Lyrik ein kontroverser Gegenstand, aber nun weitgehend jenseits der sprachlich-rhetorischen Arena von Figuration und De-figuration.

1. Anthropomorphe und/oder technische Medien

Jede Auseinandersetzung mit Medialität wird zwangsläufig auf die Frage zurückgeworfen, was unter Medien eigentlich zu verstehen sei. Die einfachste Antwort darauf fällt funktional aus und kann in Form einer Übersetzung gegeben werden. Sie weist aber schon in den Bereich der Medienanthropologie, in dem die Auseinandersetzung Celans mit Medien verortet wird. Demnach soll davon ausgegangen werden, dass Medien Vermittlung leisten. Das beginnt beim Menschen, der sich durch Medien mit sich selbst und seiner Umwelt in Beziehung setzt.

Dem Technikphilosophen Peter Fischer erscheint „bereits die Seinsweise des Menschen medial".[60] Denn: „Entsprechend seiner dreifachen Positionierung als Körper, im Körper und außerhalb des Körpers vermittelt sich ihm die Welt als Außenwelt, als Innenwelt und als Mitwelt."[61] Da wir in einem Körper sind und zugleich einen Körper haben, sind „Körperlichkeit und Leiblichkeit (…) zunächst die Medien, welche dem Ich die Außenwelt vermitteln und diese strukturieren".[62] Darauf gründet sich das philosophische Postulat eines medialen Apriori des Weltzugangs von der Wahrnehmung über die Kommunikation bis zum Handeln. Martin Seel zufolge ermöglichen Medien Wahrnehmung und die Konstituierung von Gegenständlichkeit und Handlungsfähigkeit, weil sie Differenzierungen und Strukturbildungen gestatten. „In einem Medium (…) können Unterschiede gemacht werden, weil das Medium Unterschiede bereitstellt; in dieser Bereitstellung liegt die Leistung des Mediums.[…] Es ‚gibt' Medien nur zusammen mit dem, was wir durch sie zur Kenntnis oder in Aussicht nehmen können – wie es umgekehrt das medial Vermittelte nicht ohne die Vermittlung der Medien gibt", schreibt Seel.[63] Dem ist hinzuzufügen, dass das durch Medien Vermittelte einen Symbolwert hat, der es erlaubt, etwas *als* Etwas zu identifizieren und in Sinnzusammenhänge zu stellen.[64] „Die intentionale Einstellung ist dabei zunächst auf das Vermittelte, also auf den Symbolwert gerichtet, nicht auf das Medium als `Träger´ des Symbolwertes", betont Fischer.[65]

In dieser Arbeit werden anthropomorphe ebenso wie technische Medien erörtert. Zugrundegelegt wird ein umfassender Medienbegriff, wie ihn der Mediävist und Medienwissenschaftler Horst Wenzel in Anlehnung an klassische Positionen der Mediengeschichte und –theorie umreißt. Unter Berücksichtigung der Gemein-

[60] P. Fischer, *Philosophie der Technik*, S. 103.
[61] Ebd.
[62] Ebd.
[63] M. Seel, „Medien der Realität und Realität der Medien", S. 245.
[64] Vgl. P. Fischer, *Philosophie der Technik*, S. 104.
[65] Ebd.

samkeiten in den Periodisierungen jeweils historisch dominanter Mediensysteme durch McLuhan, Leroi-Gourhan, Walter J. Ong und Niklas Luhmann in Form der Aufeinanderfolge von Rede, Schrift, Druck und elektronisch basierter Informationsübermittlung und –bearbeitung erklärt Wenzel:

> Im Überblick über die zitierten Positionen lassen sich ein engerer und ein weiterer Medienbegriff unterscheiden. Der engere Medienbegriff bezieht sich auf die elektronischen Technologien der Datenverarbeitung, der weitere Medienbegriff wird im Hinblick auf die wechselseitige Modifikation und die Vergleichbarkeit der verschiedenen Verbreitungstechniken der Kommunikation für alle vier genannten Entwicklungsstadien verwendet. Medien in diesem weiteren Sinne wären dann nicht nur die elektronischen Medien, sondern auch das Buch, die Handschrift und der menschliche Körper als Träger der Kommunikation im Raum der wechselseitigen Wahrnehmung, im Raum der Kopräsenz gemeinsamen sprachlichen Handelns.[66]

Orientiert an diesem weiteren oder umfangreicheren Medienbegriff, sollen also nicht nur technisch hergestellte und funktionierende Medien wie Film, Fernsehen, Rundfunk, Computer oder sogar das gedruckte Buch als Medien angesprochen werden, sondern auch Sprache, Stimme, Geste und Gebärde, der Einsatz der Sinnesorgane, überhaupt die Kapazitäten des menschlichen Leibes, sich mit sich selbst, mit anderen und der Welt zu vermitteln. Der Prämisse des medialen Apriori des Weltzugangs folgend, wird konsequenterweise in der vorliegenden Arbeit auch dann von medialer Kommunikation (statt von personaler) als einem Teilbereich von Medialität gesprochen, wenn es sich um Face-to-Face-Interaktion mit mehr oder weniger sprachlichem Anteil handelt.

Die Kernfunktionen von Medien bilden die Verfahren der Speicherung, Übertragung und Bearbeitung mit ihren Teilschritten Aufnahme und Wiedergabe sowie Vervielfachung und Reproduktion [67], ohne dass jedoch, wie später noch genauer zu sehen sein wird, der Begriff der Medialität sich darin erschöpfen würde. Für gewöhnlich werden diese Funktionen gern an technischen Medien der jeweils neuesten Generation illustriert. Zum Beispiel so: Auf der Festplatte eines Personalcomputers werden Daten gespeichert, per Email übertragen und vom Empfänger mit Hilfe eines weiteren Computer-Programms bearbeitet. Natürlich können Speicherung, Übertragung und Bearbeitung auch durch anthropomorphe Medien erfolgen, mit denen der Mensch durch die Natur ausgestattet ist. Beispiel: Jemand lernt für eine Prüfungssituation ein Gedicht auswendig, sagt es vor den Prüfern auf und bearbeitet es, indem er es interpretiert.

[66] H. Wenzel, „Medialität von Literatur als Problem von Literaturwissenschaft“, S. 123f.
[67] Vgl. a. a. O., S. 110, sowie ebd. die Fußnote 37.

Tendenziell gerät die Medialität des Menschen umso stärker in Vergessenheit, je mehr Funktionen von technischen Medien übernommen werden. Die Materialität medialer Kommunikation wird im Regelfall von den Nutzern nicht bewusst wahrgenommen, und zwar unabhängig davon, ob es sich um anthropomorphe oder um technische Medien handelt. Sybille Krämer ruft dieses Verkennen recht anschaulich ins Bewusstsein: „Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Klang der Glocke; wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte, wir tauschen im Gespräch nicht Laute aus, sondern Meinungen und Überzeugungen, und der Kinofilm lässt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen. Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren.“[68] Der ontologische Status insbesondere von technischen Medien wird dadurch kompliziert, dass sie meist nur durch Dysfunktionalität auffallen, im Übrigen aber dem Bewusstsein nicht präsent sind. „Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbrechen ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung“, schreibt Sybille Krämer.[69]

Die Überlegenheit und höherer Leistung technischer Medien rührt daher, dass sich mit ihnen die Materialität oder Informationen anderer Medien durch Codierung in Symbolwerte übertragen und bearbeiten lässt.[70] Dies beruht auf der Arbitrarität der Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat. Informationstechnologische und elektronische telekommunikative Systeme sind in dieser Hinsicht am weitesten fortgeschritten. Aber schon die alphabetische Schrift darf als „symbolische Maschine“ gelten: „Informationserzeugung wird bereits von althergebrachten technischen Medien ermöglicht. Ein Beispiel ist die Schrift“, so Fischer, denn „(d)ie Schrift umfasst verschiedene Notationssysteme, die durch Codierung von Informationen aus anderen Medien, z. B. der gesprochenen Sprache, Strichlisten oder dem Operieren mit Rechensteinen, hervorgehen. “[71] Doch der Technikcharakter des Mediums Schrift ist durch die Freiheit seiner Verwendung eingeschränkt. „Bei diesen technischen Medien müssen die Menschen aber noch teilweise selbst operieren und auch selbst die Codierung aus den Ursprungsmedien vollziehen.“[72] Die Eigenschaft einer Maschine hat die Schrift nur in beschränktem

[68] S. Krämer, „Das Medium als Spur und als Apparat“, S. 74.
[69] Ebd.
[70] Vgl. P. Fischer, *Philosophie der Technik*, S. 109.
[71] A. a. O., S. 110.
[72] Ebd.

Umfang: „(…) (S)ie bezieht sich im Wesentlichen auf die Operation des Speicherns.“[73]

Es bleibt zu bedenken, dass Schrift mit dem Fortschreiten der Digitalisierung der Technik- und Lebensbereiche sowie der Kommunikations- und Informationssysteme immer mehr zur geradezu notwendigen Bedingung für das teilweise auch automatische Funktionieren von Medien wird. Dem entspricht ein Schrift-Begriff, der die Wiedergabe mündlicher Rede nur noch als einen Teilbereich neben der Präskription und Dokumentation von Prozessen in technischen Systemen kennt. Dazu Fischer: „Allerdings ist das technische Medium der Schrift in seinen verschiedenen Gestalten eine wesentliche Bedingung der maschinellen Informationserzeugung. Die schriftliche Notation wird zum Ausgangsmedium für die Codierung der Informationen in mechanischen und elektrischen bzw. elektronischen Rechenmaschinen. Diese technischen Medien können umfassend selbsttätig operieren und zum Teil auch selbsttätig codieren. Damit entsteht das Problem der künstlichen Intelligenz.“[74]

2. Diskursfelder der Medienreflexion

2.1 Der Terminus `Mediendispositiv´

Unabhängig davon, wie avanciert das technische Medium ist, stellt sich immer wieder die weitergehende Frage, ob sich anthropomorphe und technische Medien überhaupt voneinander abgrenzen lassen oder ob nicht immer Mensch-Maschine-Interaktionen vorliegen. Einmal mehr mag zur Verdeutlichung das Beispiel Personalcomputer angeführt werden: Speicherchips und Schaltkreise sind das Eine. Aber das Textverarbeitungsprogramm, mit dem diese Arbeit erstellt wird, braucht ebenso Menschen, die es sinnvoll nutzen, wie solche, die es (weiter-)entwickeln. Das Zusammenspiel von Menschen, Techniken, Verfahrensweisen und auch Institutionen – etwa ein Ort, an dem die Entwicklung von Software gelernt wird – scheint überhaupt einer begrifflich konsistenten Erfassung von Medien entgegenzustehen. Was kann als entscheidendes definitorisches Kriterium von Medien wie Film und Fernsehen gelten? Das verwendete Aufzeichnungsmaterial? Die Verbreitungstechnik? Die Rezeptionsweise? Die Inhalte? Die Produktionsweise?

Um auf diese Schwierigkeiten zu stoßen, bedarf es nicht des Multimediazeitalters und „einer zunehmend hybriden medialen Umgebung“[75] mit der Vernetzung

[73] A. a. O., S. 111.
[74] A. a. O., S. 111f.
[75] J. Griem, Artikel „Medien und Literatur“, S. 410f.

durch Telekommunikationskanäle und dem Internet als vielfach genutzter Schnittstelle[76]. Ein Blick in Friedrich A. Kittlers *Aufschreibesysteme 1800-1900* genügt: Zwar wird die Ablösung des auf Einbildungskraft und Buchdruck basierenden Aufschreibesystems 1800 mit dem abrupten Auftauchen der analogen Medien Film, Grammophon, Typewriter begründet. Aber für die Bestimmung dessen, was ein Aufschreibesystem – was also Medien – sei(en), rekurriert Kittler nicht einfach auf technische Faktizität, sondern bestimmt ein Aufschreibesystem als „Netzwerk von Techniken und Institutionen (…), die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben“[77].

Dabei hat Friedrich A. Kittler als entschiedener Verfechter des so genannten medientechnologischen Apriori Prominenz erlangt, das die humanistische Vorstellung vom Menschen als autonomes, seelenvolles und selbstbewusstes Subjekt als Anachronimus verwirft. Im Spiegel von Medienvielfalt, beginnend mit den um 1900 entwickelten analogen Medien und gipfelnd im Computerzeitalter, gewahrt Kittler die Auflösung des metaphysisch begründeten Menschenbildes von Aufklärung und Idealismus in ein Bündel von Funktionalitäten sowie in die Möglichkeit der Konstruierbarkeit des Menschen selbst. Der Mensch reduziert sich auf ein technisches Medium. „Mit der technischen Ausdifferenzierung von Optik, Akustik und Schrift, wie sie um 1880 Gutenbergs Speichermonopol sprengte, ist der so genannte Mensch machbar geworden“, behauptet Kittler. „Sein Wesen läuft über zu Apparaturen. Maschinen erobern Funktionen des Zentralnervensystems (…). Der sogenannte Mensch zerfällt in Physiologie und Nachrichtentechnik.“[78]

Diese Position – die in Norbert Bolz einen weiteren prominenten Vertreter gefunden hat[79] – wird in der Forschung vielfach als unhaltbar, ja als performativer Widerspruch beurteilt. Die Einwände reichen vom Aufweis des heimlichen Traditionalismus und der mangelnden methodischen Reflektiertheit des eigenen Vorgehens (Thomas Sebastian[80]) über den Eklektizismus und die Willkür von Kittlers Theoriebildung bzw. –adaptation (Dieter Mersch[81]) bis zum Vorwurf der Ausblendung des „Wissens um die Arbitrarität und Materialität sprachlicher Zeichen“ bereits um 1800[82]. Hinzu kommt der Vorwurf der „Beschwörung einer negativ-

[76] Vgl. S. Heuser, Artikel „Neue Medien“, S. 411f.
[77] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 519.
[78] F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 29.
[79] Siehe dazu eine Äußerung aus dem Jahre 1995: „Das, von dem wir glauben, es ist unser heiligstes Inneres, unsere Seele, ist längst draußen, technisch implementierbar, bewohnbar in einer Medienwelt“, zitiert nach D. de Pol, „Die Medien und das Machbare“, S. 976.
[80] Vgl. Th. Sebastian, „Technology Romanticized: Friedrich Kittler´s *Discourse Networks 1800/1900*“, S. 584.
[81] Vgl. D. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, S. 190f.
[82] N. Binzczek/N. Pethes„Mediengeschichte der Literatur“, S. 301.

eschatologischen Kraft“[83] (H. U. Reck, teilweise auch G. Ch. Tholen), insofern das medientechnische Apriori Kittlerscher Provenienz durch permanenten Verweis auf seine Inkarnation in der Herrschaft der Populärkultur und der militärischen Forschung „keineswegs nur auf die heimliche Logik des Krieges fixiert ist, sondern, durch eine totale und totalitäre Mystifikation der Technik, eine spezifische Mythologie von Alltags- und Massenkultur fortschreibt“, die „(n)eben das Paradigma des Krieges als der sinnfreien, also eigentlichen und ultimativen Instanz harter und kalter Dispositive (…) als weiteres Beispielfeld (tritt) (….).“[84] Für den Zusammenhang dieser Arbeit hingegen ist der Kritikpunkt entscheidend, dass sowohl die Entwicklung als auch die Nutzung von technischen Medien von der Kreativität des sprechenden und denkenden Menschen abhängt. Kittlers Behauptung: „Denn beide, Leute wie Computer, (…) laufen nach Programm“, auf die sein medientechnisches Apriori hinausläuft, erweist sich als äußerst angreifbar.

Denn präskriptiv wirkende formale Sprachen bzw. bestimmte schriftliche Notationssysteme für avancierte technische Medien werden nach dem Prinzip der Arbitrarität aus der allgemeinen Sprache entwickelt und bedürfen zwecks Weitergabe und Verständigung über sie ständig des Rekurses auf diese allgemeine Sprache. Hans Ulrich Reck pointiert dies so: „Da Medien selber als vermitteltes Phänomen zu sehen sind, sind sie immer mit gesellschaftlichen Regeln von Kommunikation verbunden.“[85] Die Medialität der allgemeinen Sprache, die aufgrund ihrer evolutiven Veränderungen sich jeder abschließenden Beschreibung verweigert, fasst die Sprachen und Schriften technischer Medien ein, nicht umgekehrt. So reichen für Mersch die „operativen Funktionen der Speicherung, Übertragung und Berechnung, die Kittler als mediale Grundformate auszeichnet, keineswegs hin, die *Medialität* von Verständigung, mithin die Basis von Kultur und Sozialität zu beschreiben, weil deren Analyse neben der Undarstellbarkeit von Bedeutung stets noch die Momente der `Figuration´, der `Kreativität´ und `Performativität´ mit zu berücksichtigen hätte“.[86]

Nachdrücklich unterstreicht Mersch nicht nur den Unterschied zwischen formalen Sprachen und der Sprache im Allgemeinen, sondern auch die Unterordnung ersterer unter letztere. „`Turingmaschinen´ wie auch formale Sprachen funktionieren nach anderen Prinzipien als Denken, Sprechen, Deuten, Reden; sie bilden nicht einmal deren Rahmen. Medientechniken bleiben deshalb immer *unterhalb* der

[83] H. U. Reck, „ `Inszenierte Imagination´“, S. 231.
[84] A. a. O., S. 233.
[85] A. a. O., S. 234.
[86] D. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, S. 206.

menschlichen Kommunikation; ihr ist durch mathematische Syntaktik nicht beizukommen, so wenig wie dem Unterschied zwischen Information und Wissen. Gegen Kittler wäre daran festzuhalten, was aus dem Maschinenmodell *herausfällt*, was also Medientheorie als Technik*theorie* *nicht* beschreiben kann."[87]

Zweifellos gehört zu dem, was herausfällt, der Mensch mit seinen unvorhersehbaren Möglichkeiten, mit dem Medium Sprache umzugehen bzw. Verständigung darüber aufzubauen oder auch umgekehrt Konventionen des Verstehens durch individuelle Sinngebungen zu unterlaufen. „Sinn ist so lange ein unvermeidliches Produkt der Medialisierung, wie Kommunikation nicht auf Signalübermittlung reduziert werden kann", betont Reck aus Sicht der Medienanthropologie. „Anders gesagt: solange Anthropologie ganz einfach heißt, daß wir nicht als behavioristische Befehlsempfänger funktionieren, weil uns dazu schon die naturgeschichtlichen Bedingungen unserer kulturellen Existenz als des Anderen der Natur zwingen (…)."[88]

Angeregt von dieser Kritik an Kittler wird es zu den methodologischen Prinzipien dieser Arbeit gehören, Medien stets im Zusammenhang mit Mensch und Sprache zu betrachten. Die gewählte Bezeichnung für diesen Zusammenhang lautet `Mediendispositiv´. Im Laufe dieser Arbeit wird vom `Mediendispositiv romantischer Dichtung´, vom `Mediendispositiv Film´, vom `typographischen´ oder vom `postalischen Mediendispositiv´ die Rede sein. Angelehnt ist diese Rede an die Denkfigur des Dispositivs bei Michel Foucault, das zu verstehen ist als Nexus von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, Verfahrensweisen und Artefakten, die anthropomoprh oder auch genuin technisch sein können. Die wichtigste Bestimmung des Dispositivs ist dabei die des „entschieden heterogene(n) Ensemble(s), das Diskurse, Institutionen, architekturale Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebensowohl wie Ungesagtes umfasst. […] Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann".[89]

---

[87] A. a. O., S. 207, Hervorhebungen im Original.

[88] H. U. Reck, „ `Inszenierte Imagination´", S. 234.

[89] Vgl. M. Foucault, *Dispositive der Macht*, S. 119f. - Mit Skepsis darf die ambivalente Lesart Foucaults durch Paul Veyne aufgenommen werden, Diskurse einerseits als Teil von Dispositiven, andererseits als ihnen vorgeordnet zu begreifen. Diskurse erhalten bei Veyne den Rang eines historischen *A priori* (vgl. ders., *Foucault. Der Philosoph als Samurai*, S. 35) und werden zwar innerhalb von Dispositiven verortet, diese aber gleichzeitig von jenen als abhängig gedacht: „Der Diskurs selbst ist dem Dispositiv immanent, das sich an ihm orientiert (man liebt oder führt Krieg immer nur nach den Gepflogenheiten seiner Zeit, außer wenn man erfinderisch ist) und das ihn in der Gesellschaft verkörpert" (a. a. O., S. 39). Die damit verbundene Vorstellung, jede nicht-diskursive Praxis sei auf eine diskursive Praxis zurückzuführen und diskursive und nicht-diskursive Praktiken befänden sich in einem stabilen historisch-epistemologischen Entsprechungsverhältnis,

Im medientheoretischen Zusammenhang verfügt die Verwendung des Terminus `Mediendispositiv´ schon über eine gewisse Tradition. Seine Einbürgerung verdankt sich einer technikskeptischen und die Rolle von Menschen und Institutionen mitbedenkenden Betrachtung von Medialität. Wie Stefan Hoffmann in seiner *Geschichte des Medienbegriffs* vermerkt, werden „zur Überwindung des technischen Medienbegriffs (…) neuerdings verstärkt auch die gegenüber den Medienapparaten weniger auffälligen Komponenten des Medienbegriffs ins Zentrum kommunikationswissenschaftlicher Begriffsbestimmung gerückt", nämlich die „organisatorischen und institutionellen Seiten der Medien sowie die Sozialsysteme".[90] Wesentliche Beiträge zur Einführung des Theorems vom ‚medialen Dispositiv' haben Jean-Louis Baudry[91] sowie Joachim Paech[92] geleistet.

In Anlehnung an die Termini und Ordnungsprinzipien der Rhetorik, auf die er sich in fundierender Weise beruft, ist mit Joachim Paech am Mediendispositiv zwischen der Dispositio als der topischen Anordnung, von der bestimmte diskursive und nicht-diskursive Praktiken von Medien abhängen, und den Dispositionen, d. h. den Einstellungen der beteiligten Menschen und Elementen zu unterscheiden, aber auch ihr Zusammenspiel zu betrachten. Für das jeweilige Mediendispositiv folgt daraus „eine doppelte Determiniertheit der Interaktion (Kommunikation) aus ihrer Bedingung *zwischen* den Beteiligten (Personen oder Elementen aller Art) oder *in* den Beteiligten als ihre subjektive Disposition".[93] Zur dispositio des Mediendispositivs Kino zählt beispielsweise die Situierung des Betrachters „vor der Abbildung im perspektivischen Sehpunkt"[94], was auch als „ideologische Determiniertheit der Technik" kritisiert wird[95], während die Dispositionen sowohl technisch-apparative als auch – beim Zuschauer – kulturelle, soziale Aspekte, etc., umfassen[96]. Es handelt sich hierbei um „veränderbare Teilmomente innerhalb des Funktionierens eines z. B. kinematographischen Dispositivs".[97]

---

vernachlässigt die Foucaultsche Betonung der Heterogenität (und damit auch der Inäquivalenzen und signifikanten Überschüsse von und zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken) vielleicht zu stark zugunsten eines zweifellos vorhandenen Foucaultschen Kantianismus im Sinne einer Suche nach der Bedingung der Möglichkeit historischer Formationen, lasse sich diese Bedingung nun eine diskursive Form oder in welcher auch immer zumindest provisorisch erfassen.

[90] S. Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs*, S. 153.
[91] Vgl. J.-L. Baudry, „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks", passim.
[92] J. Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik", passim.
[93] A. a. O., S. 482.
[94] A. a. O., S. 468.
[95] A. a. O., S. 469.
[96] A. a. O., S. 468.- Auf die Beschäftigung mit der topischen Anordnung oder dem apparathaften Arrangement von Medien und Rezipienten sowie den Folgen daraus reduzieren sich weitgehend die spärlichen, meist auf die Anstöße Baudrys oder Paechs zurückgehenden Beiträge der Medien- und Kommunikationswissenschaft zur Thematik nicht un-

Eine Ausprägung der Zuschauer-Disposition bildet beispielsweise das stumme und unbewegliche Anschauen eines Films, eine Verhaltensweise, die das „traditionelle Theater-Dispositiv des Cinéma“ bis in die 1960er Jahre hinein stark dominiert hat, im geographischen und historischen Rahmen gesehen aber eher als soziokulturelle Ausnahme gilt.[98] Wenn Paul Celan bei der Aufführung von Sergej Eisensteins Film *Oktober* einfach zwischendurch applaudiert und dafür ignoriert wird, verhält er sich zweifellos „dissymmetrisch zu den dispositiven Strukturen (…), die (…) für die Rezeption des klassischen diegetischen Films nahegelegt werden“.[99]

Über diese Bestimmungen zum Mediendispositiv hinaus ist noch zweierlei zu betonen.

Ein Mediendispositiv sattelt immer auf einem Kommunikationssystem auf bzw. bringt dieses hervor. Klassischerweise – man denke nun an das Modell mathematischer Kommunikation von Claude Shannon und Warren Weaver[100] oder an die Modelle menschlicher Kommunikation bei Umberto Eco – sind die Säulen der Kommunikation Sender, Botschaft und Absender, Sendegeräte und Empfangsgeräte, Kanäle, Quellen und Datensenken bzw. Archive. Das Verfassen und das Entschlüsseln der Nachricht funktioniert über verschiedene Formen von Codes und setzt die schon besprochenen Möglichkeiten der Symbolisierung auf der Grundlage arbiträrer Zeichensysteme voraus. Tendenziell wird in der medialen

---

bedingt des `Mediendispositivs´ - dieser Begriff findet sich dort selten -, sondern von Dispositiv und Medien. Siehe dazu zusammenfassend M. Stauff, *Das neue Fernsehen*, für den der „Rückgriff auf Foucault verdeutlicht, dass die Untersuchung (und Theoretisierung) von Medien *als* Dispositiven (…) zunächst nach den spezifischen Macht- und Subjekteffekten der jeweiligen Anordnungen fragt“ (S. 133, Hervorhebung im Original). Tatsächlich bleibt es in den meisten Untersuchungen und Theorieentwürfen dabei. Zwar pocht Stauff darauf, dass durch das Dispositiv-Modell noch nicht festgelegt sei, „dass die Anordnung durch ihre immanente Topologie funktioniert oder dass ihre Effekte vor allem auf den materiellen oder apparativen Vorgaben beruhen“, weil sich ebenso „die Wirksamkeit des Mediendispositivs auf übergreifende Mechanismen, strategische Praktiken und wuchernde Diskurse zurückführen“ lasse (ebd.). Doch die real existierende Theorie sieht, wie Stauff einräumt, in ihrer dominierenden Form anders aus. Hier werden die genannten „übergreifende(n) Mechanismen, strategische(n) Praktiken und wuchernde(n) Diskurse“ dem Bereich topischer Anordnung und Apparatur zugeordnet, sei es, dass dem Denken bzw. der Metaphorik der Maschine Diskurse und Praktiken gleichermaßen unterworfen werden, wie Stauff es bei Deleuze und zum Teil auch bei Foucault vorfindet (vgl. a. a. O., S. 136), sei es, dass einem architektonischen Grundmuster oder der ideologischen Aufladung der dabei benutzten Apparate nicht nur die Beziehung von Subjekt und Medium beim Kino (vgl. a. a. O., S. 136 ff.), sondern auch beim Fernsehen subsumiert wird: „zweipolige Achse“ zwischen Fragmentierung auf Zuschauer- und auf Programmseite bei Sierek (vgl. a. a. O., S. 149, parallele Achsenbildung zwischen Zuschauer(-Wahrnehmungsapparat) und Programm-Vielfalt einerseits und scheinbarer Auswahl-Macht des Zuschauers und Programmgestaltungs-Macht gesellschaftlicher Instanzen andererseits bei Hickethier (vgl. a. a. O., S. 156).

[97] J. Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“, S. 468.

[98] A. a. O., S. 477.

[99] A. a. O., S. 476.

[100] Vgl. C. Shannon/W. Weaver, *The mathematical theory of communication*, S. 33ff.

Kommunikation der Absender gegenüber dem Empfänger privilegiert, geht doch die Initiative zur Kommunikation vom Absender aus und ist der Empfänger darauf angewiesen, für das Verstehen der Botschaft den Code des Absenders zu kennen oder ihn zumindest teilweise rekonstruieren zu können.

Damit Dispositive von Massenmedien ihre Inhalte kommunzieren können, ist es immer noch nötig, dass viele Aufgaben und Rollen im Dispositiv von Menschen übernommen werden – stehen sie nun auf Seiten der Produzenten oder der Rezipienten. Neuere französische Überlegungen zum Dispositiv entfernen sich von dessen poststrukturalistischen Anfangsgründen und betonen, dass in Dispositiven Menschen engagiert sind und mittels Dispositiven die Erreichung bestimmter Zwecke angestrebt wird. „Un dispositif, en effet, ne se laisse pas reconduire à un agencement interne d´éléments" eines rein mechanischen Ablaufs, stellt Bernard Vouilloux klar. „Soit un appareil quelconque, automatisé ou non; nous voyons qu´il nécissite un *sujet* qui l ´invente, le monte, l ´utilise, (…). (…) (U)n dispositif est un agencement qui résulte de l´investissement ou de la mobilisation de moyens et qui est appelé à fonctionner d´une fin déterminée."[101]

Außerdem ist hervorzuheben, dass Entstehung und Zusammenhalt von Mediendispositiven durch Sprache bzw. diskursive Praktiken gewährleistet wird. Foucault stellt in der *Archäologie des Wissens* die bildende[102] und bestimmende[103] Einwirkung des Diskursiven auf Dispositive für den Bereich der Medizin dar. Bereits bei Kittler klingt das ‚Dispositivische' seiner Auffassung von Medien heraus, wenn er, wie zitiert, ‚Aufschreibesysteme' als „Netzwerk von Techniken und Institutionen" beschreibt. Recht pragmatisch soll das diskursive Zusammenspiel diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken in einem Mediendispositiv kurz am

[101] B. Vouilloux, „Du dispositif", S. 17f., Hervorhebung im Original. - An die stärkere Betonung einer aktiven, nicht nur passiven, Medienwirkungen ausgesetzten Rolle von Subjekten innerhalb von Mediendispositiven tasteten sich um die Jahrtausendwende auch Beiträge der Hamburger Fachzeitschrift *Tiefenschärfe* heran. Jan Hans macht psychohistorisch das Aufkommen bestimmter mentaler Bedürfnisse von gesellschaftlich produzierter Individualität für die teilweise zielgerichtete Entwicklung bestimmter Mediendispositive geltend (vgl. ders., „Das Medien-Dispositiv", S. 22 f.), Knut Hickethier mahnt dafür die Entfaltung einer ausdifferenzierten, Medien-Macher und -Rezipienten gleichermaßen gerecht werdenden „Mediensubjekttheorie" an (vgl. ders.,"Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts. Eine Erwiderung", S. 28 ff.), ein Projekt (vgl. a. a. O., S. 30: „Hier fängt die Arbeit erst an"), zu dem diese Arbeit selbstverständlich nur vereinzelte Anregungen geben und Vorschläge machen kann. Zumindest mit der Berücksichtigung von Habitus (im Bourdieuschen Sinne), der psychologischen Dimension der Wahrnehmung und der Einbindung in vorherrschende narrative Muster befindet sie sich auf einem ähnlichen Pfad wie dem von Hickethier skizzierten (vgl. a. a. O., S. 29 f.). Der grundsätzliche Unterschied besteht freilich darin, dass diese Arbeit einen weiteren Medienbegriff verwendet und auf das Primat von Sprache und Rhetorik im Umgang von Menschen mit Medien pocht.

[102] Vgl. M. Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 100.
[103] Vgl. H. – U. Reck, „ `Inszenierte Imagination´", S. 234.

Beispiel Fernsehen erläutert werden. Wenn ein Fernsehsender ein Programm zusammenstellt, ist das eine diskursive Praxis, denn es gibt die schriftliche Fixierung eines zeitlichen Ablaufs, etc. Die Produktion von Sendungen erfordert ebenfalls diskursive Praktiken, nämlich die Abfassung von Drehbüchern, Treatments, etc, während die Herstellung – Kameraufnahmen, das Mienen-und Gebärdenspiel von Schauspielern – nicht-diskursive Praktiken einschließt oder sogar deren Hauptgewicht ausmacht. Ebensolche Mischformen stellt auch die Ausstrahlung und Rezeption einer Fernsehsendung dar. Der Zusammenhalt wird aber durch Diskurse aufrechterhalten: administrative (innerhalb der Hierarchie des Senders), wirtschaftliche, politische und behördliche (Aufsichtsgremien aller Art), öffentliche (Medienberichterstattung, Zuschauerreaktionen).

2.2 Figurative Konstituierung von Mediendispositiven

Der Anteil figurativer Sprache an der Herausbildung von `Mediendispositiven´ ist vor allem dank Georg Christoph Tholens ebenso medienphilosophischen wie sprachphilosphischen Überlegungen in seinem Buch *Zäsur der Medien* zu ermessen.

Für den vom Unterstützer zum Dissidenten des Kittlerschen medientechnischen Apriori gewandelten Tholen ist „die Struktur der Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit, die der Sprache *zukommt*, (…) die nicht-technische, unheilbare Voraussetzung der technischen Medien selbst. […] Der anthropologische wie neokulturelle Kurzschluss von Körper und Technik, Menschen und Programmen ist ein Phantasma, das die differentielle Kluft der Sprache vergisst und überdeckt. Gerade aber die List bzw. *techné* der Sprache, nämlich als Bote sich von der Botschaft, die sie überträgt, distanzieren zu können, ist die nicht-instrumentelle Wendbarkeit oder *Disponibilität* des Medialen“.[104] Die konstituierende Rolle der Sprache für technische Medien ergibt sich für Tholen aus der „*mimetische(n)* Nähe zwischen Metaphorik und Technik als Weisen der Übertragung“[105]. Metapher wird dabei von Tholen als „Transport“ statt als „Gestalt“ oder „Figur“ rhetorischen Ornaments verstanden.[106] Die Metaphorik des „Transports“ sieht Tholen als Mechanismus des Aufschubs in einer der Sprache eigentümlichen, beständigen Undefinierbarkeit von analogen und digitalen Medien am Werk: „Der Computer *als* Medium existiert gleichsam nur, indem er sich von sich selbst unterscheidet, will sagen: sich in all seinen *inter-faces*, in seinen programmierbaren Gestalten

[104] G. Ch. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, S. 187, Hervorhebungen im Original.
[105] A. a. O., S. 44f., Hervorhebung im Original.
[106] Ebd.

und Benutzeroberflächen, verliert, also seine ‚eigentliche' Bedeutung aufschiebt. Das digitale Medium *ek-sistiert* nur in seiner vielgestaltigen Metaphorizität."[107] Doch „(d)as Meta-phorein" hat „schon vor dem Erscheinen des digitalen Mediums als uneigentliche und unheimliche Verschiebung einzelmediale Formen der Wahrnehmung, Erfahrung und Kommunikation (photographische, telefonische, filmische usw.) zu unterscheiden" erlaubt.[108]

Denkt man die Untersuchungen Bettine Menkes im Anschluss an Cynthia Chase[109] und basierend auf den Arbeiten von Paul de Man[110] weiter, unterliegt überhaupt die Beteiligung des Menschen an Mediendispositiven, seine Wahrnehmung von Rollen und Aufgaben darin einer allgemeinen Metaphorizität. Die Eigenheiten der literarischen Kommunikation, die bei Menke im Mittelpunkt stehen, lassen sich aufgrund gemeinsamer Wurzeln in der Rhetorik-Tradition auch auf andere Felder medialer Kommunikation übertragen.

Der allgemeinen Erfahrung nach gehört zur Phänomenalität des Lesens, dass wir eine Stimme hören oder zu hören meinen, in die durch die Tätigkeit des Bewusstseins die auf dem Papier gedruckten (oder auf dem Bildschirm erscheinenden) Schriftzeichen gleichsam `übersetzt´ werden. Lyrik ist darum für Paul de Man „the instance of the *represented voice*"[111] bzw. „the phenomenalization of the poetic voice".[112] Eine „imaginäre Verstimmlichung", eine „Transformation" der Buchstaben in „halluzinatorische Stimmen" mit Blick auf den durch sie ausgedrückten Sinn findet statt[113], die Friedrich A. Kittler als kulturgeschichtliches Produkt der Alphabetisierung seit 1800 betrachtet[114].

Die Ermöglichung der Verarbeitung des Gelesenen findet Bettine Menke in der rhetorischen Figur der Prosopopoiia ausgedrückt[115], „durch die Toten oder Abwesenden im Text eine Stimme"[116] bzw. „ein ‚sprechendes Gesicht' gegeben wird"[117]. Der Begriff der Prosopopoiia ist ein ins Lateinische eingewandertes grie-

[107] A. a. O., S. 54, Hervorhebungen im Original.
[108] Ebd.
[109] Vgl. z. B. C. Chase, „Giving a face to a name".
[110] Vgl. z. B. P. de Man, "Autobiographie als Maskenspiel" oder "Hypogram and Inscription".
[111] P. de Man, „Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik", S. 200, Hervorhebung im Original.
[112] P. de Man, „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss", S. 55, Hervorhebung im Original.
[113] B. Menke, „Prosopopoiia", S. 237.
[114] Vgl. F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, darin das Kapitel: „Lesenlernen um 1800", S. 37ff.

[116] B. Menke, „Prosopopoiia", S. 226.
[117] A. a. O., S. 227.

chisches Fremdwort.[118] Prosopopoiia ist die „Figur der Lesbarkeit“[119], „*die* Figur des Lesens und des Lesers“ bei De Man[120]. Indem sie durch das Verleihen von Stimme und Gesicht die Repräsentation von etwas ermöglicht, stiftet sie Bedeutung und gewährleistet Verstehen. „Die Referenz der Sprache, das Zeigen ‚von etwas’ ist schließlich selbst nichts anderes als eine *Prosopopöie*, weil das Verleihen einer ‚Stimme’ eines Gesichts, ‚face’, das Setzen von einer Figur, von Bedeutung“, schreibt Bettine Menke.[121]

Die Prosopopoiia setzt aber auch das Subjekt ein, das sich ihrer bedient. Die Geste des Verleihens von Stimme und Gesicht wirkt auf den Urheber zurück, insofern sie ihn miterschafft. „Durch die fiktive Adressierung ‚gibt’ der Sprecher, das ‚Ich’ des Textes, dem Angesprochenen Stimme und Gesicht, Leben und menschliche Gestalt, und zwar genau insofern als umgekehrt ‚reziprok’ in dieser ‚Geste’ der Sprache das ‚Ich’ des Textes unterstellt, gesetzt wird; (…).“[122] Dieses Ich des Textes ist keine `natürliche Person´, kein authentisches Selbst, wie Menke betont, sondern rein rhetorisch hergestellt. Dem Sprechenden kommt keine Präsenz, keine Gegenwärtigkeit zu. „Die fiktive ‚Gegenwärtigkeit’ des *performative* der Adressierung ist aber nicht die eines ‚Autors’ des Sprechaktes, sondern dessen Effekt.“[123] Das bedeutet, dass sich der Lesende nachträglich selbst setzt, als Ergebnis eines rhetorischen Effekts, indem er lesend die Prosopopoiia setzt. „Denn (…) die *Prosopopoiia* (ist) eine rhetorische Figur, die das Subjekt der Rede erst erstellt.“[124]

Bettine Menkes Rekonstruktion der rhetorischen Konstitution des Subjekts erinnert an Jacques Lacans Herleitung der Ich-Bildung aus dem Spiegelstadium. Auch bei Lacan sind die Momente der Nachträglichkeit der Konstituierung und des Nicht-Authentischen entscheidend. Zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat, so Lacan, erkennt sich das Kleinkind, indem es sich verkennt, nämlich sich mit der stabil-statuarischen und mit dem eigenen Körpergefühl nicht übereinstimmenden Gestalt identifiziert, die ihm in einer spiegelnden Fläche zu sehen gegeben und als Bild seiner selbst von einer dritten Instanz – klassischerweise von der Mutter – bestätigt wird.

Diese Triangularität bildet Lacan zufolge die „symbolische Matrix, in der sich das *Ich* (je) in eine essentielle Form flüchtet, noch bevor es sich objektiviert in der

[118] Vgl. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache,* S. 428.
[119] B.Menke, „Prosopopoiia“, S. 226.
[120] B. Menke, „De Mans Prosopopöie der Lektüre“, S. 35.
[121] A. a. O., S. 37, Hervorhebung im Original.
[122] B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 238.
[123] A. a. O., S. 239, Hervorhebung im Original.
[124] A. a. O., S. 230, Hervorhebung im Original.

Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjekts wiedergibt".[125] Das Ich ist die Wirkung einer Projektion, insofern die Abbildung das Abgebildete prägt. „(D)as Spiegelstadium ist ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt", um in einer Form zu enden, „die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten".[126] Das Menschenkind tritt damit in die Dimension des Imaginären ein, wie Lacan es nennt[127], der es sein ganzes Leben lang verhaftet bleibt. Denn die erreichte Form, die verinnerlicht wird, situiert „die Instanz des *Ich* (moi) auf einer fiktiven Linie (…), die das Individuum allein nie mehr auslöschen kann, oder vielmehr: die nur asymptotisch das Werden des Subjekts erreichen wird, wie erfolgreich immer die dialektischen Synthesen verlaufen mögen, durch die es, als *Ich* (je), seine Nichtübereinstimmung mit der eigenen Realität überwinden muß."[128]

Außer von der Bibelexegese[129] leitet Bettine Menke die Prosopopoiia aus der Sprach- und Kulturgeschichte sowie aus der Geschichte der Rhetorik her. Mit Berufung auf den klassischen Philologen Rudolf Hirzel erinnert sie an die Doppelbedeutung des altgriechischen *prosopon*. Lange Zeit bezeichnet es neben „dem Gesicht, wie es von Natur einem Wesen eigen ist", eben auch „das künstliche Gesicht, das der Mensch durch Aufsetzen einer Maske sich selber verleiht".[130] Das ändert sich in hellenistischer Zeit, als dem „mehrdeutige(n) *prosopon* eine davon abgeleitete Neubildung, *prosopeion* als eigentliches Wort für Maske" an die Seite gestellt wird.[131] In dieser Funktion, als Maske, ist die Prosopopoiia im *Meridian* anzutreffen, wenn Celan in die Rolle der Büchnerschen Bühnen-Gestalt Camille schlüpft, um in den Diskurs als Redner anlässlich der Verleihung des Büchnerpreises eintreten zu können.

In den neueren Lehrbüchern wie auch in der traditionellen und antiken Rhetoriklehre wird die Prosopopoiia mit den *fictio personae* gleichgesetzt, also mit der

---

[125] J. Lacan, *Schriften I*, S. 64, Übersetzung modifiziert, A. G. , vgl. J. Lacan, *Ecrits*, S. 94.
[126] J. Lacan, *Schriften I*, S. 67.
[127] Vgl. D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychanalysis*, S. 82ff.
[128] J. Lacan, *Schriften I*, S. 64.
[129] Siehe dazu B. Menke, „„Prosopopoiia", S. 228: „Die prosopographische Lektüre machte und sicherte Bedeutung dadurch, daß verschiedene Instanzen des Sprechens gedacht und eben in diesen Instanzen der Rede die Personen des dreieinigen Gottes eingeführt und gesichert wurden, aus denen der Text spricht. In Funktion der Lesbarkeit des Textes als ‚Stimmen' (für den Text) werden in der ‚Zitationsformel' *ex persona* seit Tertullian die drei göttlichen Personen eingeführt und der trinitarische Personbegriff durch die ‚Gesichter' oder Masken (*prosopa*) der Rede begründet. […] Die prosopographische Exegese fungierte also als Ausbildung und Konsolidierung des trinitären Modells der drei göttlichen Personen als ‚Gesichter', die den Text figurieren."
[130] R. Hirzel, *Die Person*, S. 40.
[131] A. a. O., S. 41; siehe dazu B. Menke, „Prosopopiia", S. 226, Fußnote 3.

Figur der Personifikation oder Personifikationsallegorie. Lausberg definiert sie als „Einführung nicht personenhafter Dinge als sprechender sowie zu sonstigem personhaftem Verhalten befähigter Personen“.[132] Eine „Erfindung von Personen“[133] gemäß der Personifikationsallegorie findet Menke auch bei Quintilian. Die Prosopopoiia erlaubt es demnach, etwa „die Gedanken unserer Gegner so zum Vorschein (zu bringen), als ob sie mit sich selbst sprächen“.[134] Darüber hinaus gibt Menke eine Bemerkung Quintilians über die Kommunikation mit Abwesenden wieder, die nicht nur eine Ahnung der rituellen Ursprünge der Prosopopoiia weckt, sondern auch die rhetorischen Voraussetzungen für Celans Kommunikation über oder mit den Toten bzw. Ermordeten der Shoah betrifft. Mit der Prosopopoiia „können wir(…) Ratschläge, Scheltworte, Klagen, Lob und Jammern geeigneten Personen in den Mund legen“, so Quintilian, und weiter: „Ja, sogar Götter vom Himmel herab- und aus der Unterwelt heraufzurufen ist bei dieser Ausdrucksform statthaft.“[135]

In ihrem Aufsatz *Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme* bemüht sich Menke, den engen Zusammenhang zwischen Prosopopoiia und Medialität herauszuarbeiten. Menke strebt nach einer Erweiterung des Prosopopoiia-Ansatzes über die Beschäftigung mit Lyrik und literarischer Prosa hinaus. Sie untersucht die Prosopopoiia in theatralischen Textgattungen und in der Alltagssprache. Sie bestimmt die Prosopopoiia nicht nur als Auftretenlassen toter oder abwesender Dinge oder Menschen[136], sondern tendiert dazu, sie als Bedingung von Sprechen überhaupt zu statuieren. Das Moment der Abwesenheit verliert die Bedeutung von materiellem Nichts oder Tod in dem Maße, wie sich die Argumentation vom Physischen in die Bereiche des Rhetorischen und des Psychischen verschiebt. „Die *Prosopopoiia* ist das Gesicht, die *fictio* einer *persona*, als die jedes Sprechen-Machen (eines abwesenden) wie auch jedes Verstehen einer Rede *als Stimme* sich vollzieht. Keine Rede kann erfunden, fingiert oder auch gehört, verstanden werden, ohne daß nicht schon eine *persona* vorausgesetzt oder produziert worden wäre, durch die diese gesprochen worden wäre.“[137]

Während also für die Sprechen-Machen-Seite der Prosopopoiia noch das Kriterium der Abwesenheit desjenigen erfüllt sein muss, für den (oder für das) gesprochen wird, kann das Verstehen gar nicht anders funktionieren als über die Wahr-

[132] H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, §§ 827/8, zitiert nach B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 226, Fußnote 2.
[133] B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 226, Fußnote 2.
[134] M. F. Quintilian, *Institutionis Oratoriae-Ausbildung des Redners*, Bd. 2, Buch IX, 2., 29-31, S. 281.
[135] Ebd.
[136] Vgl. B. Menke, „Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme“, S. 119.
[137] A. a. O., S. 120, Hervorhebungen im Original.

nehmung von Stimme und/oder Gesicht. Die Arbeit der Prosopopoiia ist unerlässlich. Der Unterschied zwischen Sprechen und Verstehen bleibt jedoch nicht bestehen. Er wird von Menke nivelliert, wenn sie die Differenz von Natürlichkeit und Künstlichkeit einreißt. Jeder Sprechende wird von ihr zum Anwender der Prosopopoiia deklariert. „Die *Fictio Personae* instituiert ein Gesicht der Rede und erklärt damit umgekehrt dieses zur *Fictio*, zu einer *notwendigen* und zur *Fiktion*“, schreibt Menke, „(d)ie Figurativität des *prosopon* weist das `sprechende Gesicht´ als eine Sache nicht der Natur, sondern der Sprache und ihrer *techné* aus. Es ist ein `künstliches Gesicht´ *für* die Rede, eine *Fiktion* in der die grammatische Funktion des Ich, das spricht, rhetorisch genommen, und der Rede ein *Gesicht* vorausgesetzt wird, durch das sie gesprochen werde.“[138]

Menke überspitzt den pragmatischen Teil von Quintilians Gebrauchsanweisung für die Prosopopoiia, wenn sie alles Sprechen als rhetorisch ausweist. Außer als Medialisierung von transzendenten Mächten wie Toten und Göttern begreift Quintilian die mit Personifikation gleichgesetzte Prosopopoiia als Kunstform stellvertretenden Sprechens und Schreibens. Mit hoher Frequenz wird in den Gattungen der „Gerichts-, Beratungs- und Unterhaltungsrede“ von der Prosopopoiia Gebrauch gemacht: „(A)m häufigsten indessen verwenden wir die frei erfundene Rede von Personen, die wir selbst auftreten lassen. So spricht bei Cicero für Caelius zu Clodia sowohl Appius Caecus als auch ihr Bruder Clodius, der eine eingeführt, um sie wegen ihrer Laster zu geißeln, der andere, um sie dazu aufzustacheln.“[139] Quintilian bereitet die von Menke vollzogene Aufhebung der Scheidung von authentischem und rhetorischem Sprechen vor, wenn er dem stellvertretenden Sprechen eine höhere Wirkung einräumt als dem der Person, dem es in den Mund gelegt wird. Die theatralische Aufbereitung des Gefühls bewegt stärker das Gemüt als das Gefühl im Rohzustand. „Denn der Richter hat nicht den Eindruck, Menschen über fremdes Unglück weinen zu hören, sondern Empfindung und Stimme der Armen selbst in sein Ohr aufzunehmen (…); und wie es noch mitleiderregender wäre, wenn sie selbst es vortrügen, so ist es doch schon um einen gewissen Grad mächtiger in seiner rührenden Wirkung, wenn es gleichsam aus ihrem eigenen Mund kommt – wie ja auch bei den Schauspielern auf der Bühne dasselbe Wort und derselbe Vortrag, unter der Maske gesprochen, mehr Kraft zur Erregung der Gefühle entfaltet.“[140] En passent wird die Prosopopoiia von Quintilian wie eine Maske behandelt.

---

[138] Ebd., Hervorhebungen im Original.
[139] M. F. Quintilian, *Institutionis oratoriae-Ausbildung des Redners*, Bd. I, Buch III, 8, 53f., S. 379ff.
[140] A. a. O., Buch VI, 1, 26, S. 685f.

Das Rhetorische des Sprechens erzeugt eine Vervielfältigung der Stimmen des Sprechenden, die Menke mit Benjamins Aufsatz über Karl Kraus als „dämonisch" skandalisiert.[141] Menke zitiert ganz kurz einen Passus des Aufsatzes an, in dem es über Kraus´ Schreib- und Vortragsweise heißt: „Die eigene Stimme macht darin die Probe auf den dämonischen Personenreichtum des Vortragenden – persona: das, wohindurch es hallt – und um die Fingerspitzen schießen die Gebärden der Gestalten welche in seiner Stimme wohnen."[142] Die Stimme steht dabei in einem Modus der Selbstenteignung. Die Abwesenheit, die durch die Prosopopoiia als Verleihen von Stimme und Gesicht überbrückt werden soll, ist immer schon da, sobald man spricht, denn wenn man spricht, zitiert man aus der Sprache selbst, spricht immer schon als anderer (Phänomen der Ex-Zitation). „Die enteignend-enteignete Stimme, die zitiert und zitierend den `Personenreichtum des Vortragenden´ ausbildet, dementiert die Selbstgegenwärtigkeit, deren Metapher und Modell die Stimme wurde, die Selbstpräsenz, als die die Stimme im Sich-Selbst-Hören gedacht wird (…). […] Der in den Zitationen und Ex-Zitationen ausgetragene und aufgeführte Abstand zwischen *persona* und Stimme ist *Spur in* der Stimme, die wiederkehrt, ist das Nicht-Eigene der eigenen Stimme, eine Multiplizität der Wiederholungen und Zitationen, aus der sie ex-zitiert wird – *in* ihr. […] Wer spricht, wenn `ich´spreche? Die Dopplung in sich selbst, die Differenz der Stimme zu sich selbst, eröffnet in der Stimme die Szene einer Multivocität der Vielstimmigkeit der Zitationen und Wiederholungen."[143]

Von hier aus wird die Prosopopoiia als Prinzip von Massenmedien erkennbar. Denn mit dem `Dämonischen´ benennt Benjamin die für Karl Kraus, dem Herausgeber und fast alleinigen Autor der legendären Zeitschrift *Die Fackel*, wahrscheinlich nicht kontrollierbaren Übergänge zwischen Journalismus und dem verbissenen Kampf gegen den Journalismus, den er als Instanz der Verwahrlosung der Sprache durch die Phrase brandmarkt. Zum „dämonischen Personenreichtum" Kraus´gehört bei Benjamin das „mimische Genie, das in der Glosse nachmacht, in der Polemik Fratzen schneidet (…)". [144] Die rhetorische Kunst der Prosopopoiia würde somit auch das Sprechen in oder durch bestimmte(n) journalistische(n) – feuilletoneske(n) – Textformen umfassen, deren Zitat-Spur in der Stimme des Sprechenden als seine Figurierung gegeben ist. Je virtuoser, umso dämonischer, könnte man sagen.

[141] B. Menke, „Rhetorik der Stimme – Stimme der Rhetorik"., S. 125.
[142] W. Benjamin, *GS*, II.1, S. 347.
[143] B. Menke, „Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme", S. 131, Hervorhebungen im Original.
[144] W. Benjamin, *GS*, II.1, S. 347.

Bezeichnenderweise spricht Benjamin von der „Figur des Polemikers Kraus“[145], der wohl noch andere Figuren in einem rhetorischen Verständnis von *fictio personae* an die Seite zu stellen wären. Zwar dient die Imitation des Gegners dessen Bekämpfung mit den eigenen Waffen – oder soll es zumindest. Benjamin schreibt: „Er macht den Partner nach (gemeint ist die Presse, A.G.[146]), um in den feinsten Fugen seiner Haltung das Brecheisen des Hasses anzusetzen. Dieser Silbenstecher, der zwischen die Silben sticht, holt Larven, die da nisten, zu Lumpen heraus, die Larven der Käuflicheit und der Geschwätzigkeit, der Niedertracht und der Bonhomie (…).“[147] Aber bei so einem Unternehmen läuft man eben Gefahr, zu dem zu werden, gegen das man sich wendet. „Was ihn dergestalt verstrickt, ist aber mehr noch als das Tun und Lassen die Sprache seiner Mitmenschen. Seine Leidenschaft, sie zu imitieren, ist Ausdruck für und Kampf gegen diese Verstrickung, zugleich auch Grund und Folge jenes immer wachen Schuldbewußtseins, in dem allein der Dämon sein Element hat.“[148]

Paul Celan hat Karl Kraus´ Kampf mit den und gegen die Möglichkeiten des journalistischen Schreibens, und damit auch die der Prosopopoiia in Massenmedien, nachweislich zweimal nachvollzogen: einmal als jugendlicher Schüler und Nachahmer von Karl Kraus und ein zweites Mal als Leser Walter Benjamins. Die Haltung zu Kraus in der Jugendzeit ist widersprüchlich. Celan schätzt Kraus´ Übertragungen von Sonetten Shakespeares, bedauert aber, „daß dieser im allgemeinen seine Sprachkunst zu oft an banale Sujets verschwendet habe“.[149] Als Publizist dient Kraus für Celan als Vorbild für die Entwickung einer eigenen linken Zeitschrift. Über die gemeinsamen Aktivitäten in einer illegalen kommunistischen Jugendorganisation in Czernowitz berichtet Edith Silbermann: „Zu unserer Gruppe gehörte auch Paul, und wir schickten uns an, eine illegale Schülerzeitschrift in rumänischer Sprache herauszubringen, den `Roten Schüler´ (…). Das Blatt, das in Format und Farbe der `Fackel´ von Karl Kraus und Ossietzkys `Weltbühne´ glich und von diesen vielfach auch inspiriert war, wurde auf einem Schapirographen, einem Vervielfältigungsapparat, hergestellt, den Paul zeitweilig unter seinem Bett versteckt hielt, bis sein Vater das Gerät entdeckte, Krach schlug und darauf bestand, es aus dem Haus zu schaffen. Außer selbst geschriebenen Artikeln, die jeder von uns beitragen mußte, brachten wir in dieser Zeitschrift Übersetzungen marxistischer Texte aus dem Deutschen ins Rumänische, die wir an

[145] A. a. O., S. 339.
[146] Vgl. a. a. O., S. 355.
[147] A. a. O., S. 347.
[148] A. a. O. S. 347f.
[149] I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 83.

Samstagnachmittagen studierten und kommentierten. So begann also unsere literarische Tätigkeit.“[150]

Ungefähr zwanzig Jahre später streicht Paul Celan in Walter Benjamins Aufsatz über Kraus viele Passagen an, die die Verdammung der Instrumentalisierung der Sprache durch das Pressewesen betreffen.[151] So etwa die Abneigung gegen die Phrase als einem Konvergenzpunkt von Rhetorischem, Massenmedien und Technischem. „Die Phrase. Sie ist aber eine Ausgeburt der Technik“, schreibt Benjamin[152] und unterstreicht Celan[153]. „Es sollte Aufschluß über die Technik geben, daß sie zwar keine neue Phrase bilden kann, aber den Geist der Menschheit in dem Zustand beläßt, die alte nicht entbehren zu können“, zitiert Benjamin Kraus, und Celan markiert es.[154] Ebenso diese Bemerkung, die wieder von Benjamin selbst stammt: „Die Phrase in dem von Kraus so unablässig verfolgten Sinne ist das Warenzeichen, das den Gedanken verkehrsfähig macht so wie die Floskel, als Ornament, ihm den Liebhaberwert verleiht.“[155] Celans Anstreichungen bekunden aber nicht nur Sensibilität für die journalistische Verwertungsmaschinerie, sondern auch für das Rhetorisch-Theatralische und die Möglicheiten der Subversion und Hinterlist, die es – Kraus – eröffnet. Celan markiert sich die „Figur des Polemikers Kraus“[156] ebenso wie den von Benjamin wiedergegebenen Ausspruch: „ ‚Ich bin’, hat Kraus gesagt, ‚vielleicht der erste Fall eines Schreibers, der sein Schreiben zugleich schauspielerisch erlebt’(…).“[157] Worauf dies Mimische abzielt, hebt Celan ebenfalls hervor: „In einen hineinkriechen – so bezeichnet man nicht umsonst die niederste Stufe der Schmeichelei, und eben das tut Kraus: nämlich um zu vernichten.“[158]

Eine Geistesverwandtschaft mit Kraus könnte darin liegen, dass Celan seine eigenen Werke ebenfalls als Widerstand gegen die instrumentelle Sprache der Presse versteht, wie sein Spätgedicht *Jetzt wächst dein Gewicht* verrät. Von den „Silbenstecher(n)“ der Presse hebt sich Celan mit seinem Schreiben noch deutlicher ab als Kraus. Während Kraus eben „zwischen die Silben sticht“ – auch dies hat Celan angestrichen[159] – und damit die Arbeit der Presse unterminiert, phantasmiert Celan, sich durch sein Schreiben die Presse gefügig zu machen wie ein

[150] E. Silbermann, „Erinnerungen an Paul (Celan-Antschel)“, S. 433.
[151] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 289ff.
[152] W. Benjamin, *GS*, II.1, S. 336.
[153] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 290.
[154] W. Benjamin, *GS*, Bd. II.1, S. 337 ; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 290.
[155] W. Benjamin, *GS*, Bd. II.1, S. 337; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 290.
[156] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 291.
[157] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 292; W. Benjamin, GS, II. 1, S. 346.
[158] Vgl. Ebd.; W. Benjamin, *GS*, II.1, S. 347.
[159] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 292.

Reitpferd, das man zum Galopp anstachelt: „(J)etzt schickst du die silbenstechenden Dampfhämmer/ unter den Sporn/dessen, der/ hinwegsetzt über /das heckige Listholz,//jetzt/schreibst du.“[160]

Mit Menke, mit Benjamin, aber auch mit Celan ist die Prosopopoiia als Grundfigur der Benennung von Aktivität in Mediendispositiven zu postulieren. Zur raschen Erinnerung: Mediendispositive bestehen aus diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken der Vermittlung des Subjekts mit sich selbst, mit anderen Menschen und der Umwelt, die wiederum diskursiv vernetzt werden. Auf die Prosospopoiia geht ihr diskursiver Charakter zurück. Da ist der Journalist, dessen Artikel, Radio- oder Fernsehbeiträge immer Stimme und Gesicht eines anderen sind, insofern sie vielerlei Spuren tragen: Zitiert – weil gebraucht – werden ein bestimmtes Vokabular, bestimmte Textsorten-Konventionen, vielleicht auch eine bestimmte politische Haltung, etc. Bei Schauspielern, die im Theater oder Formaten audiovisueller Medien auftreten, ist die Figur der Prosopopoiia noch eindeutiger anzutreffen. Doch zu denken ist auch an die diskursiven Praktiken, die das Ensemble von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken von Mediendispositiven zusammenhalten. Darin unterscheiden sich Medienunternehmen zwar nicht von Unternehmen anderer Branchen und von sozialen Organisationen überhaupt, spiegeln diese Funktion aber gleichsam in sich selbst, in ihrem Auftrag bzw. durch ihr Geschäftsmodell. Hier kommt die Prosopopoiia darin zum Einsatz, bestimmte mediale Rollen, Funktionen, Aufgaben mit menschlichen Trägern zu besetzen. Ihnen wird eine Stimme und ein Gesicht verliehen – etwa die des Berichterstatters:„XY berichtet für Sie aus Moskau“ – oder sie geben sich selbst Stimme und Gesicht wie Jean-Jacques Rousseau im Vorwort zu seiner Autobiographie, in dem er sich als einzigartiger Wahrheitssucher seiner selbst porträtiert, der dem Leser mit seinem Buch „das einzige zuverlässige Denkmal meines Charakters, das von meinen Feinden nicht entstellt worden ist“, andient: „Dies ist das einzige Bild eines Menschen, genau nach der Natur und in seiner ganzen Wahrheit gemalt, das es gibt und wahrscheinlich je geben wird.“[161]

Diese Zuweisungen fungieren als An- bzw. Einschlüsse in Mediendispositive ebenso wie als Ausschlüsse aus ihnen: welche Autoren oder Schauspieler engagiert werden, welche Schriftsteller Preise erhalten sollen, welche Bücher rezensiert werden, etc. Dabei unterscheiden sich diktatorische Regime von demokratisch verfassten Gesellschaften – grob gesprochen – neben vielem anderen dadurch, dass jene den Ausschluss auch von passiv bzw. rezeptiv an Mediendispostiven partizipierenden Bevölkerungsteilen betreiben können: Rundfunkge-

[160] Celan VII, S. 203.
[161] J. – J. Rousseau, *Die Bekenntnisse*, S. 7.

räte werden konfisziert, das Internet blockiert oder geflitert, Fernsehantennen oder – schüsseln in ihrer Reichweite beschränkt, Bücher verboten, etc.

Anschlüsse an oder Einschlüsse in Mediendispositive schlagen sich sprachlich als Vorgänge von Figuration nieder. Sofern es um die Besetzung von Positionen geht, ist nicht von der `natürlichen´ Person zu sprechen, sondern von einer Figur als fictio personae, die in Hinsicht auf eine bestimmte Rolle wahrgenommen wird, die immer als rhetorisch anzusehen ist. Ihr Sprechen und Handeln ist als Zitat von Stimmen zu begreifen. Figuriert werden darüber hinaus Objekte bzw. diskursive und nicht-diskursive Praktiken. Verfahrensweisen und Geräte – beispielsweise neue dramaturgische Konzepte oder neue Aufzeichnungsapparate – werden ansprechbar und verstehbar gemacht.

Komplementär dazu lassen sich die Ausschlüsse von bzw. aus Mediendispositiven als De-figuration auffassen. Menschliche Rollenträger, Objekte und diskursive und nicht-diskursive Praktiken werden nicht mehr figuriert, weil sie außer Dienst gestellt sind. Der Status des Mitarbeiters wie der des Gebrauchsgegenstandes wird durch rhetorische Gesten aberkannt oder verweigert. Bei Praktiken und Objekten geht es oft darum, dass Verfahrensweisen oder Geräte nicht länger zeitgemäss wirken, wenn sie beispielsweise nicht mehr bestimmten Lese – oder Sehgewohnheiten (Beispiel Dramaturgie und Narration) oder einem bestimmten technischen Standard (Beispiel Filmkamera-Modell) genügen, und mit neuen figurativen Bezeichnungen auch neue Leistungsmerkmale verbunden sind. Angesichts des medienhistorischen Übergangs von den analogen zu den digitalen Formen der Photographie und des Filmemachens, mit der nicht nur die Ersetzung materieller durch virtuell-elektronische Datenträger verbunden ist, sondern auch die Vermengung von Bildaufzeichnung und Bildproduktion, wirft Jacques Derrida die Frage auf, ob der „Name() ‚Fotografie'" noch angemessen ist, wenn er doch nur „Bezug auf eine vielleicht endliche Geschichte dieses Begriffs" hat, und die für ein bestimmtes Verständnis von Photographie charakteristische „Referenz auf einen äußeren und einmaligen Referenten" im Begriff ist verloren zu gehen.[162] Die De-figuration von (menschlichen) Rollenträgern kann einen `sozialen Tod´ nach sich ziehen (etwa Arbeitslosigkeit) oder aber Vorspiel eines physischen Todes sein. In der Diktatur der Nationalsozialisten sind die von ihrer Tätigkeit ausgeschlossenen Künstler, Journalisten, Schauspieler, Schriftsteller, etc. oftmals auch Opfer der physischen Vernichtung.

Diese Bestimmung von De-figuration ist nicht mit derjenigen deckungsgleich, die, wie später zu erläutern sein wird, Bettine Menke gibt. Menke entwickelt eine poe-

[162] J. Derrida, „Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur", S. 282.

tische Vorstellung von De-figuration, indem sie mit Bezug auf literarische Texte aufzeigt, dass jeder Akt von Figuration auf der Abwesenheit von Figuration, also auf De-figuration, beruht, und zugleich die De-figuration als Stummheit und Tod der willkürlichen Setzung von Figur gleichsam als Schatten beigegeben ist. Die Lektüre des *Meridian* und der für diese Arbeit ausgewählten Gedichte wird zeigen, dass Korrespondenzen zwischen poetischer und `sozialer´ De-figuration bestehen. Die Setzung und Ab-setzung von Medienfiguration wird in Celans Texten als willkürliche und sogar gewaltsame rhetorische Akte durchschaubar, die soziale und historische Einprägungen enthalten und denen eine poetische De-figuration entgegengesetzt wird.

Als Jude gehört Paul Celan zu den Opfern des Nationalsozialismus, die während des Dritten Reiches von Mediendispositiven wie dem der Literatur (das immer auch mit anderen Mediendispositiven interagiert) ausgeschlossen worden sind, was in der *Todesfuge* wie in einem lyrischen Drama ausgedrückt wird. Die Rückkehr oder überhaupt der Eintritt in das Mediendispositiv Literatur der deutschen Nachkriegszeit, seine Figurierung in ihm, gestaltet sich für Celan sehr schwierig. Die Wertschätzung durch einzelne Lektoren, Verleger, Rezensenten, befreundete Literaten und Literaturwissenschaftler, die ihn als Stimme und Gesicht einer spezifischen literarischen Originalität und Qualität wertschätzen, ist empfindlichen Störungen ausgesetzt: absichtliches und unabsichtliches Mißverstehen der Texte, antisemitische Attacken, schließlich die Goll-Affäre, die Celan als Rufmord empfindet und die seine Außendarstellung – Stimme und Gesicht – angreift. Mit anderen Worten: ihn als Autor – als rhetorisches Ich – de-figuriert. Der Ausschluss vom Mediendispositiv Literatur, den die Nationalsozialisten gegen Juden administrativ verfügt haben, wiederholt sich für Celan im Nachriegsdeutschland durch die Machenschaften des Kulturbetriebs – verstanden als Schnittmenge verschiedener Mediendispositive – , und zwar nicht zuletzt aufgrund unheilvoller personeller Kontinuitäten. Die in dieser Arbeit untersuchte poetische De-figuration Celans ist neben anderem eine Problematisierung der Maßnahmen sozialer De-figuration der Nationalsozialisten, die in der medialen Auslöschung ihre brutalste Gestalt annimmt.

Weniger als Bedingung der Möglichkeit von Mediendispositiven denn als heuristische Vehikel sind die Untersuchungen einzuschätzen, die der Mediävist und Medienwissenschaftler Horst Wenzel der Medienmetaphorik als Teil einer literaturwissenschaftlichen und historischen Metaphorologie widmet. In dieser ist die erörterte Figurierung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken leicht wiederzuerkennen. In seinem programmatischen Aufsatz *Die ‚fließende' Rede und der*

‚gefrorene' Text. Metaphern der Medialität konstatiert Wenzel anhand der Texte früher Volksliteraturen, dass Metaphern im historischen Klima medialer Umbrüche eine stabilisierende Funktion zukommt: „(D)ie Metaphern überbrücken die kategorialen Gegensätze medialer Systeme."[163] Ein herausragendes Beispiel bietet für Wenzel die Metaphorisierung des Buchdrucks, deren Auftauchen die „sprachliche() Aneignung des neuen Mediums zeigt".[164] Überhaupt würden die „Metaphern der Schriftlichkeit (…) die abstrakten (technischen) Verhältnisse mit der Ebene konkreter, durch Konsens gesicherter Erfahrung"[165] verbinden. „Die Körpermetaphorik bleibt mit der Schrift verkoppelt, verbindet sich aber auch mit der Technik der Druckerpresse: ‚Auswerfen', ‚Ausstoß', ‚Ausdruck' etc. können körperliche oder maschinelle Vorgänge beschreiben."[166]

Metaphern der Medialität schaffen Verständnis, ja Vor-Verständnis von Neuerungen oder sogar noch Kommendem. Auch die seit der Antike bis in die aktuelle Gegenwart geläufige Speisemetaphorik etwa des Bücherverschlingens und der Stillung des Wissensdurstes erlaubt „die Veranschaulichung und Versinnlichung eines Verfahrens, dessen Komplexität andernfalls nur in der hochabstrakten Sprache der Wissenschaft beschrieben werden könnte".[167] Gemäß einem Modell der Teleologie des wissenschaftlichen Fortschritts, wie es Hegel aufgebaut hat, wird nach Wenzel durch die Metapher der Boden künftiger exakter Erfassung des Sachverhalts bereitet. „Die Metapher geht der gesicherten Erkenntnis antizipierend voraus und signalisiert damit die Aufgaben der wissenschaftlichen Begriffsbildung"[168], so Wenzel und zitiert dazu den Metaphorologen Hans Blumenberg: „Es ist in der Funktion der Metapher begründet, daß sie etwas Vorausgreifendes, über den Bereich des theoretisch Gesicherten Hinausgehendes hat (…)."[169] Wenzel umreißt die Felder, auf denen in systematischer Weise die Geste der „Welterschließung"[170] der Metaphern der Medialität erfasst werden müsste: „Ein entsprechendes Forschungsprogramm hätte nach der Aneignung und Wiedergabe von heiligem und profanem Wissen (Inspirationsmetaphern, Körpermetaphern, Speisemetaphern), dem Status von Rede und Schrift (Flussmetaphern, Frostmetaphern), dem Sammeln und Konservieren von Zeugnissen und Informa-

[163] H. Wenzel, „Die ‚fließende' Rede und der ‚gefrorene' Text", S. 502.
[164] A. a. O., S. 503.
[165] A. a. O., S. 502f.
[166] A. a. O., S. 503.
[167] A. a. O., S. 489.
[168] A. a. O., S. 502.
[169] H. Blumenberg, „Beobachtungen an Metaphern", S. 212.
[170] H. Wenzel, „Die ‚fließende' Rede und der ‚gefrorene' Text", S. 502.

tionen (Bienenmetapher), der Konstruktion und Funktion von Texten (Baumeistermetapher, Textilmetapher, Bogenmetapher) zu fragen."[171]

Der Einsatz von Metaphern der Medialität, die Mediendispositve beschreiben, aber ebenso modifizieren und umgekehrt von ihnen modifiziert werden, unterliegt dem historischen Wandel. Dennoch erweisen sich einige, gleichsam kanonisierte oder in den Zustand der Formelhaftigkeit übergegangene Metaphern als äußerst beständig. „Einerseits wird das semantische Feld der körperorientierten Kommunikation verändert und beeinflußt durch Metaphern, die auf neue Technologien verweisen (auf den Buchdruck: ‚ausprägen' und ‚Ausdruck'; auf Funk und Telephon: ‚keinen Anschluß finden', ‚eine lange Leitung haben'; auf elektronische Datenverarbeitung: ‚Elektronengehirn', ‚Menü' etc.), andererseits demonstriert die Konstanz des bildlichen Sprachgebrauchs die Heterogenität des Gleichzeitigen, die vielfältigen Modi der Kommunikation, die miteinander wirksam sind: orale, scriptographische, typographische und elektronische Verfahren."[172]

Nichtsdestoweniger konstatiert Wenzel, dass es innovative und weniger innovative Epochen der Produktion von Figuren der Medialität gibt, je nachdem, wie stark bestimme Medienumbrüche empfunden werden. Doch „(g)emessen daran ist es höchst eindrucksvoll, wie die Metaphern der Körperlichkeit die medialen Umbrüche überspringen und den Zusammenhang von physiologischen und technischen Funktionen im Wechsel von Zeit und Raum behaupten".[173] Die historische Kontinuität des metaphorologischen Zusammenhangs von Technischem und Physiologischem ist neben den schon angesprochenen Interaktionen zwischen Mensch und Maschine ein weiteres Argument, immer sowohl technische als auch anthropormorphe Aspekte von Mediendispositiven in den Blick zu nehmen.

2.3 Narrative Muster und Inszenierungsstrategien audiovisueller Medien

Abhängig von den diskursiven Potentialen der Sprache sind Medien aber nicht nur auf der Ebene der Präskription und Deskription von mehr oder weniger figurativen Verfahrens- und Gebrauchsweisen sowie Artefakten. Die Sprache ermöglicht darüber hinaus die Erarbeitung von Inszenierungsmustern, ohne die insbesondere die klassischen Massenmedien ihre Kommunikationsaufgaben kaum wahrnehmen könnten. Ein gutes Beispiel hierfür ist die gewichtige Rolle, die Literatur und Mythen für die Herausbildung von Film- und Fernseh-Formaten spielen,

[171] A. a. O., S. 482.
[172] A. a. O., S. 494f.
[173] A. a. O., S. 503.

wie wir sie heute kennen. Davon spricht schon der – nachträglich gebildete – Begriff des ‚filmischen Schreibens', der von der Literatur- und Medienwissenschaft auf Autoren des bürgerlichen bzw. poetischen Realismus des 19. Jahrhunderts wie Theodor Storm angewendet wird, deren Produktion vor der Erfindung des Films liegt. Joachim Paech erinnert daran, dass „diese Literatur bereits vor dem Film Aspekte des Filmischen im literarischen Erzählen vorweggenommen hat, die Literaturgeschichte also gleichsam Vorgeschichte des Films ist, was gewisse Affinitäten erklären würde (…)".[174]

Schon relativ kurze Zeit nach dem Aufkommen von Filmen mit fiktionaler Spielhandlung ist zu beobachten, dass die Filmemacher „Anleihen bei der Literatur des 19. Jahrhunderts gemacht haben".[175] Damit taucht die Frage auf, inwiefern die Literatur nicht vielleicht schon immer die Grammatik und Rhetorik vorbuchstabiert, deren sich zu bedienen neue Medien erst lernen müssen, wenn sie erzählen wollen. So `erneuert´ sich das amerikanische Kino um 1907, als die Filmindustrie infolge einer allgemeinen Wirtschaftskrise erstmals zu stagnieren droht, durch eine vom Filmpionier David Wark Griffith forcierte Literarisierung des filmischen Erzählens. Diese besteht hauptsächlich darin, bestimmte Sujets und die Parallelführung von Handlungssträngen vom realistischen englischen Roman des 19. Jahrhunderts auf die Filmmontage zu übertragen. Etwas später werden in Frankreich zeitgenössische Edelfedern wie Anatole France und Edmond Rostand für das Verfassen von Drehbüchern ästhetischer Filme verpflichtet oder naturalistische Klassiker wie Zola und Balzac auf die Leinwand gebracht.[176]

Umgekehrt lässt sich eine Ausrichtung gerade der erzählenden Literatur am Medium Film feststellen. „Die Erzählweise", so erläutert Joachim Paech im Rahmen seiner Vorstellung der „kinematographischen Erzähltechniken", „wird vollkommen objektiv, Handlungen etc. werden von außen beschrieben ohne Kommentierung oder psychologische Interpretation."[177] Dabei kommt es „(a)uf der Ebene der filmischen Schreibweise (...) zu ständigen Verschiebungen der Kameraposition".[178]

Das Moment der Depersonalisierung der Erzählung, das in der vorliegenden Arbeit für die Analyse des *Meridian* wichtig wird, betont Franz K. Stanzel, gestützt auf Vorarbeiten C. P. Casparis´[179], im Kapitel „Camera Eye" seiner *Theorie des Erzählens*. Von einer „Entpersönlichung des Bewusstseins, das gewissermaßen

[174] J. Paech, *Literatur und Film*, S. 49.
[175] Ebd.
[176] A. a. O., S. 85ff.
[177] A. a. O., S. 143.
[178] Ebd.
[179] Vgl. C. P. Casparis, *Tense without Time*, S. 49-62.

das Kameraauge trägt“, spricht er.[180] Auch ist das „Kameraauge-Bewußtsein (…) zu keiner Erinnerung fähig, sondern nur auf die Wahrnehmung von Außenwelt beschränkt, deren Elemente sich ihm im wesentlichen metonymisch darbieten, d. h. die Dinge werden nicht durch Assoziationen, sondern durch ihre Kontiguität im Raum, durch ihr Nebeneinander, in dem sie wahrnehmbar sind, gereiht“.[181]

Doch ist fraglich, ob sich die Ausrichtung am Film für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts so radikal und so rasch verwirklicht hat, wie es etwa Friedrich A. Kittler behauptet. Um die Jahrhundertwende sieht Kittler Schriftsteller angesichts der medialen Konkurrenz – vor allem des Films, dessen Grammatik das „physiologische Unbewusste“ ins „Sehzentrum des Großhirns überträgt“[182] – vor die Wahl gestellt, sich als ‚U‘-Literaten dem Film zu assimilieren, oder sich als ‚E‘-Literaten entweder in simuliertem Delirium oder im Buchstabenkult zu üben.[183] Tatsächlich ist die Anlehnung an den Film bald nur eine behauptete, bald sind die genealogischen Verhältnisse zwischen Film und Literatur sehr viel schwieriger zu klären, als es zunächst den Anschein hat.

Populäres Beispiel der ersten Kategorie ist das bekannteste Werk des britischen Autors Christopher Isherwood. Seinen Episoden-Roman *Goodbye to Berlin* vom Anfang der 1930er Jahre leitet eines der nachdrücklichsten Bekenntnisse ein, nichts anderes leisten zu wollen, als die sich dem Betrachter darbietenden äußeren Eindrücke wie eine Kamera aufzuzeichnen: „I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking.”[184] Isherwood, von der nationalsozialistischen Machtübernahme aus Berlin vertrieben, reüssiert in Hollywood als Drehbuchautor, *Goodbye to Berlin* wird unter dem Titel *Cabaret* erfolgreich verfilmt. Ist der Anfang von *Goodbye to Berlin* also ein Stück immanenter (Film-)Poetik? Dem hält Stanzel im Hinblick auf den Fortgang von *Goodbye to Berlin* entgegen: „Bei Christopher Isherwood bleibt die Selbstcharakteristik des Ich-Erzählers als `camera´ Programm, die Erzählweise wird davon kaum bestimmt.“[185] Zum einen stößt das literarische Erzählen auf eine ihm immanente Grenze, die Casparis hervorhebt. „There can be no pretence of reflecting like a mirror. Camera-Eye technique is linked to ‚humanity’ physiologically in terms of *Gestalt* perception, not to speak of dependence on human language”, schreibt

[180] F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 296.
[181] Ebd., S. 296.
[182] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 311.
[183] Vgl. F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 314.
[184] Ch. Isherwood, *Goodbye to Berlin*, S. 7.
[185] F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 294.

Casparis. “It can merely *aspire* to present sensation detached from cognition, mental reflection, evaluation, emotion within the limits of language.”[186]

Zum anderen steht für Stanzel hinter der radikalen Anwendung von Camera-Eye-Technik ersichtlich weniger die Empfindung künstlerischer Notwendigkeit als ein sich geltend machender Stilwille, der auf bestimmten ideologisch beeinflussten Vorannahmen beruht. „Man kann `Camera-Eye´ als letzte Konsequenz jener für den Roman seit dem 19. Jahrhundert so wichtigen Realismus- und Objektivitäts-programme verstehen“, so Stanzel. „Es war aber erst die Ideologie des `nouveau roman´ (…), die dem `Camera Eye´ eine anthropologische und psychologische Bedeutungsfunktion verliehen hat. Zur Definition des Menschen als `Figur ohne Tiefe´ und um seine `Stummheit des Inneren in Sprache´ fassbar zu machen eignet sich nämlich die `Camera Eye´-Technik in besonderem Maße.“[187]

Doch nicht immer begnügen sich große Literaten mit simpler Imitation filmischer oder photographischer Mimesis. Oft genug setzen sie sich so intensiv mit den Möglichkeiten des Films auseinander, dass daraus ein existenzieller, melodramatischer Roman wie Pirandellos 1915 erschienenes Werk *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio* entsteht, das die frühe (und florierende) Stummfilm-Produktion in Italien aus der Perspektive eines Kameramanns beschreibt[188], oder ein Montage-Roman wie *Manhattan Transfer* des Amerikaners John Dos Passos[189], der für den Filmwissenschaftler Joachim Paech „zu Recht als eines der hervorragendensten Beispiele für die Erzählung der Stadt aus der Pespektive des Kinos (gilt)”[190]. Gerade im Fall Dos Passos ist nicht geklärt, ob die erzähltechnischen Neuerungen von *Manhattan Transfer*, die der Autor später in der *USA-Trilogie* weiterentwickelt[191], wirklich „für den Roman vom Film übernommen wurden”, wie Claude-Edmonde Magny[192] meint, oder ob nicht vielmehr durch Dos Passos „neue() Techniken” in den Roman eingeführt wurden, „bevor der Film überhaupt daran dachte”, wie der Philosoph Gilles Deleuze behauptet[193].

Die Tendenz der Anlehnung an Sprache und Literatur ist bis zu heutigen Fernsehformaten zu verfolgen, wenn diese sowohl in hohem Maße von der determinierenden Wirkung mündlicher (wenngleich eben technisch distribuierter) Rede

[186] C. P. Casparis, *Tense without Time*, S. 53, Hervorhebung im Original.
[187] F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 296f.
[188] Vgl. L. Pirandello, *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, passim.
[189] Vgl. J. D. Passos, *Manhattan Transfer*, passim.
[190] J. Paech, *Literatur und Film*, S. 143.
[191] Vgl. J. D. Passos, *USA-Trilogie*, passim.
[192] Claude-Edmonde Magny, *L´âge du roman américain*, S. 48, zitiert nach J. Paech, *Film und Literatur,* S. 143.
[193] G. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 279.

abhängen als auch sich auf erprobte und tradierte narrative Muster stützen. So vertritt der Medienanthropologe Wolfgang Müller-Funk die Auffassung, dass audiovisuelle Medien wie das Fernsehen, insofern sie „`Sprechen und Handeln´ herstellen (…) nicht vornehmlich oder gar ausschließlich im Hinblick auf Bildlichkeit analysiert werden" dürfen: „Zwar spielt die Bildlichkeit eine überaus wichtige, häufig analysierte Rolle", führt Müller-Funk aus, „aber das Sprechen und Handeln, das die Television charakterisiert (…), legen es nahe, die Medien als episch-dramatische Gesamtkunstwerke zu verstehen, denen einige elementare und überaus archaische Narrative zugrundeliegen."[194] Müller-Funk verficht sogar die These, „daß Bildlichkeit als das Insgesamt aller nicht-sprachlicher Grapheme unter medialer und kommunikativer Perspektive stets auf ein Narrativ (im Falle vormoderner Gesellschaften auf mythische Narrative) verwiesen bleibt".[195]

Die intuitiv sehr einleuchtende Begründung dafür lautet, dass die Semantik von Bildern geographisch und/oder historisch ferner Kulturen sich keinesfalls spontan erschließt. „(W)ir `verstehen´ die Höhlenbilder von Lascaux schon deswegen nicht (und interpretieren sie automatisch als vieldeutige Kunstwerke)", so Müller-Funk, „weil wir die Narrationen nicht kennen, die ihnen zugrunde liegen."[196] Müller-Funk ist sich darüber im Klaren, dass „(d)ie These von der Vorgängigkeit des Narrativen (…) an unseren Denkgewohnheiten (rüttelt), die spätestens seit der Romantik von einer historischen Priorität des Bildlichen (in einem freilich unpräzisen Sinn) ausgehen und nicht selten daran eine historische Ursprungskonstruktion festgemacht haben: von der ungeschiedenen Einheitlichkeit bildlichen Bewußtseins führt der Weg über die Welt von Begriff und (schriftlicher) Sprache, die die Welt künstlich in Objekt und Subjekt zerspalten, zurück zu einer neuen synthetischen Einheit, die sich als `Rückkehr der Bilder´ begreifen läßt". [197]

Eben diese synthetische Einheit macht Paul Celan in dem Gedicht *Engführung* im Anschluss an seine Übertragung von Jean Cayrols Kommentar zu Resnais´ *Nuit et Brouillard* nachhaltig zunichte. Schon bei Resnais ist der Zuschauer mit diskonkordanten Bildreihen konfrontiert, die sich kaum aufeinander beziehen ließen, gäbe es nicht den Kommentar. Die Landschaftsbilder und Aufnahmen der Gebäude und Stacheldrahtzäune der Konzentrationslager, die langsam vom Gras überwuchert werden, können nur schwer mit den Archivaufnahmen zusammengebracht, nur schwer kann ein und derselbe Schauplatz darin erkannt werden. Lediglich der Diskurs, der Kommentar aus dem Off, kann eine Brücke

[194] W. Müller-Funk, „Ouvertüre zu einer Philosophie der Medialität des Menschen", S. 80.
[195] A. a. O., S. 81.
[196] Ebd.
[197] A. a. O., S. 80.

bauen. Celan geht noch weiter. Statt dem Leser in der *Enführung* durch das Zitieren von Filmbildern eine Orientierung zu geben, wie Joachim Seng und Otto Lorenz meinen, raubt Celan ihm noch den Halt am bloßen Bild. Denn das Filmbild wird bei ihm in Konstituenten zerlegt, die ihrerseits wieder diskursiver Natur sind, insofern sie sich in technischen Beschreibungen und philosophischen Dialoge verlieren.

Noch einmal zurück zur anthropologisch geprägten Mediendebatte. In den von ihm als „Fairy tales" charakterisierten und von Anthropologen untersuchten Darstellungen von Fernsehberichten über Katastrophen sondiert Müller-Funk eine „narrative(), letztlich sprachlich codierte(), zeitlich verankerte() Tiefenstruktur (…), die dem bildbestückten, episch-dramatischen Geschehensablauf auf dem Bildschirm zugrundeliegt".[198] So würde in TV-Formaten über politische Krisen und militärische Konflikte sowie Kinder- und Umweltschutz-Themen den Archetypen von Märchenstoffen ein Weiterleben beschieden sein, unter denen die Guten schließlich fürs Happy End sorgen würden: „(D)er reisende Held, ein Entwicklungshelfer vielleicht oder auch ein couragierter Auslandskorrespondent, der Schuft (vom Typ Pol Pots, Saddam Husseins oder Karadic´[sic]) oder ein anderer neidischer Gegenspieler, der magische Helfer in Gestalt westlicher Technologie, der falsche Held, der entlarvt wird und eine charismatische rettende Figur (die Prinzessin) (…)."[199] Die sich telemedial und vor allem televisuell ins Bild setzende Menschheit bleibt für Müller-Funk „wenigstens strukturell in Mythos und Märchen befangen".[200] Inszeniert werden schon bei Aristoteles thematisierte „psychoästhetische() Effekte"[201] auf der Basis von Narrativen, deren Verfügbarkeit für Medien wie das Fernsehen „mit der Entwicklung der Literaturen und Künste im 19. Jahrhundert zu tun"[202] hat. Erst die Einbettung in tradierte Narrative verleiht den Bildern ihre Wirksamkeit beim Zuschauer.

2.4 Die metaphysische Medialität der Sprache

Unter der Metaphysik der Medialität der Sprache ist die Bedingung der Möglichkeit zu semantischer Codierung zu verstehen, die zumindest in einem bestimmten kulturellen Umfeld und in einer bestimmten Epoche es gestattet, zwischen menschlichen Aktanten Sinn zu kommunizieren. Sowohl mediale Kommunikati-

[198] A. a. O., S. 83.
[199] A. a. O., S. 84.
[200] A. a. O., S. 85.
[201] Ebd.
[202] Ebd.

on, die die empirische Welt oder geistige Entitäten als auch solche, die wiederum Medien zum Referenten hat, ist für ihr Gelingen darauf angewiesen, dass der Sinn des Übermittelten erfasst werden kann. Das heißt, dass lexikalisierte und konventionalisierte Bedeutung situationsspezifisch und in bestimmten geistesgeschichtlichen, kulturellen und historischen Koordinaten aktualisiert werden kann.

Mediale Kommunikation partizipiert damit an jener Spielart abendländischer Metaphysik, die der poststrukturalistische Philosoph Jacques Derrida als phonzentristisch sich manifestierenden Logozentrismus charakterisiert. Die Wahrheit bekundet sich demnach als Präsenz des Sinns in der lebendigen, im Bewusstsein des Subjekts vernehmlichen Stimme. „Alle metaphysischen Bestimmungen der Wahrheit", schreibt Derrida, „selbst jene, an die uns Heidegger, über die metaphysische Onto-Theologie hinaus, erinnert, sind mehr oder weniger unmittelbar nicht zu trennen von der Instanz eines Logos oder einer von ihm abstammend gedachten Vernunft (…). In diesem Logos war die ursprüngliche und wesentliche Verbindung zur *phone* niemals unterbrochen."[203] Derrida präzisiert diese umfassende Aussage an Kernpassagen von Aristoteles´ Schrift *De interpretatione*, wonach die Stimme die engste Beziehung zur Seele unterhält, die die Dinge in ihrer wahren Erscheinung gespiegelt in sich trägt. Indem die Stimme den Seelenzustand artikuliert, drückt sie die Signifikate als die Urbedeutung der Zeichen aus.[204] „Jedenfalls ist die Stimme dem Signifikat am nächsten, ob man es nun sehr genau als (gedachten oder gelebten) Sinn oder etwas weniger genau als Ding bestimmt."[205]

Dieses Beisichsein des Subjekts in der Präsenz des Sinns fundiert für Jacques Derrida das Postalische, das Prinzip der Verschaltung differentieller Relais in einer Ökonomie des Aufschubs, der Verräumlichung und Verzeitlichung von Übertragung, das mit Derrida als prägend für die Medien- und Kommunikationsdispositive des Abendlands erachtet werden kann. Eine Brücke zwischen den eigenen, vom Kunstwort der „différance" für die nicht-ontologisierbare Erzeugung von Differenzen geleiteten Überlegungen und der écriture der metapsychologischen Schriften Freuds schlagend, in denen sich das Postalische ebenso wie in der Philosophie Heideggers spiegelt, schreibt Derrida: „Et c´est le postal, le Principe Postal comme relais différantiel, qui régulièrement empêche, retarde,

[203] J. Derrida, *Grammatologie*, S. 24, Hervorhebung im Original.
[204] Vgl. ebd.
[205] A. a. O., S. 25.

endépêche le dépôt de la thèse, interdit le repos et sans cesse fait courir, dépose ou déporte le mouvement de la Spéculation.“[206]

Das Postalische als Mediendispositiv, in dem Übermittlung und Zustellung, Briefverkehr und Telekommunikation, Dienstleistungsverrechnung und Mitteilungsgenerierung technisch ermöglicht oder organisiert sind, gilt dabei nur als eine von vielen Erscheinungsweisen des postalischen Zeitalters. Aber als die am deutlichsten sichtbarste und metaphysischste, weil auf eindeutiger Zuordnung und Identifizierbarkeit beruhend, ohne welche sich nicht wirklich von Absender, Empfänger und Botschaft reden ließe. Sie markiert eine Ausformung der techné der Kommunikation, deren Epoche sich für Derrida von der Antike bis zur telekommunikativen Gegenwart spannt. „Si ce qu´on appelle la poste au sens courant, au sens strict si tu veux, ce que tout le monde croit entendre sous ce mot (un même type de service, une technologie qui va du courrier de l´antiquité grec ou oriental, avec le messager qui court d´un lieu à l´autre, etc., jusqu´au monopole d´ État, l´avion, le télex, le télégramme, les différents types de facteurs et de livraisons, etc.)“, schreibt Derrida, „si cette poste n´est qu´une époque de l´envoi en général - et avec sa tekhnè elle implique aussi des tas de choses, par exemple l´identité, d´identification possible des émetteurs et des récepteurs, des sujets de la poste et des pôles du message -, (…).“[207]

Die prägnanten Züge eines phonozentristisch sich manifestierenden Logozentrismus tragen auch die Überlegungen, die im Zeitalter von Aufklärung und Idealismus zur Medialität der Sprache angestellt werden. Sie beginnen im deutschen Sprachraum mit Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie* von 1766, in der der Vorrang der Poesie gegenüber der Malerei damit begründet wird, dass die Sprache Vorgänge und Gegenstände nicht nur in räumlichen, sondern auch in zeitlichen Koordinaten wiedergeben kann[208]. Erstmals denkt Johann Gottfried Herder „Medialität als Konstituens“[209], und zwar die Medialität der Sprache, insofern diese „Medium allen Denkens“ wird.[210] Zunächst in *Vom Empfinden und Erkennen der menschlichen Seele*, dann, in überarbeiteter Form, in der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* stellt Herder die Entwicklung der Sprache als eine über die Sinnesorgane vermittelte Nachahmung von Naturlauten dar, deren Sinnhaftigkeit durch

[206] J. Derrida, *La Carte postale*, S. 61.
[207] A. a. O., S. 71f.
[208] Vgl. G. E. Lessing, *Werke*, Bd. II, S. 91; vgl. dazu auch D. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, S. 35.
[209] D. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, S. 37.
[210] Ebd.

Strukturen der Iterabilität gefestigt wird.[211] Insofern – wie schon Lessing – auch Herder die Sprache von der Stimme her denkt, ist auch hier die phonozentristisch-logozentristische Metaphysik der Präsenz des Sinns die Basis, die Derrida bereits bei Aristoteles konstatiert.

Diese Metaphysik präzisiert sich in den philosophischen Texten weniger in der Beschreibung des empirischen Ereignisses des Verklingens des Tons der Stimme in der Zeit als in der Vorstellung hiervon. In dieser Vorstellung konkretisiert sich das Phantasma einer Entstofflichung des Medialen und seine Aufhebung in Idealität. Georg Wilhelm Friedrich Hegel widmet sich diesem Gedankengang mit großer Konsequenz. In seinen Vorlesungen über die Ästhetik ordnet er die Materialität der Idee, verstanden als Form, unter, insofern die Materie lediglich die Idee zum Erscheinen bringt, „denn die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene".[212] Die romantische Kunstform ist für Hegel die höchste und innerhalb dieser die Poesie ihre „geistigste Darstellung", insofern sie „das sinnliche Element (…) dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft". Der Ton, „das letzte äußere Material der Poesie", ist „hier von dem Inhalte des Bewusstseins losgetrennt, während der Geist diesen Inhalt sich für sich und in sich selbst zur Vorstellung bestimmt".[213] Dadurch ist „(d)ie Dichtkunst (…) die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im innern Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht".[214]

Freilich haftet selbst durch die geringe Abhängigkeit von der Vermittlung durch den Ton auch der Dichtkunst noch soviel Sinnlichkeit an, dass die Kunst im Namen der These eines „Ende der Kunst"[215] der Überwindung durch das Medium der Vernunft bedarf, in dem das Denken zu sich selbst kommt, in dem der Geist „das reine Element seines Daseins, den Begriff, gewonnen" [216] hat. Entstofflichung des Medienbegriffs, wenngleich nicht immer im Zeichen der Sprache wie bei Nietzsche, bleibt beherrschender Trend in Medientheorien bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Begleiterscheinung ist die Aufladung von Medientheorien mit geschichtsphilosophischem Pathos – insbesondere bei McLuhan, Flusser und Kittler. „Was bei Hegel Begriff und Vernunft sind", resümiert Dieter Mersch, „wird

[211] Vgl. Joh. G. Herder, *Über den Ursprung der Sprache*, S. 31ff.
[212] G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 21.
[213] A. a. O., S. 122.
[214] A. a. O., S. 123.
[215] A. a. O., S. 23-25.
[216] G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 3, S. 588.

bei ihnen zum Medium unter technischen Bedingungen, die, im Sinne eines eingeschriebenen technologischen Telos, von sich her zur Erfüllung drängen."[217]

Das Sprachdenken wird jedoch auch ohne technisches Apriori von Teleologie dominiert. Die Sprachtheorie Ferdinand de Saussures und die Sprechakttheorie Austins und Searles weisen die Übermittlung von Sinn als Telos der Sprache aus. Für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist das von großer Wichtigkeit. Mit Saussures Sprachtheorie ist Paul Celan gut vertraut gewesen, und seine Zelebrierung von Luciles „Gegenwort" als Akt des Widerstands kommt einer indirekten Auseinandersetzung mit den metaphysischen Grundlagen der Sprechakttheorie gleich. „Das Sprechen ist (...) ein individueller Akt des Willens und der Intelligenz", behauptet Saussure, „bei welchem zu unterscheiden sind: 1. Die Kombinationen, durch welche die sprechende Person den Code der Sprache in der Absicht, ihr persönliches Denken auszudrücken, zur Anwendung bringt; 2., der psychophysische Mechanismus, der ihr gestattet, diese Kombinationen zu äußern."[218] Celans Art und Weise, die Individualität der „aktualisierte(n) Sprache"[219] stark zu machen und diese gleichzeitig an die Gesetze der Sprache zurückzubinden, ist mit Saussures Vorstellungen durchaus vereinbar.

Sicherlich würde Celan bestreiten, dass durch die Anwendung eines Code irgendjemand in die Lage versetzt wäre, sein „persönliches Denken auszudrücken". Damit das Singuläre ausgedrückt werden kann, muß der Code der Sprache, ihr gesellschaftlich sanktioniertes Bedeutungsraster, das in seiner endlosen Reproduzierbarkeit in Celans *Meridian* einen Teil der ‚Kunst' darstellt, durchquert und schließlich durchbrochen werden, wie es die ‚Dichtung' versucht. Dabei kommt der Sprechende nicht umhin, die Regeln der Kombinierbarkeit der sprachlichen Elemente zu beachten, mit der allein die Befreiung aus einem Universum erstarrter Bedeutungen nicht erreicht werden kann.

Der Sprachphilosoph John L. Austin nennt bekanntlich Handlungen, die durch Sprache vollzogen werden, Sprechakte. Den Doppelsinn einer solchen Bestimmung – genügt es, Worte auszusprechen, um einen Sprechakt zu vollbringen, oder muss dazu der Sprechakt das Äquivalent einer nicht anders als durch Sprache durchführbaren Handlung in der materiellen Welt sein? – versucht Austin durch die Unterscheidung in „constative" and „perfomative utterances" zu entschärfen.[220] Mit den konstatierenden Äußerungen werden Aussagen über die

[217] D. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, S. 45.
[218] F. de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 16f.
[219] Celan III, S. 197.
[220] J. L. Austin, *How to do things with words*, S. 2-8.

Welt gemacht („Heute regnet es“), die wahr oder falsch sein können. Die performativen Äußerungen hingegen sind Handlungen durch das Sprechen oder beschreiben Handlungen, die parallel dazu ausgeführt werden.[221] „The name is derived, of course, from ‚perform', the usual verb with the noun ‚action': it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of just saying something.”[222]

Damit eine Äußerung als Sprechakt gelten kann, müssen bestimmte Bedingungen erfüllt sein. Zu den Bedingungen zählen: a) Die Äußerung muss sich auf eine Konvention berufen, die Sender und Empfänger gleichermaßen bekannt ist, die Berufung auf die Konvention muss b) situationsangemessen sein, d. h. auf akzeptierten Prozeduren beruhen, und es muss c) die Bereitschaft der Interagierenden bestehen, sich auf die definierte Situation der Sprachhandlung einzulassen. [223] Im Zuge einer neuen Kategorisierung hat Austin unterschieden zwischen dem lokutionären Akt, der eine bestimmte Bedeutung ausdrückt, dem illokutionären Akt oder der illokutionären Rolle[224] als den besonderen Formen von Sprechakten (überzeugen, versprechen, befehlen, etc.) und dem perlokutionären Akt, bei dem eine bestimmte Absicht angestrebt wird [225]. Bei letzterem ist interessant, dass Austin allerlei zulässt, damit ein Zweck erreicht wird: „(…) (E)ven, say, surprising or misleading“, also Irrreführung, zählt er zu den sprachlichen Mitteln, die dafür eingesetzt werden können.[226]

Austin verfolgt mit der Neukategorisierung das Ziel, Sprache und Sprechen besser rationalisierbar zu machen. Doch schon das Einräumen der Irreführung im perlokutionären Akt macht jene Grundregel obsolet, auf denen die Ordnung der Sprechakte und die Bedingungen ihrer Akzeptanz und ihres Gelingens aufruht: die Aufrichtigkeitsregel, die sincerety rule, die Bindung an das Gesagte, mit der die außersprachliche Dimension moralischer Integrität für den Sprechakt bürgen soll: „(…) (O)ur word is our bond“, sagt Austin.[227]

Ein Teil der Weiterentwicklung der Sprechakttheorie durch John R. Searle besteht darin, dass dieser die Widersprüche im Ansatz seines Lehrers Austin durch die nachdrückliche Einführung des Begriffs der Intentionalität aufzuheben sucht. Kern des Sprechaktes ist nach Searle die erfolgreiche Kommunikation der Inten-

[221] J. L. Austin, *How to do things with words*, S. 12f.
[222] A. a. O., S. 6f.
[223] Vgl. A. a. O., S. 14f., 23f., 26 u. 34.
[224] Vgl. die Übersetzung von E. v. Savigny, *Die Philosophie der normalen Sprache*, S. 144, 158ff.
[225] Vgl. J. L. Austin, *How to do things with words*, S. 108f.
[226] A. a. O., S. 109.
[227] A. a. O., S. 10.

tion des Sprechers. Statt sich auf die dem Sprechakt externen Konventionen zu berufen, erfolgt nun die Regelleitung im Sprechakt selbst, und zwar über die Bewusstmachung des Sprechakts in der Intention. „Uttering a sentence and meaning it", schreibt Searle, „is a matter of (a) intending (i-1) to get the hearer to know (recognize, be aware of) that certain states of affairs specified by certain of the rules obtained, (b) intending to get the hearer to know (recognize, be aware of) these things by means of getting him to recognize i-1 and (c) intending to get him to recognize i-1 in virtue of his knowledge of the rules for the sentence uttered."[228] In der Intention als der Zielsetzung des Sprechaktes muss der gesamte Hintergrund einer sprachlichen Äußerung präsent sein und mitbedacht werden, zu dem kulturelle Vorannahmen, Allgemeinwissen, kognitive und soziale Aspekte sowie vor allem die etablierten sprachlichen Praktiken gehören.

Das setzt absolute Transparenz zwischen Sprache und Bewusstsein oder das Prinzip der Ausdrückbarkeit voraus: Alles, was wir meinen, können wir auch sagen, und wir meinen, was wir sagen. Es darf keine physischen Störungen geben, Sprecher und Empfänger müssen bei klarem Bewusstsein sein, und sie müssen ehrlich sein – schon um der Aufrichtigkeitsregel zu genügen, deren Geltung bei Searle einerseits zu den Normalitätsbedingungen zählt, andererseits noch einmal als Aufrichtigkeitsbedingung formuliert wird.[229] Mit dem Begriff der Intentionalität wird die Sprechakttheorie mit Nachdruck auf das Fundament einer logozentristisch-phonozentristischen Metaphysik gestellt. Die Präsenz des Sinns des Ausgesagten im Bewusstsein des Subjekts ist die unabdingbare Voraussetzung für das Gelingen des Sprechaktes. Eine der Konsequenzen ist der Ausschluss von Ereignissen der Kommunikation im Bereich des Theatralen und Fiktionalen aus der Sprechakttheorie, die von Austin als `parasitäre´ und von Searle als nicht ernsthafte Sprachverwendungen bezeichnet werden. „(…)(A) performative untterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy (…). Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways parasitic upon its normal use", so Austin. [230]

2.5 Kritik an der Metaphysik der Sprache und Entdeckung der Rhetorizität

Angesichts der starken Polarität zwischen Momenten der metaphysischen Einbindung und der Übertragung von Sinn einerseits und des Parasitären und Subversiven andererseits, die in der Sprache wie in der Wahrnehmung virulent sind,

[228] J. R. Searle, *Speech acts*, S. 48.
[229] Vgl. S. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, S. 62f.
[230] J. L. Austin, *How to do things with words*, S. 22, Hervorhebungen im Original.

stellt sich die Frage, wie von Celans Werk her die Vermittlungsleistung zu beurteilen ist, die Sprache zwischen Menschen und (vor allem scheinbar technisch geprägten) Mediendispositiven erbringt.

Einen wichtigen Orientierungspunkt bildet dabei die ausgeprägte Sprachskepsis Paul Celans. Sie ist zum einen Erbschaft der Wiener Moderne, ihres grundsätzlichen Zweifels an der Referentialisierbarkeit durch Sprache, dem Celan frühzeitig durch die Lektüre von Hugo von Hofmannsthals fiktivem *Brief* des Lord Chandos begegnet[231], wie auch Frucht früher Nietzsche-Lektüre. Zum anderen ist die Traumatisierung der und durch Sprache im Schatten der Shoah zu nennen, die Celan in seiner Dankesrede zur Entgegennahme des Literaturpreises Bremen pointiert ausdrückt, wenn er sagt, die Sprache habe hindurchgehen müssen „durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede“.[232] Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird diese Traumatisierung angesprochen in der Untersuchung der Beschreibung der Deformation menschlicher Wahrnehmung und Kommunikation im *Meridian* und der Suche nach einer Sprache des Leids, des Gedenkens und der Begegnung in den für diese Arbeit ausgesuchten Gedichten.

Celan steht dabei in mehrerlei Hinsicht in der Nachfolge Nietzsches, den er seit Jugendzeiten intensiv gelesen hat. Von Friedrich Nietzsche kennt man verschiedene Aussagen dazu, dass die Medialität der Sprache vor allem, wenn nicht ganz und gar rhetorisch sei. Eine Auffassung, die ebenso als unbeweisbare Behauptung wie als intuitiv einleuchtender Verdacht erachtet werden kann und sich schrittweise entwickelt hat. Nietzsche ist dadurch zum Pionier einer sich der logozentristisch-phonozentristischen Metaphysik der Präsenz des Sinns bzw. der Wahrheit entziehenden Strömung der Sprachphilosophie und zum Wegbereiter für Heidegger, Derrida und De Man geworden.[233] Unterscheidet Nietzsche zunächst noch zwischen natürlicher Beredsamkeit und rhetorischer Technik, um kulturgeschichtlich die Herausbildung letzterer aus dem Temperament und der sprachlichen Gewandtheit der alten Griechen herzuleiten[234], so verfestigt sich im Laufe seiner Anfang der 1870er Jahre gehaltenen Rhetorik-Vorlesungen die Ansicht von einer Ubiquität der Rhetorik in der Sprache: „Es giebt gar keine unrhetorische ‚Natürlichkeit’ der Sprache, an die man appeliren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten. […] (D)ie Sprache ist

[231] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan,* S. 67f.
[232] Celan III, S. 186.
[233] Vgl. dazu auch D. Mersch, *Medientheorien zur Einführung*, S. 48f.
[234] Vgl. Ph. Lacoue-Labarthe, „Der Umweg“, S. 84f.

Rhetorik. […] Die Tropen treten nicht dann und wann an die Wörter heran, sondern sind deren eigenste Natur.“[235]

Zusammen mit dem klassischen Unterschied zwischen `eigentlicher´ und `uneigentlicher´ Ausdrucksweise, den Heidegger der Metaphysik zuschlägt, fällt auch der zwischen Wahrheit und Lüge fort. Durch die unhintergehbare Rhetorizität der Sprache verstrickt sich der Mensch zwangsläufig im von ihm selbst, durch seine sprachliche Aktivität, geschaffenen Kokon aus Täuschung und Verstellung. „Der Intellekt, ein Mittel zur Erhaltung des Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung (…). Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel: hier ist die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen, das Hinterdem-Rücken-Reden, das Repräsentiren, das im verborgenen Glanze Leben, das Maskirtsein, die verhüllende Convention, das Bühnenspiel vor Anderen und vor sich selbst, (…) so sehr die Regel und das Gesetz, dass fast gar nichts unbegreiflicher ist, als wie unter den Menschen ein ehrlicher und reiner Trieb zur Wahrheit aufkommen konnte.“[236]

Nietzsche zufolge erleidet jede Bezugnahme der Sprache auf die Welt einen Deformationsprozesses durch Metaphorisierung. „Ein Nervenreiz, zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wird nachgeformt in einen Laut! Zweite Metapher. Und jedes Mal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andre und neue. […] Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen (…) und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.“[237] Durch Rhetorik entsteht eine Parallelwelt nur aus Sprache als Konkurrenz zur `wirklichen´ Welt. „Die Bedeutung der Sprache für die Entwicklung der Cultur besteht darin, dass in ihr der Mensch eine eigene Welt neben die andre stellte (…).“[238]

Weniger Entlarvungspathos als vielmehr Trauer oder zumindest Melancholie, gepaart mit Empfindungen des Unheimlichen, trägt die Umkreisung jener Verstörung, die Hugo von Hofmannsthals fiktiver Lord Chandos in *Ein Brief* unternimmt. Monika Schmitz-Emans findet diese Elemente in Celans Gedichten wieder. Besonders das Verfehlen der Realität durch die abstrakt-begriffliche Sprache irritiert Lord Chandos. „(D)ie abstrakten Worte (…) zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“[239], lässt Hofmannsthal ihn schreiben, „(e)s zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich an-

[235] F. Nietzsche, „Darstellung der antiken Rhetorik (SS 1874)“, S. 425ff.
[236] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 1, S. 869.
[237] A. a. O., S. 879.
[238] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 2, S. 30.
[239] H. v. Hofmannsthal, „Ein Brief“, S. 51.

starrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt."[240] Lord Chandos wird, Schmitz-Emans zufolge, „mikroskopisch, nimmt – als Folge seiner Sensibilisierung für die Betrugsmanöver der Wörter – plötzlich die Zeichen und Dinge in ihrer sonst übersehenen, überredeten Disparatheit wahr".[241]

Schmitz-Emans konzediert eine auffallende Verwandtschaft zwischen Chandos „schwimmenden Worten, die richtungslos treiben"[242], und den „traumdichten Kähnen" in Celans Gedicht *Flutender* [243] sowie eine weitgehende Übereinstimmung zwischen Hofmannsthal und Celan bezüglich der Ambivalenz der Sprache. „Für Chandos ist die Welt unlesbar geworden, irreversibel hieroglyphisch. Die Poesie lehrt auch für Celan nicht im einstigen Verständnis lesen, sondern sie konstatiert, gemessen an den alten Sinnansprüchen, Unlesbarkeit."[244] Mit Blick auf die Gedichtzeilen: „Unlesbarkeit dieser/ Welt. Alles doppelt"[245] erscheint für Schmitz-Emans bei Celan die Sprache als „ein falsches Double der Welt" im Sinne Lord Chandos´: „Mit dieser Dopplung ist der Zerfall einer einst als einheitlich gedachten Welt in zwei Welten gemeint: in eine der Wörter hier, eine der Dinge dort. Die Dinge können von der Sprache nicht erfaßt werden; die Wörter haben einen wirklichen Referenten – und so bleiben beide Welten ‚unlesbar'."[246]

An die Einsicht in die Unüberbrückbarkeit zwischen der eigenen und der äußeren Welt schließt in gewisser Weise auch Jacques Derridas Kritik der Sprechakttheorie Austins und Searles an. Vor dem Hintergrund der Rhetorizität der Sprache greift Derrida in seinem Aufsatz *Signature, événement, contexte* das Konzept der Intention in der medialen Kommunikation an. Dabei bestreitet er nicht, dass es Intention gibt, wohl aber ihre Reichweite als "centre organisateur" des Sprechaktes[247], in dem der gesamte außersprachliche Kontext mental erfaßt und gegenwärtig gehalten werden kann[248]. Das Band, die absolute Verbindlichkeit – das Austinsche „bond" – zwischen Intention und Aussage ist für Derrida keineswegs robust: Ein Sprecher kann niemals sicher sein, das zu sagen, was er meint, denn dieses Meinen ist in der Sprache nicht in originärer Form abbildbar. Damit ein Sprechakt formal korrekt ist, muss er nach etablierten Formen und Prozeduren

[240] A. a. O., S. 52.
[241] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 147.
[242] A. a. O., S. 148.
[243] Celan II, S. 37.
[244] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 148, Hervorhebung im Original.
[245] Celan II, S. 338.
[246] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 148.
[247] J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 384.
[248] Ebd.

erfolgen. Somit muss er andere Sprechakte zitieren, also aus einem Topos schöpfen, also rhetorisch oder gar theatralisch sein. Der parasitäre Sprechakt usurpiert so den Normalfall.

Derrida setzt der Metaphysik der Präsenz des Sinns den antimetaphysischen Schriftcharakter der Sprache entgegen, der sich für ihn in zwei Eigenschaften zeigt, in denen Sinngebung gleichzeitig ermöglicht und durchkreuzt wird: Iterabilität und Zitierbarkeit. „Car, enfin", schreibt Derrida mit Bezug auf Austin, „la citation (sur la scène, dans un poème ou dans un soliloque), n´est-ce pas la modification déterminée d´une citationnalité générale – d´une itérabilité générale, plutôt – sans laquelle il n´y aurait même pas de performatif `reussi´"?[249] Iterabilität und Zitierbarkeit zeugen für Derrida von einer Form der Schriftlichkeit jenseits des phonematischen Alphabets, die auf keinen Sinn als Ursprung oder Ziel zurückzuführen ist. Derrida schreibt, dass die durch sie geschaffene „possibilité structurelle d´être sevrée du référent ou du signifié (donc de la communication et de son contexte) me paraît faire de toute marque, fût-elle orale, un graphème en général, c´est-à-dire (…) la *restance* non-présente d´une marque différentielle coupée de sa prétendue ‚production' ou origine."[250]

Im Zuge einer Denk- und Schreibbwegung der Ablösung vom Telos des Sinns spielt Derrida mit der Doppelbedeutung von „sens" als Begriff für Intelligibles und Sinnliches im Französischen und stellt die vermeintliche Eindeutigkeit der Verwendung des Begriffs Kommunikation in Frage. „Si *communication* avait plusieurs sens et si telle pluralité ne se laissait pas réduire, il ne serait pas d´emblée justifié de definir *la* communication comme la transmission d´un *sens*, à supposer même que nous soyons en état de nous entendre sur chacun de ces mots (transmission, sens, etc.)."[251] Derrida plädiert dafür, den Kommunikationsbegriff nicht für die Übermittlung von Sinn zu reservieren, sondern ebenso die Übertragung einer Bewegung oder Geste darunter zu befassen. „Ici, un recours au moins provisoire au langage ordinaire et aux équivoques de la langue naturelle nous einseigne qu´on peut par exemple *communiquer un mouvement* ou qu´un ébranlement, un choc, un déplacement de *force* peut être communiqué."[252]

Bei der Öffnung auf andere Kommunikationsweisen als die sinngeleiteten darf freilich nicht übergangen werden, dass nicht nur die Sprache, sondern auch optische bzw. audiovisuelle Medien parasitär oder subversiv sein können. Denn abseits des Erzählens und der intentionalen Darstellung gibt es etwas, was Photo-

[249] J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 378.
[250] A. a. O., S. 381, Hervorhebung im Original.
[251] A. a. O., S. 367, Hervorhebungen im Original.
[252] Ebd., Hervorhebungen im Original.

graphie und Film der ästhetischen Sphäre genuin erschlossen haben: Das visuelle Unbewusste. Für die Randgebiete der menschlichen Wahrnehmung und die selbstverständlichen, dadurch kaum noch beachteten lebensweltlichen Details wird der Photo-oder Filmkamera größere Aufnahmekapazität zugesprochen als dem Auge.

Für Walter Benjamin liefert der Film ein ähnliches Untersuchungsinstrument wie die Psychoanalyse, ja er erweitert deren Möglichkeiten, das Unbewusste zu erforschen. „Seine Charakteristika hat der Film nicht nur in der Art, wie der Mensch sich der Aufnahmeapparatur, sondern wie er mit deren Hilfe die Umwelt sich darstellt.[...] Der Film hat unsere Merkwelt in der Tat mit Methoden bereichert, die an denen der Freudschen Analyse illustriert werden können. [...] Der Film hat in der ganzen Breite der optischen Merkwelt, und nun auch der akustischen, eine ähnliche Vertiefung der Apperzeption zur Folge gehabt (wie die Psychoanalyse, A. G.).“[253]

Und mit Blick auf Sergej Eisensteins Pläne für die (nie realisierte) Verfilmung von Theodore Dreisers Roman *An American Tragedy* hält Siegfried Kracauer in seiner 1960 erschienen *Theorie des Films* fest: „Das wahre Material (für den Film, A. G.) ist demnach nicht bloß Leben in der Dimension artikulierter Bedeutungen, sondern Leben unterhalb der Bewußtseinsschwelle – ein Geflecht von Eindrücken und Ausdrücken, das tief in physische Existenz hinabreicht.“[254] An anderer Stelle erklärt er: „Indem der Film die physische Realität wiedergibt und durchforscht, legt er eine Welt frei, die niemals zuvor zu sehen war, eine Welt, die sich dem Blick entzieht (...). Gemeint ist hiermit (...) unsere gewöhnliche physische Umwelt selber. So merkwürdig es klingt: Straßen, Gesichter, Bahnhöfe, usw., die doch vor unseren Augen liegen, sind bisher weitgehend unsichtbar geblieben.“[255]Diese Leistung der „Apparate“ hat sich als Allgemeinplatz eingebürgert, ist zur schnell abgenutzten Metapher für den Anteil des Unbewussten an den Wahrnehmungsprozessen geworden, die in die Literatur Eingang gefunden hat. Celan hat das gewusst, hat es verarbeitet für seinen Broterwerb, wie der erste Satz seiner deutschen Übersetzung von Georges Simenons Kriminalroman *Maigret à l´école* zeigt: „Es gibt Eindrücke, die man unbewußt mit der Präzision eines fotografischen Apparates verzeichnet, und später kann es dann vorkommen, daß sie unvermutet in der Erinnerung auftauchen und man sich den Kopf zerbricht, um herauszubekommen, woher sie eigentlich stammen.“[256]

[253] W. Benjamin, *GS*, I.2, S. 498.
[254] S. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 104.
[255] A. a. O., S. 388.
[256] G. Simenon, *Maigret und die schrecklichen Kinder*, S.5.

Mit John Bender und David Wellerby sind Nietzsche und Derrida in den Zusammenhang einer Neuausrichtung bzw. Irritation der Episteme der Moderne zu stellen. Die Forschungen großer Naturwissenschaftler, Mathematiker und Philosophen haben das Vertrauen in wissenschaftliche Objektivität erschüttert. Zugleich verzeichnen Bender und Wellerby den Niedergang der Subjektivität, der sich in der „Eliminierung des sprechenden Subjekts aus der Dichtung" niederschlägt und in der Dezentrierung des Subjekts in den Humanwissenschaften, allen voran in der Freudschen Psychoanalyse und ihrer strukturalistischen Reformulierung, eine Begründung findet.

Sie beobachten eine zunehmend globale Verwandlung der öffentlichen Sphäre in eine Art Marktplatz der Ideen, Schlagwörter und Produkte, auf dem „rhetorische Manipulationen die Regel" sind.[257] Sie führen die Vervielfältigung der Medien und der Zugänge zur Kultur an, die aus „Lese- und Schreibfähigkeit (…) lediglich eine Form der Informationsverarbeitung und dazu noch eine hochgradig eingeschränkte" machen, was mit einer „Entthronung der Printmedien" einhergeht.[258] Und schließlich lösen sich in einer globalisierten Welt die Nationalstaaten tendenziell auf. Dies hat zur Folge, dass auch die Nationalsprachen einem polyglotten Sprachengewirr weichen. Begünstigt wird so eine Rückkehr jener Verhältnisse, die die „Internationalität der rhetorischen Tradition" prägt.[259]

Gemeint ist jedoch nicht der Rückkehr der alten Rhetorik als einer institutionalisierten oder zumindest institutionalisierbaren Kunst der Beredsamkeit, „*sondern der Rhetorizität*".[260] Denn angebrochen ist nach Benders und Wellerbys Diagnose „das Zeitalter einer verallgemeinerten Rhetorik, die bis in die tiefsten Schichten der menschlichen Erfahrung vordringt". Als Kronzeugen hierfür benennen auch Bender und Wellerby Friedrich Nietzsche mit seiner Überzeugung von der anthropologischen Konstante der rhetorischen Struktur der Kommunikation, die die Sprache zum Medium par excellence macht. Mit einigem Abstand folgt die rhetorische Struktur der Wahrnehmung und des Weltzugangs überhaupt. [261]

Rhetorizität umfasst nichts weniger als die Tiefenstrukturen der Zivilisation, des sozialen Lebens und des einzelnen Menschen. „Was die Rhetoriktradition als ein Ensemble von Taktiken zu Diensten der strategischen Intentionen des Sprechers betrachtete", so Bender und Wellerby, „wurde in den (…) Bereich des unbewußten Wissens verschoben, in dem die Sprachtheorie auch unsere Fähigkeit zu

[257] J. Bender/ D. E. Wellerby, „Die Entschränkung der Rhetorik", S. 85.
[258] A. a. O., S. 86.
[259] Ebd.
[260] A. a. O., S. 87, Hervorhebung im Original.
[261] Vgl. a. a. O., S. 87f...

sprechen und zu schreiben verortet".[262] Besonders eindrückliche Beispiele dafür sind bestimmte psychische Manifestationen in der Sprache, die auf das Unbewusste zurückgeführt werden: „Sprachliche Muster, Metaphern, Substitutionen und ähnliche Tropen, die die klassische Rhetorik vielleicht in Begriffen der Oberflächenornamentierung und der Wirkung aufs Publikum beschrieben hätte, werden nun zu äußeren, unabsichtlichen Manifestationen von Wünschen und Ängsten, Sehnsüchten und Schrecken, die nach innen gerichtet wurden."[263] Dementsprechend finden sich „(d)ie alten Denk- und Sprachfiguren (…) entpersonalisiert und zu allgemeinen Existenzbedingungen transformiert".[264]

Betroffen ist aber auch der philosophische Diskurs in der Tradition der Aufklärung. Gerade seine Anstrengungen, die Rhetorik aus der Sprache zu verbannen, haben den Verdacht der Rhetorizität womöglich provoziert und potenziert. Die vom figurativen Zierat befreite Sprache wirkt nur noch technokratisch und gerade darum leblos, geschaffen nicht für und von Menschen, sondern scheinbar für und von Maschinen, bestimmt zu Dressur und Normierung, Befehl und Administration, ohne lebensweltlichen Bezug. Martin Jörg Schäfer benennt die „Gefahr einer Selbstblendung", insofern „(i)m Vollzug der der Aufklärung eigenen Dialektik (…) vernünftige Sprache die Gewissheit (verliert), ihren Gegenstand überhaupt sinnvoll zu bezeichnen. Eine völlig den Zwecken der Vernunft unterworfene Sprache erscheint nurmehr als arbiträres Medium und gerät wie vormals die Rhetorik in den Verdacht, bloß hohle Form zu sein".[265]

Zu „Selbstblendung" des philosophischen Diskurses gehört die Verkennung der eigenen Rhetorizität, die Jacques Derrida an der Lichtmetaphorik herausarbeitet. Als die große Zentralmetapher vernunftorientierter Philosophie erachtet er die Sonne, deren Licht als Symbol aufgeklärten Denkens seit Platons Höhlengleichnis fungiert. „Celui-ci (le soleil, A. G.), en tant qu´il structure l´espace métaphorique de la philosophie, représente le naturel de la langue philosophique", schreibt Derrida.[266] An der Sonne als Figur ist aber abzulesen, dass sich die Metapher einer semantischen Beherrschung entzieht. Die Sonne, die im Diskurs auftaucht, ist immer etwas Künstliches, Gemachtes[267]. Sie kann darin nicht wie in der Natur erscheinen, weil wir nicht wissen, wie die Sonne in der Natur ist. Denn unsere Erfahrung von ihr, die auf unserer sinnlichen Wahrnehmung beruht, ist

[262] A. a. O., S. 93.
[263] Ebd.
[264] A. a. O., S. 94.
[265] M. J. Schäfer, „(A-) Figurativ", S. 51.
[266] J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 299.
[267] A. a. O., S. 300.

notwendig unvollständig: Wir können sie nicht direkt anschauen, und durch die Bewegung der Himmelskörper ist sie auch unserer indirekten Wahrnehmung entzogen. [268] Zu Entgrenzung und Entzug der Metapher sagt Derrida an anderer Stelle: „Jede Aussage, gleichgültig über welches Thema – also auch jede Aussage über die Metapher selbst –, wird sich ohne Metapher nicht bilden lassen, wird *nicht ohne* Metapher auskommen. […] (…) (V)ielleicht zieht sich die Metapher zurück, in ihren Entzug, man müsste sagen: in ihre Entzüge; sie zieht sich zurück von der Szene der Welt, sie entzieht sich ihr im Moment ihrer übermäßigen Ausbreitung, im Augenblick, in dem sie jede Grenze überschreitet.“[269]

Von dieser Art der Entgrenzung von Rhetorik, die im Nachdenken über Rhetorik schlummert, wird auch der metaphysische Diskurs über das Figurative erschüttert. Theoretisch gefährdet wird die Trennung von wörtlicher und übertragener Bedeutung, die der von Intelligiblem und Sinnlichem gleichkommt. Martin Heidegger zufolge wird mittels dieser Unterscheidung in der philosophischen Tradition das Spiel der Metapher reguliert. In *Der Satz vom Grund* erklärt er: „Die Vorstellung von `übertragen´ und von der Metapher beruht auf der Unterscheidung, wenn nicht gar Trennung des Sinnlichen und Nichtsinnlichen als zweier für sich bestehender Bereiche. Die Aufstellung dieser Scheidung (…) ist ein Grundzug dessen, was Metaphysik heißt und das abendländische Denken maßgebend bestimmt.“[270]

In seinem Aufsatz über *La Mythologie blanche – la métaphore dans le texte philosophique* erwähnt Jacques Derrida diesen von Heidegger herausgearbeiteten Grundzug der Metaphysik[271] in seinem Aufweis, wie das philosophische Denken seit Aristoteles immer wieder versucht, die Metapher an den Logos zurückzubinden, die übertragene Bedeutung auf eine wörtliche zurückzuführen. Sei es durch unermüdliche Klassifikation der Gegenstandsbereiche bzw. Herkünfte bildlicher Ausdrücke[272], durch das geschichtsphilosophisch fundierte Erlöschenlassen der Metapher im Begriff wie in der *Ästhetik* Hegels[273] oder dadurch, dass man sie ganz konkret als Ausdrucksformen der Idee behandelt: „Pour ne pas traiter la

[268] A. a. O., S. 298f.

[269] J. Derrida, „Der Entzug der Metapher“, S. 319, Hervorhebung im Original.

[270] M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, S. 88f.

[271] Vgl. dazu J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 269f., Anmerkung 19.

[272] A. a. O., S. 262: „Il faudrait alors reconnaître l´importation dans le discours dit philosophique de métaphores allogènes, ou plutôt de significations qui deviennent métaphoriques à être transportées hors de leur habitat propre. On classerait ainsi les lieux de provenances (...).“

[273] Vgl. J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 269: „Surtout, le mouvement de la métaphorisation (origine, puis effacement de la métaphore, passage du sens propre sensible au sens propre spirituel à travers le détour des figures) n´est autre qu´un mouvement d´idéalisation.“

métaphore comme un ornement imaginatif ou rhétorique, pour revenir à l´articulation interne du discours philosophique, on réduit donc les figures à des modes d´ éxpression´ de l´idée", schreibt Derrida. [274]

Derrida markiert die Grenzen, an die das philosophische Denken stößt. Produktiv setzt er Heideggers „Einsicht" um, dass die genannte „Unterscheidung des Sinnlichen und Nichtsinnlichen unzureichend bleibt".[275] Derrida legt dar, dass der von Aristoteles und anderen geführte Diskurs über die Metapher selbst metaphorisch ist: „2. La constitution des oppositions fondamentales de la métaphorologie (…) s´est produite à travers l´histoire d´un langage métaphorique *ou plutôt à travers des mouvements 'tropiques'*, qui, pour ne plus pouvoir être appelés, d´un nom philosophique, métaphores, ne font pourtant pas, et pour la même raison, un langage 'propre'."[276] Derrida diagnostiziert eine Entgrenzung der Metaphorisierung, die die metaphysische Grenzlinie zwischen Wörtlichem und Übertragenem einreißt. Sogar wenn die klassischen Philosophen von der Vernunft oder dem Logos sprechen, werden sie bildlich.

Celans Beitrag zur poetologischen und poetischen Reflexion der Rhetorizität schließt im *Meridian* und den Gedichten auf vielfältige Weise an diese Entwicklungen des philosophischen Denkens an. Unter der Chiffre ‚Gedicht' zeichnet sich im *Meridian* ein mit klassischen Modellen unvereinbares Konzept medialer Kommunikation ab, ein alternatives Mediendispositiv, das auf der Grundlage eines `unwillkürlichen Eingedenkens´ von Ängsten, Wünschen und Traumata `funktioniert´. Produktion und Rezeption bestehen in der Hervorbringung von Fehlleistungen, von Symptomen, die der bei Bender und Wellerby mitgemeinte Jacques Lacan als Metaphern bezeichnet.[277] Nicht Sinn, sondern die Möglichkeit des Verfehlens von Sinn wird übertragen. Dies wird als Ausweg aus der Paralyse einer sprachlich vermittelten Welt skizziert, in der die Repräsentationsfunktion und die Selbstreferentialität politischer und ästhetischer Diskurse sich vermischen – mit destruktiven Folgen. Die Unhintergehbarkeit von Rhetorik, den Zwang zur Täuschung, führt Celan im sprachlichen Maskenspiel vor. Durch die heimliche Übernahme der Rolle Camilles, der Büchnerschen Bühnenfigur aus *Dantons Tod*, etabliert er sich als sprechende Instanz der Büchnerpreisrede. Celan macht sich selbst zur Figur eines Dramas, um von hier aus, am dramaturgischen Faden von *Dantons Tod*, sich selbst zur Person zu de-figurieren oder ‚freizusetzen'.

[274] J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 265.
[275] M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, S. 89.
[276] J. Derrida, *Marges – de la philosophie* , S. 272f., Hervorhebung von mir, A. G.
[277] Vgl. J. Lacan, *Schriften II*, S. 30ff.

In den Gedichten verabgründigt Celan die Metapher und das Metaphorische durch die Oxymora der „schwarzen Milch der Frühe“ in der *Todesfuge*, der in die Wasserfläche geritzten Stimmen im Gedicht dieses Titels und in gewisser Weise auch der „untrügliche(n) Spur“ am Anfang der *Engführung*. Oxymora sind kühne Metaphern, weil sie der für die beiden zusammengeführten Elemente verbindlichen Vergleichsebene entbehren oder zu entbehren scheinen. In dieser Weise entwinden sie sich dem Gegensatz von `wörtlich´ und `übertragen´. Sie `entziehen´ sich dadurch nicht genauso, aber auf ähnliche Art wie die philosophische Metapher bei Derrida.

2.6 Die Rhetorizität der Sprache der Medialität

Deutlich bei Tholen, Menke und Wenzel, in geringerem Maße bei Paech, Müller-Funk und Reck zeichnet sich die Tendenz zur Einsicht ab, dass Diskurse über Medien rhetorisch verfasst sind. Die Vorgeschichte dieser Entwicklung geht auf die Metaphysik der Sprache und der Kritik daran zurück. Der Verdacht der Rhetorizität der Sprache im Allgemeinen legt es nahe, auch die Sprache der Medialität bzw. den medialen Metadiskurs als rhetorisch verfasst zu begreifen.

Unter der Prämisse einer durchgehenden Rhetorizität der Sprache stellt sich konsequenterweise die Frage, wie es um die Rhetorizität der Sprache der Medialität steht. Mit anderen Worten: Welche Übertragungen, ja welche Täuschungen und eventuell auch: welche Art der Macht und Gewalt wirkt in der Sprache der Medialität, in der Diskurse über Medien geführt werden bzw. eine bestimmte intentionale Kommunikation von Medien fundiert wird? Diese Frage stellt Tholen nicht, obgleich er doch explizit Elemente und Operationen der Rhetorik, nämlich die Metapher bzw. den Vorgang der Metaphorisierung als Bestandteile einer Sprache der Medialität vorstellt, die Mediendispositive konstituiert.

Celans Sprachskepsis, erlesen bei Hofmannsthal und Nietzsche, erlitten durch die Shoah, ist in den hier zu untersuchenden Texten auf die Rhetorik der Medialität auszudehnen. Nämlich als nachdrückliche Infragestellung der Neutralität der Sprache in Bezug auf Mediendispositive. Eine Neutralität, die von Georg Christoph Tholen postuliert wird, gleichwohl kaum bestehen kann, wenn doch die konstituierenden Diskurse über Medien wie auch die diskursive Fundierung medialer Kommunikation zumindest teilweise – nämlich eingedenk der Vernetzung diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken – als den Mediendispositiven zugehörig erachtet werden müssen.

Tholen setzt die Sprache als Voraussetzung von technischer Medialität und billigt ihr eine souveräne Stellung zu, wenn er ihr das Vermögen zuerkennt, sich von Medialität distanzieren zu können wie der „Bote von der Botschaft“.[278] Die Büchner-Lektüren Celans im *Meridian* und die Gedichte *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* zeigen hingegen nicht die Eigenständigkeit der Sprache gegenüber anthropromorphen wie technischen Medien, sondern eine tief reichende Komplizenschaft mit ihnen. Und zwar im Zeichen der Rhetorik und der Rhetorizität, nämlich sowohl in der gleichsam kontrollierten Anwendung rhetorischer Figuren teils entlang von Konzepten logozentristisch-phonozentristischenr Metaphysik der Präsenz des Sinns, teils unter dem Eindruck des Verfalls dieser Konzepte, aber mit nicht weniger Definitions- und Codierungsgewalt versehen.

Celans poetologische und poetische Auseinandersetzung mit diesen Problemen schließt an Nietzsche an und geht über ihn hinaus. Die Untrennbarkeit von – um eine Art Mittelwert zwischen Rhetorik und Rhetorizität zu bilden – Rhetorischem und Sprache bei Nietzsche, die in Täuschung und Selbsttäuschung mündet, wird bei Celan schon vorausgesetzt, um die Sprache nun nicht nur mit dem Technischen der Rhetorik, sondern auch mit dem Technischen der unbewussten Rhetorizität vermischt vorzustellen, aus dem das `Unheimliche’ einer Entdifferenzierung von Natürlichem und Künstlichem, letzteres verstanden als techné, erwächst. Programmatisch ist das im *Meridian* formuliert.

Dort gilt als „verwandlungsfähige(s), zäh- und langlebige(s), will sagen ewige(s)“ Problem der Kunst[279], als die zentrale ihrer „alte(n) und älteste(n) Unheimlichkeiten“, dass „der `schnarrende Ton´ Valerios (…), sooft die Kunst in Erscheinung tritt, nicht zu überhören (ist)“ [280]. Die ‚Kunst’ wird hier in ihrem Wesen als Mechanismus, ja Automatismus begriffen. Dieser schleicht sich in die Sprache ein, wenn der Mensch – exemplarisch Valerio – sich mit dem Automaten als dem Zerrbild des Menschen als technisches Medium identifiziert. Da diese `Verkennung´ aber in der Sprache selbst ihren Ort hat, ist das Technische nichts, was der Sprache von außen zugestoßen wäre. Es ist ihr vielmehr zutiefst eigen. In den Figuration der Verwirrung, nicht Mensch, sondern vielleicht Automat, sowie der Figuration des Wunsches, Medusenhaupt zu sein, weist Celan im *Meridian* die Deformation menschlicher Wahrnehmung und Kommunikation aus, wohingegen in den Gedichten die Figurationen von anthropomorpher und technischer Medialität poetisch zerlegt werden. Sie entpuppen sich als Stör- statt als Ermög-

[278] G. Ch. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, S. 187.
[279] Celan III, S. 188
[280] A. a. O., S. 192.

lichungsfaktoren der kommunikativen Verbindung unter den Lebenden und zwischen Lebenden und Toten.

3. Figurative Rhetorik der Medialität

3.1 Figuration und Medialität

Wenngleich die rhetorische Figuration von Medialität den engeren Problemkreis dieser Arbeit bezeichnet, umfasst der Blickbereich doch Figuration von Medialität im Allgemeinen. Einen theoretischen Leitfaden bietet der *Figura*-Aufsatz Erich Auerbachs. Seine begriffsgeschichtliche Exploration ist ebenso anschließbar an den medienwissenschaftlichen und rhetorischen Diskurs wie an den Defigurations-Diskurs Celans.

Auerbachs Kernpunkt ist, dass gemäß der Etymologie bzw. der frühen lateinischen Verwendung des Figur-Begriffs dieser ursprünglich auch den Prozess der Gestaltung bezeichnet und nicht unbedingt schon die vollendete Gestalt oder Abbildung. „Figura", schreibt Auerbach, „heißt nach seiner Herkunft `plastisches Gebilde´", wobei sich in dem Wort aufgrund seiner grammatischen Eigenheit, aufgrund der „besonderen Bildung des Wortes etwas Lebend-Bewegtes, Unvollendetes und Spielendes aus(drückt)"[281]. Erst später, ergibt Auerbachs sprachgeschichtliche Aufarbeitung, verstärkt die Verbindung mit dem griechischen Wort für `Schema´ „die wahrscheinlich schon von Anfang an bestehende aber nur langsam sich vorarbeitende Expansionsneigung von *figura* in der Richtung `Statue´, `Bild´, `Portrait´ (…)."[282] Ganz und gar stillgestellt ist das Prozesshafte damit freilich noch nicht. Mit dem griechischen Ausdruck für `Schemata´ bezeichnet Aristoteles „die mimischen Gesten der Menschen, insbesondere der Schauspieler".[283] Zudem vollbringt Lukrez in seinem umfangreichen Lehrgedicht *De rerum natura* die gleichwohl solitär gebliebene Zusammenziehung der entgegengesetzten semantischen Pole von *figura* als vollendetem Gebilde und der Entstehung von Gebilden, wenn er von ‚fliegenden Abbildern' oder ‚fliegenden Gestalten' spricht – beispielsweise in dem Vers „dissimili inter se quadam volitare figura"[284] – oder gar von „Gebilden", „die sich wie Häutchen (*membranae*) von den Dingen abschälen und in der Luft umherstreifen", so dass „ein Reigen von Figuren" entsteht[285].

[281] E. Auerbach, „Figura", S. 54.
[282] A. a. O., S. 57, Hervorhebung im Original.
[283] Ebd.
[284] Lukrez, *De rerum natura*, II, 380, S. 112.
[285] E. Auerbach, „Figura", S. 58.

Ausdrücklich mit Bezug auf den Aufsatz Erich Auerbachs und die ‚fliegenden Abbilder' erkennt der Film- und Medienwissenschaftler Joachim Paech der `Figur´ die überzeitlich gültige Eigenschaft von Bewegung und Bewegtheit zu. Das Kinematographische ist dabei (nur) eine ihrer Ausprägungen. Die „Figur, die, prozessual mit der Bewegung gekoppelt, als ihre Figuration bezeichnet wird, ist mit der medialen Eigenschaft der Kinematographie, ihrer Mechanik, nur lose verbunden; sie figuriert ebenso vor-kinematographisch in der Bildgeschichte der Moderne, wie sie post-kinematographisch in ihrer elektronischen und schließlich digitalen Konstitution für die mediale Darstellung von Bewegung zuständig bleibt".[286] Von den ‚fliegenden Abbildern' hat Paul Celan via Windelbands *Geschichte der abendländischen Philosophie im Altertum* Kenntnis erlangt[287] und möglichweise die Matrix für die Beschreibung der Wirksamkeit durch Sprache ausgelöster Visualität im *Meridian* und in der unter dem Einfluss von Alain Resnais´ *Nuit et Brouillard* stehenden *Engführung* (siehe Partie V: „Zum/Aug geh, zum feuchten") erhalten[288].

Ein Schlichtungseffekt für die Fragen der Zuordnung zu Kategorien der Rhetorik geht von der Vereinfachung aus, die Auerbach aus der historischen Entwicklung des Figur-Begriffs im Rhetorik-Kontext herausliest. Sie soll für diese Arbeit genutzt werden. „Die Unterscheidung zwischen Tropus und Figur gelingt nur mühsam", räumt Auerbach ein. „Quintilian selbst schwankt häufig, zu welchem der beiden eine Redeform zu rechnen sei; der spätere Sprachgebrauch hat sich vielfach dafür entschieden, *figura* als den Oberbegriff anzusehen, der den Tropus miteinschließt, und also jede uneigentliche oder mittelbare Ausdrucksweise als figürlich zu bezeichnen."[289] Dieser „spätere Sprachgebrauch" sei in der vorliegenden Arbeit adaptiert. Mit `Figur´ bzw. `figurativ´ und `Figuration´ werden die Elemente des rhetorischen *ornatus* bzw. seine Formationen benannt und charakterisiert. Nach Bedarf wird in Gedanken-, Satz-, Wort- und Klang-Figuren oder in Tropik und Topik unterschieden, wenn die Komplexität Figuren der Medialität in den Texten Paul Celans dies erfordert. Über den Komplex des Rhetorischen im engeren Sinne hinaus sind allerdings noch zwei weitere thematische Aspekte von Auerbachs Aufsatz für die Lektüre Celans unter dem Gesichtspunkt von Figuren der Medialität relevant.

Berührt von den als gegensätzlich auffassbaren Bedeutungen von *figura* als Prozess der Bildwerdung und geschlossenes Bild ist die Stufenfolge der De-

[286] J. Paech, „Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)", S. 277.
[287] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 654.
[288] Celan I, S. 199f.
[289] E. Auerbach, „Figura", S. 63, Hervorhebungen im Original.

Figuration, in die im *Meridian* die literarischen Gestalten Büchners gestellt werden. Die De-figuration ist nicht nur ein Kreisgang, der immer wieder in Figuration und zurück zu De-figuration führt[290], sondern Mobilisierung oder Verlebendigung des Erstarrten und (scheinbar) Toten. Darin verwirklicht sich zumindest teilweise eine Wandlung von der rhetorisch-allegorischen Figur zur Celanschen ‚Person' als Inbegriff des Lebendigen. In der Perspektive von Auerbachs Aufsatz entspricht dies dem Bedeutungs-Wechsel von Figur, nämlich vom Abbild hin zum Bewegten. Insbesondere durch das Nomadische des Lenz, das den Gipfelpunkt der De-figurations-Kette markiert, und durch Celans Betonung seines ‚Hinlebens', die durch das Fragmentarische der Büchnerschen Erzählung Verstärkung erfährt, werden die Momente des „Lebend-Bewegte(n), Unvollendete(n) und Spielende(n)" erkennbar, die laut Auerbach den *figura*-Begriff im Moment seines Auftretens in der lateinischen Literatur auszeichnen.

Auerbach spricht in seinem Aufsatz ferner die Rolle an, die der *figura*-Begriff für die „Realprophetie" im frühen Christentum spielt. An sie schließt die Figuraldeutung der Bibelexegese und die Figuraldarstellung im Mittelalter und insbesondere in Dantes *Göttlicher Komödie* an. Gemäß der „Realprophetie" wird demnach in der Figur das Erscheinen einer künftigen Inkarnation der Wahrheit vorausgedeutet. Auerbach legt großen Wert auf die maßgeblich mit Tertullian belegte Feststellung, dass es sich dabei um einen innergeschichtlichen Vorgang handelt. Daraus ergbit sich eine Abgrenzung gegen die spätantik-mittellalterlichen (personifizierenden) Allegorien abstrakter (philosophischer) Entitäten.[291] „(F)igura ist etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt", so Auerbach.[292] Als Beispiel nennt Auerbach „die Namensgebung Josua-Jesus als prophetischen Vorgang, der Späteres vorausverkündigt. So wie Josua, und nicht Moses, der das Volk Israel ins gelobte Land Palästina führte, so führt Jesu Gnade, und nicht das jüdische Gesetz, das `zweite Volk´ in das gelobte Land der ewigen Seligkeit."[293] Auch wenn Vorausdeutung und Erfüllung vielfach als *umbra* oder *imago* der *veritas* entgegengestellt werden, soll daraus jedoch nicht eine Höherschätzung von Transzendentem gegenüber Materiellem (der bloßen Abbildung) abzuleiten sein. Um „eine fleischliche, also geschichtliche Erfüllung" handelt es sich, „denn es ist eben die Wahrheit Geschichte oder Fleisch geworden".[294]

[290] Vgl. dazu M. J. Schäfer, „(A-)Figurativ", S. 53.
[291] Vgl. E. Auerbach, „Figura", S. 78.
[292] A. a. O., S. 65.
[293] Ebd.
[294] A. a. O., S. 67.

Jedoch zeichnet sich im Zuge ihrer Indienstnahme für die christliche Missionierung in den Apostelbriefen die Tendenz ab, in der Beziehung von Altem und Neuem Testament zueinander die Erfüllung gegenüber der Vorausankündigung aus eschatologischer Sicht höher zu bewerten. Dahinter vermutet Auerbach „die Absicht, das Alte Testament seines normativen Charakters zu entkleiden", dessen „Gesetzestreue (…) unnütz und verderblich geworden (ist), seit Christus durch sein Opfer die Erfüllung und Erlösung gebracht hat".[295]

Die innergeschichtliche Perspektive auf die inkarnierte Wahrheit besteht dabei nur für den Menschen, nicht für Gott. Was sich für die Erdenbewohner noch als unvollendet darstellt, ist in der „Vorsehung Gottes" bereits vollständig vorhanden, weil von ihm schon gedacht. Die Zeitlichkeit der Offenbarung der Wahrheit ist ein rein menschliches Problem. „Die Figuren sind also nicht nur vorläufig; sie sind zugleich auch die vorläufige Gestalt eines Ewigen und jederzeitlichen; (…) dies Ewige ist schon in ihnen figuriert, und so sind sie sowohl vorläufig-fragmentarische als auch verhüllte jederzeitige Wirklichkeit."[296]

Der Bezug der Figuraldeutung zu Celan zeigt sich da, wo Auerbach das Göttliche und das Menschliche in Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* verschmolzen sieht. Auf dieses Anfang des 14. Jahrhunderts entstandene Werk spielt Celan sowohl in den *Stimmen* als auch in der *Engführung* an. Dante scheint in Auerbachs Augen eine Art transzendenten Realismus vollbracht zu haben. Die irdische Wirklichkeit wird in der *Göttlichen Komödie* im Jenseits aufgehoben. Die Gestalten der Weltgeschichte begegnen dem Protagonisten dort nicht in einem Moment ihres verflossenen Lebens. Sie präsentieren sich als der Zeit entrückt, als gedeutete, d. h. insofern sie „in den ewigen Heilsplan eingeordnet" sind.[297] Die „unmittelbar vollendet(e) göttliche() Wirklichkeit" ist in „Gottes Auge und im Jenseits jederzeit gegenwärtig".[298] Dante als Figur seiner eigenen Erzählung hat die Aufgabe, als Lebender der Wahrheit im Jenseits ansichtig zu werden. Diese Wahrheit besteht darin, dass in den Schicksalen der Toten, die ihm als körperlose Seelen begegnen, „die irdische *figura* enthalten und gedeutet ist".[299] Dadurch rettet Dante nicht nur sein eigenes Seelenheil, sondern kann auch als Bote der ewigen Wahrheit zurückkehren, „fähig, der Welt das Gesehene zu verkünden und sie auf den rechten Weg zu weisen".[300]

---

[295] A. a. O., S. 75f.
[296] A. a. O., S. 81.
[297] A. a. O., S. 88.
[298] A. a. O., S. 89.
[299] A. a. O., S. 90, Hervorhebung im Original.
[300] Ebd., Hervorhebung im Original.

In dem unterschwelligen Dante-Dialog, den Celan in den Gedichten *Stimmen* und *Engführung* führt, konfrontiert er die Un-Möglichkeit des Gedenkens der Ermordeten der Shoah mit der durch einen göttlichen Heilsplan sanktionierten Kommunikation mit den Seelen der Toten in der *Göttlichen Komödie*. Wiewohl Dantes sprachliche Höllenbilder die Matrix für viele Erfahrungsberichte vom Grauen der Vernichtungslager der Nationalsozialisten abgeben[301], setzt Dante eben mit der Instanz Gottes den Vermittlungs-Garanten voraus, welcher der Welt im 20. Jahrhundert abhanden geommen ist. Celans Gespräch mit den Ermordeten im Zeichen der Shoah scheitert daran, dass die metaphysisch-theologische Sprache durch den Missbrauch der Sprache im Dienste des Massenmords unbrauchbar geworden ist wie ein defektes technisches Medium: Das Wort Gottes erreicht die Menschen nicht mehr. Es gibt dadurch keinen Rahmen mehr für das Gespräch zwischen Lebenden und Toten.

3.2 Rhetorische Figuration der Medialität bei Celan

Was sind nun die Figuren der Medialität in den Texten Celans, die hier untersucht werden sollen? Diese sind im Wesentlichen in drei Gruppen zu ordnen. Die erste Gruppe besteht aus von Celan zitierten Figuren aus Büchners Werken, die in der Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte einen festen Platz in Diskursen über Medialität haben. Zu nennen sind vor allem „Medusenhaupt“ und „Automaten“[302], denen in Büchners Erzählung *Lenz* respektive in der Komödie *Leonce und Lena* zentrale Bedeutung zukommt. Diese sind Topoi, stereotype Bilder oder verblasste Metaphern. Die Übergänge der Terminologie sind hier fließend. Roland Barthes hält zwei Kennzeichen der Topik als Speicher fest, auf die Celans noch zu zeigende Abneigung gegen Topoi, weil zu ‚kunsthaft’, zurückzuführen ist: „1. Sie sind Leerformeln, die allen Argumenten gemein sind (je leerer sie sind, umso verbreiteter sind sie); 2. Sie sind Stereotypen, abgedroschene Phrasen.“[303] Für die Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts hat der Romanist Ernst Robert Curtius diese Eigenschaften wiederentdeckt, wenn er ein inhaltliches Motiv, das in der Tradition fortlebt, Topos nennt. In seiner sehr umfänglichen Definition sind Topoi „feste Clichés oder Denk- und Ausdrucksschemata, vorgeprägte Formeln, Phrasen, Wendungen, Zitate, stereotype Bilder, Embleme, tradierte Motive, technische Anwendungs- und Darbietungsweisen für bestimmte Aufgaben und Anforderungen in bestimmten Situationen.“[304] Gespeist aus der

[301] Vgl. G. Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 72.
[302] Celan III, S. 196.
[303] R. Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, S. 69.
[304] E. R. Curtius, „Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur“, S. 1.

klassischen, spätantiken und mittelalterlich-lateinischen Rhetorik, sind sie in die volkssprachliche Literatur bis zur Aufklärung eingegangen.[305]

Die zweite Gruppe besteht eigentlich eher aus figurativen Verfahrensweisen denn aus bestimmten denotativ oder konnotativ festgelegten Figuren. Da sind zunächst einmal die Personifikationen oder personifizierenden Allegorien, die schon im Zusammenhang mit der Prosopopoiia Erwähnung gefunden haben. Es sind *fictio personae* (auch wenn sie historische Vorbilder haben), die Celan aus dem literarischen Universum Georg Büchners, aus seinen Dramen- und Prosafiguren destilliert. Camille aus *Dantons Tod* steht bei Celan noch für die ‚Kunst' der (rhetorischen) Reproduktion, der Phrasen und der Topoi der Revolution, und ist damit deutbar als das Technische an Medien überhaupt. Demgegenüber verkörpert Camilles Geliebte Lucile das ganz andere, a-technizistische Sprechen und Wahrnehmen der ‚Dichtung'. Lenz verkörpert durch sein ‚Gehen' das schreibende Lesen, das mit dem Leben selbst eins, von der bürgerlichen Vernunft ganz abgekoppelt und auf die Sterblichkeit hin geöffnet ist.

Beinahe unüberschaubar ist die Literatur zur Figur der Allegorie.[306] Erwähnt werden sollen deshalb nur einige Charakteristika und wichtige historische Etappen des Verständnisses im Verhältnis zur Personifikation. Eine eindeutige Definition von Allegorie ist nicht zu finden. Den kleinsten gemeinsamen Nenner vieler Ansätze bietet die Umschreibung, die Allegorie sage etwas auf andere Weise noch einmal und sei so etwas wie eine ausgedehnte Metapher. Die Definition des *Historische(n) Wörterbuch(s) der Rhetorik* macht die klassifikatorischen Schwierigkeiten bewusst, insofern sie Tropisches und Figuratives vermischt: „Die *sprachliche Aussageform der Allegorie* wird häufig zuerst als rhetorischer Tropus verstanden, als etwas unklare, durch Bedeutungsveränderungen schwierige Wortkombination, die Eines sagt, ein anderes meint (…) ."[307] Die Personifikation fasst Göttert als „das Auftreten und entsprechende Reden sei es bereits toter, sei es fiktionaler Figuren wie etwa von Tugenden u. ä. (*fictio personae*)".[308] Ivo Braak unterscheidet zwischen drei Stufen der Personifikation, der einfachen Belebung eines Dinges oder eines Abstraktums, der anschaulichen Personifikation und der Erstarrung zur Formel.[309] Wie im vierten Kapitel der Untersuchung zum *Meridian* über das alternative Mediendispositiv des Gedichts erörtert wird, überschreitet

[305] Vgl. G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 837.
[306] Vgl. den umfangreichen Artikel „Allegorie" im *Historische(n) Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, A-Bib, Spalte 330ff.
[307] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, A-Bib, Spalte 330, Hervorhebung im Original.
[308] K.-H. Göttert, *Einführung in die Rhetorik*, S. 61, Hervorhebung im Original.
[309] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 33.

Celan durch die De-figurierung von Lenz den Rahmen der klassischen Allegorie. Er nähert sich dem Verständnis Benjamins und De Mans von der Allegorie als einer endlichen Beziehung von Zeichen aufeinander an, wenn er die Freisetzung von ‚Person' als sterbliches Wesen in der Zeitlichkeit des Lektüreaktes verortet.

Das andere figurative Verfahren zur Darstellung von Medialität neben der Allegorie ist das Vor-Augen-Stellen oder –Führen. Aristoteles versteht darunter eine Sonderform der Metapher, die besonders stark die Wirksamkeit von Vorgängen zum Ausdruck bringt. [310] In der Rolle Camilles, die er als Redner des *Meridian* zeitweise annimmt, dramatisiert Celan das Vor-Augen-Stellen in der Form einer Heimsuchung durch die Erscheinungsweisen der ‚Kunst'. Das Vor-Augen-Stellen verweist auf rhetorische Mnemotechnik[311] und birgt zugleich den „Ansatz() zu einer medientechnischen Funktionsweise"[312]. Beides findet sich bei Celan wieder. Zum einen wird die Erinnerung an die ‚Kunst' als eine Gemeinsamkeit der bei der Verleihung des Büchnerpreises Versammelten beschworen und die Rede selbst zu einer Topographie der Umkreisung von bestimmten Bezugspunkten. Zum anderen erzeugt Celan die „bewegten Bilder eines Textfilms"[313] durch den Einsatz der die Gleichzeitigkeit von Sinneseindrücken betonenden Parataxe bei der Schilderung der Vorgänge auf dem Hinrichtungsplatz in *Dantons Tod* und durch die Montage der sich projektilhaft nähernden und scheinbar nur für den Sehsinn identifizierbaren Bilder der ‚Kunst'.

Die dritte Gruppe beinhaltet Figuren, die im Lichte anderer Diskurse als Figuren der Medialität erscheinen. Diese Diskurse können eigene wie fremde Texte sein, literarische oder philosophische, die Celan bei der Niederschrift der hier untersuchten Gedichte offenkundig beeinflusst haben, aber auch interpretatorische Texte der Forschung. Es geht um die Initialfiguren der Gedichte, die alle drei oxymoronhafte Züge aufweisen, insofern sie aus einander widersprechenden Begriffen bestehen. Und zwar in der Art einer contradictio in adjecto, durch ein widerspruchshaftes Beiwort.[314]

Der abundante Gebrauch des Oxymorons ist Manierismus-Kennern Anzeichen für das Eindringen einer Para-Rehtorik, das die Rhetorik, wie dies Gustav René Hocke ausdrückt, „*deformiert*": „Die klassische Rhetorik (…) gerät ins Wanken", erklärt Hocke zum Aufkommen des Manierismus des 16. und 17. Jahrhunderts.[315] „Es entsteht eine ‚Para-Rhetorik'."[316] Die sprachliche Kombinationskunst

[310] Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, 1411b.
[311] Vgl. R. Campe, „Vor Augen Stellen", S. 216f.
[312] A. a. O., S. 223.
[313] A. a. O., S. 222.
[314] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 47.
[315] G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur,* S. 131, Hervorhebung im Original.

steht im „Dienst einer ästhetischen Paralogik ‚(…) nicht, um rationale, sondern um irrationale Wortverbindungen (…) zu erhalten".[317] Dem „Reversibilitätsprinzip" folgend, dem auch die Gedankenfigur der Inversion zuzuordnen ist, operiert man „zwar mit logisch-syllogistischen Mitteln, aber um Anti-Logisches zu erzeugen".[318] Hervorgebracht werden „(d)iejenigen rhetorischen Figuren, welche insbesondere die antiken Sophisten schätzten (…). Sie werden mit der ebenfalls sophistischen Technik der Fehlschlüsse, der Paralogien, verbunden."[319] Diejenigen, die sich wie die Sophisten der Paralogien bedienen, nutzen nicht nur die „ ‚täuschenden' rhetorischen Figuren der Homonymie, der Amphibolie", und die „listig verstellte() Disposition", sondern auch die „Sophismata", denn sie „verdrehen (…) den Beweissatz, verändern den Streitpunkt, (…) lassen den Beweisgrund im Ungewissen, (…) machen den Beweissatz zum Beweisgrund oder ‚springen' im Schließen, usw."[320]

Die Traditionslinie der Para-Rhetorik ist weit über das 16. und 17. Jahrhundert hinaus bis in die Gegenwart und zu Celan zu verfolgen. Für Hocke ist die Aktualität besonders für das Drama gegeben. „In diesem Sinne ist die manieristische Theater-Kunst der Shakespeare-Zeit über die Romantik und Sturm und Drang, über Grabbe und Büchner bis zu Wedekind, Pirandello, Shaw, Thornton Wilder und Williams labyrinthische Kombination von Logik und A-Logik, von Unerbittlichkeit und berechneter Ausflucht."[321] Angesichts des Gebrauchs rhetorischer Figuren bei Musil und Kafka wähnt Hocke in der Zeit der Entstehung von *Stimmen* die Literatur „vor der zeitgenössischen modernen, extremen Paralogisierung eines uralten manieristischen Stilmittels: des Oxymoron".[322] Wie stark Celan von den Paralogismen der Sophisten fasziniert ist, verraten seine Lektürenotizen zu Windelbands Werk *Geschichte der abendländischen Philosophie im Altertum*. Wie um ihn sich besonders einzuprägen, notiert Celan den ‚Syllogismus' von „Gorgias (…), der Vater der Sophisten", wonach Nichts sei[323], notiert sich: „Sophismata oder Paralogismen", notiert eine Definition von „Fangschlüsse: Fragestellungen, auf Grund deren keine der disjunktiv möglichen Antworten sich geben lässt"[324], usw.

---

[316] A. a. O., S. 59.
[317] A. a. O., S. 58f.
[318] A. a. O., S. 59.
[319] A. a. O., S. 134.
[320] A. a. O., S. 60f.
[321] A. a. O., S. 213.
[322] Ebd., Fußnote 1.
[323] P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 643.
[324] Ebd., Unterstreichungen Paul Celans.

Die „schwarze Milch der Frühe“, die beherrschende, rätselhafte Figur der *Todesfuge*, wird in der vorliegenden Arbeit als Metapher der Verflüssigung schriftlicher Texte gedeutet, ihre Erweiterung durch das Motiv des Trinkens als Allegorie einer inkorporierend- performativen Verarbeitung von Dichtung, für die Celan in der Zeit vor der Niederschrift der *Todesfuge* großes Interesse beweist, wie seine intensive Beschäftigung mit dem Theater und Fragen der Rezitation gut belegen. Augenfälliger ist die Verbindung der oxymoronhaften Wendung der in die Wasserfläche geritzten Stimmen im gleichnamigen Gedicht *Stimmen* zu Medialität. Die Figur wird von verschiedenen Interpreten nicht nur als Hinweis auf die bildende Kunst und als Anspielung auf die Tradition des Lineaments gelesen, sondern auch als Figurierung von Tonträgern, von Phonograph und Schallplatte. In der *Engführung* verweist die „untrügliche() Spur“ auf den Film *Nuit et Brouillard*. Herauszustellen ist, dass „untrügliche() Spur“ ironische Wendung oder Oxymoron sein kann, da eine Spur niemals untrüglich ist, sondern immer gedeutet werden muss. Diese Einsicht wird auf das Medium Film selbst rückbezogen, das mit Täuschungen der optischen und akustischen Wahrnehmung operiert. Von hier aus gibt sich der de-figurierende Zug zu erkennen, der sich im pararhetorischen Kunstwort „auseinandergeschrieben“ durch das ganze Gedicht schlingt.

4. Zwischen De- und Refiguration: Celans De-figuration der Rhetorik der Medialität

Paul Celans De-figuration der Medialität ist mit und gegen Bettine Menkes Untersuchungen der Prosopopoiia nach- und mitzuvollziehen. Die figurative Bedeutung von Mediendispositiven und die Wahrnehmung von Rollen in diesen werden mit Menke rückführbar auf den rhetorischen Akt der Prosopopoiia als verlebendigendes Verleihen von Stimme und Gesicht, die etwas wahrnehmbar und verstehbar macht. Letztlich geht es um die – im rhetorischen Sinne technische – Realisierung der Metaphysik der Präsenz des Sinns. Ermöglicht wird die Aneignung von Sinn in der phänomenologischen inneren Stimme, die für eine geistige oder seelische Lebendigkeit bürgt. Das Moment des Todes kommt dabei auf dreierlei Weise zum Tragen.

Die ersten beiden Weisen werden von Menke direkt angesprochen und der De-figuration zugeordnet. Erstens wird die verlebendigende Figur dort gesetzt, wo Leben abwesend ist, wo es de-figuriert vorliegt. Zweitens impliziert der Akt der Setzung von Figur selbst eine de-figurative Kehrseite, denn die Setzung selbst ist stumm, tot, dehumanisiert. Drittens aber – und dies wird von Menke und De Man nur am Rande gestreift – können auch Figurierendes und Figuriertes als tot gel-

ten. Die Setzung von Figur durch einen Sprecher wirkt auf diesen zurück. Ob er sich selbst adressiert oder einen anderen Sprecher oder ein anderes Objekt – auch er ist im Akt der Setzung tot. Durch Verendlichung bzw. Verzeitlichung von Setzung und Gesetztem, von Figurierung und Figur versucht Celan, diesen Bann des Todes zu durchbrechen.

Figuration und De-figuration finden sich in der Prosopopoiia unauflöslich ineinander verschränkt, stellen sich als wechselseitig ineinander eingeschrieben dar. Die De-figuration ist die Kehrseite der Figuration und ihre Voraussetzung. Weil die Prosopopoiia dem Text vorausliegt, indem sie ihn möglich macht, ist sie in ihm nicht mehr zu erkennen. Sie lässt erscheinen, erscheint aber nicht selbst bzw. geht in das Erscheinende ein und in ihm unter. Der Akt der Setzung, der im Verleihen der Stimme liegt, bleibt unsichtbar. Neben der Erfindung sprechender Personen im Sinne klassischer Rhetorik ist die Prosopopoiia, „die eine Stimme verleiht, eine rhetorische Figur, die das Subjekt der Rede (erst) erstellt, das *nachträglich* immer schon gegeben zu sein scheint“, schreibt Bettine Menke, „und insofern verstellt diese Figur durch ihren Effekt und dessen Substantialisierung auch schon ihr Funktionieren *als* rhetorische Figur und ihre Voraussetzung eines Mangelns (von Stimme und Gesicht)“.[325]

Dieses Mangeln ist auf die De-figuration zurückzuführen. Damit etwas verlebendigt werden kann und muss, ist es zuvor tot gewesen. Wenn etwas figuriert wird, muss es zuvor de-figuriert gewesen sein. „Die *Prosopopoiia*, die Gesichts-Verleihung, die das Lesen vornimmt, ‚sagt', indem sie mit einer Maske oder einem Gesicht versieht, auch, dass dort zuvor keines war – ebenso wie (und gerade insofern) sie (die Prosopopoiia, A. G.) diesen Mangel verstellt“, so Menke.[326]

Doch mit der Figuration, dem Akt der Setzung als Verleihung von Stimme und Gesicht, ist das Moment der De-figuration keineswegs überwunden. Es bleibt ihr inhärent, es ist nach wie vor virulent.

Einer Katachrese gleich, d. h. als sprachliche Wendung, der keine eigentliche Bedeutung vorausliegt, wird durch die Prosopopoiia eine Bedeutung, verstanden als Referentialisierung der Welt, willkürlich – arbiträr – installiert. Dieser „Bezug auf die ‚Welt', Referentialität, impliziert *als* Repräsentation einen arbiträren (und insofern nicht kognitiv, metaphorisch oder figurativ zu (er)füllenden), einen leeren Akt der Setzung“.[327]

Jede Figuration ist nun zugleich eine De-figuration, insofern sie den gewaltsamen Akt der Setzung der Figur durch die Sprache zu vergessen bestrebt ist.

[325] B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 230, Hervorhebungen im Original.
[326] A. a. O., S. 229, Hervorhebung im Original.
[327] B. Menke, „De Mans ‚Prosopopöie' der Lektüre“, S. 43.

„Denn die Figuration, die eine Illusion der Bedeutung erzeugt (…), muß die setzende Macht der Sprache vergessen, die sie doch allererst ermöglicht“, gibt Bettine Menke zu bedenken, und erklärt gestützt auf Cynthia Chase weiter: „Insofern *ist* Figuration (als solche) auch immer schon Defiguration und dies ‚the peculiar asymmetry of the term disfiguration’ /(…) : ‚Giving a Face’ ist *als* sprachliche Setzung, die zur Figur wird, stumm, tödlich; denn die Figur für eine Setzung (das ist deren Moment der *imposition*) muß ebenso die Bedingung ihrer Möglichkeit, die arbiträre Setzung vergessen, wie sie dadurch selbst immer auch schon Auslöschung des Gesichts, ein `defacement´ ist.“[328] Laut Bettine Menke erhält sich der „Gegensatz von ‚toter’ Figur und jener Belebung“ durch Verleihung von Stimme und Gesicht als „*Spannung* in der Figur dieser ‚Belebung’ und als die Beunruhigung ihrer ‚Phänomenalisierung’“.[329]

Berührt wird damit das, was die Sprache an Momenten des Toten, Nicht-Verstehbaren und damit Nicht- oder De-figuriertem in und an sich hat. Die Figur der Prosopopoiia erst gibt, so die Überlegungen Menkes diesmal im Anschluss an Neil Hertz, der Sprache ein Gesicht.[330] Gleichzeitig erachtet Menke das Gesicht und die Stimme, die die Sprache konstituiert, als stumm.[331] Wie bei De Man liegt dieser Auffassung zugrunde, dass das Bedeutete, nämlich das durch die Figur der Prosopopoiia Gegebene, etwas Bildhaftes ist wie das Signifikat als psychischer Vorstellung in der strukturalistischen Grammatik Saussures.[332] Die Figur, schreibt Paul de Man, ist „in der Tat nicht der Gegenstand selbst, sondern seine Repräsentation, das Bild des Dinges, und als solche ist sie still und stumm, so stumm, wie Bilder eben sind“.[333] In der Herstellung dieser Stummheit, die mit Leblosigkeit gleichzusetzen ist, erscheint die Sprache als etwas „that is neither entirely natural nor entirely human“.[334] Die Konsequenz ist, dass durch „Gesicht und Figur als Gesicht der Sprache (…) weniger die Sprache anthropomorphisiert als das Gesicht enthumanisiert“ wird.[335] Enthumanisierung ist hier ein anderes Wort für Tod.

De Man spürt dem in den zitierend schreibenden Lektüren Wordsworths nach, wenn er die Begegnung mit der Prosopopoiia als Begegnung mit Statuen von

[328] A. a. O., S. 47, alle Hervorhebungen im Original; vgl. dazu auch C. Chase, „Giving a face to a name“, S. 100; siehe auch P. de Man, „Shelleys Entstellung“, S. 174f.
[329] B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 240, Hervorhebung im Original.
[330] Siehe dazu B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 243f.: „Das ‚sprechende Gesicht’ aber, auf das der An-Sprechende in der Prosopopiia trifft, ist nicht das eines anderen Menschen, sondern es ist ein Gesicht, das Figur der Sprache ist (…).“; siehe dazu auch N. Hertz, „Lurid Figures“, S. 96: „…(T)he encounter is (…) with a face that figures ‚language’“.
[331] Vgl. B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 244.
[332] Vgl. F. de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 77.
[333] P. de Man, „Autobiographie als Maskenspiel“, S. 147.
[334] P. de Man, „Wordsworth and the Victorians“, S. 90.
[335] B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 244.

Toten beschreibt. Er berücksichtigt dabei aber weder, dass der Akt der Lektüre als jene kultisch-rituelle Kommunikation mit dem Jenseits erscheint, die bereits bei Quintilian anklingt, noch dass es einen meduisierenden Effekt gibt, der sich beim Lesenden einstellt. Die Prosopopoiia macht den „Text zum simultanen Raum der Stimme des apostrophierend Lesenden und des Toten und Abwesenden".[336] De Mans Schilderung dieses Raums als „gefrorene Welt der Toten"[337] provoziert eine Parallelisierung mit dem Reich der Medusa, in dem Perseus den Bildnissen der Versteinerten begegnet. „*Statuen*, erstarrt, gefroren, errichtet, (…) markieren den Raum der stummen Texte."[338] In diesen Raum vermag auch der Lesende nur unter dem Signum des Todes eintreten. Denn das Figurative ist nicht nur erstarrt – es lässt auch erstarren. Es gibt für den Lesenden die „Bedrohung" der Versteinerung, hervorgerufen „durch die erst in der rhetorischen Figur *Prosopopöie* mit stummer, nämlich figurativer Stimme Begabten (Vorgänger)".[339]
Denn die Prosopopoiia impliziert, dass derjenige, der sie setzt, zugleich selbst als Figur gesetzt wird. Ganz wie in der Begegnung mit der Medusa. Die sprechend gemachten Toten, mit denen die fiktiven Gestalten der Literatur prinzipiell auf gleicher Stufe stehen, „lassen mit ebenjener mächtigen und tonlosen Stimme erstarren, ‚*make us marble*', die ihnen figurativ doch erst verliehen wurde und ihnen erst als Figur, nachträglich eignet".[340]
Celans poetologisch-poetischer De-figurations-Diskurs, der auf die Einbringung von Zeitlichkeit geht, folgt zweifellos einem existenzphilosophischen Impetus. Dieser äußert sich im *Meridian* programmatisch in der Hochschätzung der „Majestät des Absurden" und in der Beschreibung des Gedichts als „Ort (…), wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden sollen".[341] Ansatzweise wird die Büchnerpreisrede bereits in Martin Schäfers umfangreichem Aufsatz: „'Weg des Unmöglichen' – Celans Gespräch mit Heidegger im MERIDIAN" als dekonstruktivistischer, weil defigurierender Text gelesen. Schäfer bezieht sich dabei vor allem auf die Sinnfigur des „Meridian", die – eingeführt, wie kolportiert wird, erst sehr spät, „am Schluß unvermittelt und ohne Erläuterungen"[342] – eine Verbindungslinie zieht erstens zwischen den utopischen Orten der Dichtung, markiert von den von Celan aufgerufenen literarischen Werken, zweitens zwischen den historischen – und im Laufe der Geschichte tranformierten – Orten der Her-

[336] B. Menke, „De Mans ‚Prosopopöie' der Lektüre", S. 41.
[337] P. de Man, „Autobiographie als Maskenspiel", S. 144.
[338] B. Menke, „De Mans ‚Prosopopöie' der Lektüre", S. 41, Hervorhebung im Original.
[339] A. a. O., S. 40, Hervorhebung im Original.
[340] Ebd., Hervorhebung im Original.
[341] Celan III, S. 190 bzw. 199.
[342] O. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 159.

kunft der zitierten Dichter einschließlich Celan selbst[343], drittens zwischen den Lebenden und den Toten, für die die Figuren der Werke Büchners einstehen, und schließlich viertens zwischen dem Redner Celan und seinem Publikum. „Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende", heißt es bei Celan, „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*. – Mit Ihnen und Geog Büchner und dem Lande Hessen habe ich ihn soeben wieder zu berühren geglaubt."[344]

Anders als es den Anschein haben könnte, lässt es Celan aber Schäfer zufolge nicht bei der Verwendung einer Redefigur bewenden, sondern dekonstruiert sie. Ohne dass Schäfer den Begriff der De-Figuration gebrauchen würde, ist doch klar, dass Celan den „Meridian" genau dem Prozess der Enthüllung des Figurativen unterzieht. Denn er stellt den Akt der sprachlichen Setzung heraus, auf dem die Sinnfigur der Verbindungslinie beruht, indem er sie auf ihre wörtliche, der Astronomie und Geographie entlehnten Bedeutung zurückfallen lässt. „(D)ie Benutzung des Wortes ‚Meridian'" ist für Schäfer „ ‚ad absurdum geführte' metaphorische Rede im von Celan geforderten Sinne einer u-topischen Toposforschung."[345] Der „Meridian" ist „etwas (…) heitererweise (…) sogar die Tropen Durchkreuzendes", insofern Celan „die Tropen selbst als Wort fürwahrnimmt und mit den Tropen am Äquator identifiziert (…)".[346] Damit wird die „Figuralität der Trope ‚Meridian'" – wenn man diese bei all den klassifikatorischen Schwierigkeiten als Trope betrachten will – „in ihrem Vollzug ausgesetzt".[347] Es kommt zu einer „chiastische(n) Kreuzung von Meridian und Tropen", die „keine rhetorische mehr" ist, „sondern eine der Rhetorik mit ihrer Unterbrechung".[348] In dieser Unterbrechung ist das Tote und Stumme wiederzuerkennen, das als De-figuration Voraussetzung der Verlebendigung in der Figuration ist.

Berührt ist damit die Rückkehr der Zeitlichkeit durch De-figuration, insbesondere der De-figuration bestimmter Formen von Medialität. Aufgehoben wird von Seiten Celans die Aufhebung der Zeitlichkeit in der Metaphysik der Präsenz des Sinns in einer inneren Stimme. Und zwar im Namen des Absurden, dass als Sinn- bzw.

---

[343] Vgl. Celan III, S. 202: „Ich suche die Gegend, aus der Reinhold Lenz und Karl Emil Franzos, die mir auf dem Weg hierher und bei Georg Büchner Begegneten, kommen. Ich suche auch…den Ort meiner eigenen Herkunft."

[344] Celan III, S. 202.

[345] M. Schäfer, „ ‚Weg des Unmöglichen'", S. 160.

[346] Ebd. – Siehe zur Worbedeutung von ‚Meridian' auch O. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 15f.: „Das Wort nennt den circulus meridianus, die Mittagslinie oder den Längenkreis, der jene Orte verbindet, an denen die Sonne zur gleichen Zeit im Zenit steht."

[347] M. Schäfer, „ ‚Weg des Unmöglichen'", S. 160.

[348] Ebd.

Vernunftwidriges in der Tradition Kierkegaards, Schestows und Camus´, aber auch in der Geschichte der manieristischen Kunst und Literatur prominent ist. Gegen die Vernunft wird das Paradox der Existenz zum Sprechen gebracht. Die De-figuration als poetisches Verfahren bei Celan ist zunächst einmal die Geste, mit der die Figur eines an Metaphysik und Technik orientierten Mediendispositivs bzw. einer kommunikativen Instanz darin (etwa Absender, Botschaft, Empfänger) ausgetilgt und durch eine endliche oder zeitliche Figur (im Sinne des Prozesshaften bei Auerbach) von Medialität ersetzt wird. An die Stelle des Todes tritt die Endlichkeit. In die Setzung der Figur selbst ist die Zeitlichkeit eingeschrieben in der Form eines durch singuläre psychische Faktoren beeinflussten Sprechens, vor allem durch die Traumata der Shoah und der Todesbedrohung für die Überlebenden. Allerdings gibt es spezifische Unterschiede zwischen der De-figuration im *Meridian* und in den Gedichten *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* zu beachten.

So zielt der De-figurations-Diskurs des *Meridian* auf `Verlebendigung´ durch Entbergung des de-figurativen Potentials. Die Vorstellung vom Menschen als technischem Medium, nach Celans Empfinden durch Kybernetik und Nachrichtentechnik auf dem Vormarsch, wird nicht nur einer scharfen Kritik an ihrem Entfremdungs- und Depersonalisierungsgehalt unterzogen. Sie wird durch die Figuren „Automat()“ und „Medusenhaupt“, Repräsentanten der Komponenten auditiver und optischer medialer Kommunikation, in ihrer Unheimlichkeit vor Augen geführt. Zudem wird die versteinernde Wirkung und Rückwirkung auf den Urheber bei der Setzung dieser Figuren problematisiert. Im Namen von Luciles ‚Sprechen sehen' und ihres „Gegenwort“[349] wird mediale Kommunikation, die auf der Metaphysik der Präsenz des Sinns beruht, de-figuriert. An ihre Stelle tritt eine multisensorielle mediale Kommunikation, die Lektüre als Begegnung mit dem Anderen ermöglicht. In Umrissen wird ein alternatives Mediendispositiv ‚Gedicht' erkennbar. Dieses unterliegt der Zeitlichkeit des unwillkürlichen Eingedenkens der Daten des Unbewussten. Im Sinnverfehlen beim Sprechen, Schreiben und Lesen wird der Weg zur Freisetzung von der Figur zur ‚Person', die sich durch ein – bisweilen erst zurückzugewinnendes – Verhältnis zur Sterblichkeit auszeichnet, beschritten.

Demgegenüber kann man dem De-figurations-Diskurs der Gedichte den Titel `Vernichtung´ geben. Mit dem Projekt einer Rückgewinnung der Sterblichkeit wendet sich der *Meridian* an die Überlebenden der Shoah, um ihnen einen Weg zurück ins Leben zu bahnen. Die Gedichte hingegen suchen das un-mögliche

[349] Celan III, S. 189.

Gespräch mit den Ermordeten. Die *Todesfuge* fokussiert nicht nur die den Menschen in den Vernichtungslagern angetanen Greuel, sondern auch die `mediale Auslöschung´, die den Vernichtungsprozess vorbereitet, begleitet und gedeckt hat. Mit der „schwarze(n) Milch der Frühe“ wird in der *Todesfuge* das Kernstück einer Allegorie inkorporierend-performativer Lektüre aus dem Bildfeld des ‚Trinkens' von Texten symbolisch vernichtet. Damit wird poetisch der Ausschluss der Juden vom Mit-Sprechen und von (deutschsprachiger) Kultur und Literatur reflektiert.

Die Gedichte *Stimmen* und *Engführung* sind eine Reaktion auf diese Gewalt – mit sprachlicher Gegen-Gewalt. Figuren metaphysikzentrierter technischer und anthropomorpher Medialität werden vernichtet. In *Stimmen*, um die Stimmen der Ermordeten sprechen zu lassen. Wo ‚Stimme' als Inbegriff des Bei-Sich-Seins gespeichert, verarbeitet und übertragen wird, wird sie in *Stimmen* de-figuriert. An der Stelle der einen ‚Stimme' melden sich die Stimmen der Unbegrabenen, hauptsächlich durch paralogistische bzw. sophistische Figuren, ausgehend vom Oxymoron ‚in die Wasserfläche geritzter Stimmen'. Mit ihnen verknüpft ist der Umbruch einer linear-teleologischen Zeit- und Geschichtsauffassung in eine zyklische, am Ende sogar matriarchal konnotierte. Das Hörenlassen oder die Verstärkung dieser Stimmen wird aber gleichzeitig reflektiert als eine regressive Kommunikationsform, die zum einen in eine problematische Re-figuration als stumme Natur und zum anderen in eine imaginäre Spiegelbeziehung des Sprechenden mündet, die keine dialogische Rückkopplung kennt. *Engführung* unternimmt den Versuch einer Antwort der Lebenden auf die Ermordeten. Mit dem para-rhetorischen Kunstwort „auseinandergeschrieben“ wird im Integralmedium der Schrift der filmische, theologische und anthropologisch-ästhetischen Diskurs des Gedenkens der Opfer der Shoah de-figuriert, indem dessen endliche, sprachliche Konstituierung hervorgekehrt wird. Bestimmte Formen des Gedenkens werden der sakralen Überhöhung verdächtigt. Die ontologischen und christlich-jüdischen Transzendenz-Konzepte, die die Bedingung ihrer Möglichkeit sind, werden als obsolet empfunden. Allein im poetischen Diskurs wird das Potential erahnt, mit den Ermordeten in Kontakt zu treten – durch die sprachliche Durchdringung des Steins, in dem die Spuren der Ermordeten ‚verwahrt' sind.

Doch auch dem poetischen Diskurs sind Tendenzen der Konstruktion trügerisch vergegenwärtigender Erinnerung eigen, die nur durch die unaufhörliche Wiedereinschreibung in die eigene, graphematisch begriffene Textualität gebrochen werden. Diese kommt einer Anverwandlung an das Anorganische gleich. In den Gedichten behält der Tod gegenüber der `bloßen´ Wiedererlangung der Sterb-

lichkeit im *Meridian* die Oberhand. „(G)eh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei", heißt es im *Meridian*.[350] Die Gedichte weisen in die Enge, nämlich in die des Todes im Stein; aber sie gewähren nicht die Existenz in Gestalt einer im Verhältnis zur Sterblichkeit konstituierten ‚Person', wie sie das Mediendispositiv des ‚Gedichts' sucht.

5. Zur Struktur der Arbeit: Differenzen und Berührungspunkte zwischen dem *Meridian* und den ausgewählten Gedichten

Unter dem Gegensatzpaar `Verlebendigung´ und `Vernichtung´ sind demnach verschiedene Ausprägungstendenzen der De-figuration von Medialität bei Celan gegenübergestellt. Und zwar in enger Verbindung mit der Shoah. Alle vier Texte haben in dieser Hinsicht ohnehin programmatischen Charakter. Für Marlies Janz stellt *Der Meridian* den „Versuch einer Theorie der Lyrik nach Auschwitz"[351] dar. Und Christine Ivanović stellt zu *Stimmen* fest, Celan habe „ganz offensichtlich den Versuch unternommen, unter veränderten Bedingungen erneut in einem programmatischen Text die Position des Gedichts nach dem Holocaust zu formulieren", worin sich die *Stimmen* „den Gedichten *Todesfuge* wie *Engführung* (gleichen)".[352] Die stufenweise Weiterführung der Defiguration von Medialität, die die vorliegende Arbeit untersucht, stellt ebenso Kohärenz zwischen den Gedichten her wie die musikalische Fugenstruktur und die herausgehobene Stellung, die ihnen – wie sonst nur noch *Einmal*[353] – in den veröffentlichten Gedichtbänden zuteil wird.

Eine große Schnittmenge zwischen der Poetik und der hier ausgewählten Poesie ist in formaler Hinsicht durch die Fokussierung auf Topoi des Absurden und des Paradoxen gegeben. Darin verrät sich der schon erörterte existenziell-existenzphilosophische Impetus. Geeint sind die vier Texte außerdem durch ein großes Vertrauen in die Möglichkeiten der Sprache, Gewalt nicht nur kenntlich zu machen, sondern auch Gegengewalt zu mobilisieren. „Das Leben ist in Celans Gedichten vernichtenden Aggressionen ausgesetzt oder ist selbst ein aggressiver, oft auch selbstzerstörerischer Zusammenhang"[354], schreibt dazu Gerhard Bauer, und stellt fest: „In den frühen Versen sucht Celan der aggressiven Welt mit sprachlichen Retourkutschen zu antworten (…)."[355] Zu diesen gehört gemäß der Deutung dieser Arbeit auch die Defiguration von Medienmetaphorik. Schon

[350] A. a. O., S. 200.
[351] M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 99.
[352] Chr. Ivanović , „Kommentar zu ‚Stimmen'", S. 75.
[353] Vgl. Celan II, S. 107.
[354] G. Bauer/G. Holtz, „Nelly Sachs und Paul Celan", S. 50.
[355] A. a. O., S. 54.

hier dürfte erkennbar sein, dass der *Meridian* nicht lediglich als Dekodierungsschlüssel für dunkle Stellen der Lyrik Celans genutzt[356] wird. Dennoch soll betont werden, dass er als genetischer Bestandteil des Werkganzen in den Blick genommen wird. Die Scheidelinie zwischen dem *Meridian* und den ausgewählten Gedichten verläuft zwischen der Rückgewinnung der Sterblichkeit als Rückkehr aus Entfremdung und Depersonalisierung, aus einem imaginären Tod der Erstarrung ins Leben, und dem Tod als Anverwandlung an die Ermordeten.

Mit und ohne medienrhetorische(r) Perspektivierung betrachtet, hat die Zeit mitgewebt an dem Geflecht aus Differenzen und Berührungen, das Poetik und Poesie Celans miteinander verbinden. Die Zeitlichkeit der Entstehung ist dem *Meridian* in Form von Retardierungen und unerfüllten Zukunftsvisionen eingeprägt. Paul Celan wird der Büchnerpreis 1960 auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen mit Claire Goll zugesprochen, die ihn des Plagiats bezichtigt. Die Auszeichnung überrascht die an Literatur interessierte Öffentlichkeit wie den Dichter selbst. Für kurze Zeit könnte Celan wieder ein wenig Vertrauen zum westdeutschen Literaturbetrieb mit seinen Schriftsteller-Kollegen und Kritikern gefasst haben, zu dem er seit den als antisemitisch empfundenen Anfeindungen durch die Witwe Ivan Golls und anderer eine zwiespältige Haltung bis hin zum Verfolgungswahn entwickelt hat. Als Anzeichen einer zeitweise veränderten Einstellung Celans können die – trotz Maskierung, Rollenspiel, mäandernder Syntax und aperçuhafter Ausdrucksweise – intensive Zuwendung zum Publikum und die umfangreichen, einen weiten Empfängerkreis ziehenden Danksagungen in der Rede gelten.[357]

Vor dem biographischen und werkgeschichtlichen Hintergrund werden Ungleichzeitigkeit und Komplementarität zwischen dem *Meridian* und den hier erörterten Gedichten kenntlich. Bezeichnenderweise zitiert Celan aus seiner eigenen Produktion nicht die *Engführung*, das letzte Gedicht des Bandes *Sprachgitter*, das längste Gedicht Celans überhaupt, das er selbst sehr hoch eingeschätzt hat[358], sondern das ähnlich umfangreiche Gedicht *Stimmen*. Während aus medienrhetorischer Sicht an *Engführung* eine tiefe Erschütterung der vermeintlichen Gewissheit der Erinnerung der Shoah abzulesen ist, die scheinbar nur durch die Anverwandlung an die Ermordeten überwunden werden kann, biegt Celan durch Pfropfung bzw. Rekontextualisierung die Bedeutung der Gedicht-Partie „*Stimmen* vom

[356] Zu recht wird in der von D. Sulzer herausgegebenen Dokumentation: *Der Georg-Büchner-Preis: 1951-1987*, S. 128, Celans Vortrag als „streng komponierte Rede, die (…) zu einem Schlüsseltext für das Verständnis Celans und damit Grundlage vieler Studien wird“, charakterisiert.

[357] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, S. 12f.

[358] Vgl. W. Emmerich, „…Daß das Gedicht um dieser Meinung (…)“, S. 168.

Nesselweg“ im *Meridian* in die Möglichkeit einer Selbst-Begegnung und Begegnung mit anderen durch multisensorielle, am Lesen von Spuren geschulter Kommunikation um. Es stellt sich der Eindruck ein, dass Celan hinter den erreichten, aber einen tiefen Pessimismus markierenden Stand seiner lyrischen Entwicklung zurückgeht, um die Chance zur Begegnung zu nutzen, die der Büchnerpreis und die Preisverleihung einräumen, und für diese Gelegenheit einen zur Uminterpretation geeigneten Text, in dem er sich dem Publikum ‚vorausschickt', auswählt. Celans Dank am Ende der Rede gilt denn auch der Begegnung und ihrer Ermöglichung: „Herzlich danke ich für diese Auszeichnung, herzlich danke ich für diesen Augenblick und für diese Begegnung. […] Meine Damen und Herren, ich danke Ihnen für Ihre Anwesenheit.“[359] Freilich ist die Endfassung des *Meridian* weitgehend von jener offensiven Polemik frei, die die Vorarbeiten durchdringt.

Während die untersuchten Gedichte mit steigender Intensität das Sprechen und insbesondere das poetische Sprechen reflektieren, widmet sich *Der Meridian* dem entgegengesetzten Pol, dem Akt des Lesens als Zugang zur Poesie. Celan stellt nicht zuletzt dadurch Nähe zum Publikum her, dass er sich als das vorstellt, was auch das Publikum potentiell oder tatsächlich ist: als Leser. Während der Leser der *Engführung* mit dem performativen Widerspruch: „Lies nicht mehr – schau!“[360] allein gelassen wird, lädt ihn Celan im *Meridian* dazu ein, ihm auf dem Lektüreweg zu folgen. So zitiert Celan aus *Stimmen* eine Passage, in der lesend und schreibend ein Leidens-Weg erschlossen wird. Mehr noch: Celan versucht, indem er seine eigenen, tastenden Bewegungen in Büchners Texten vorführt, das Publikum mit neuen, anderen Weisen des Lesens vertraut zu machen.

Es sind Lesweisen, die sich allmählich von den als meduisierend charakterisierten Rezeptionsformen einer typographisch-visuellen Kultur lösen, um der Begegnung mit dem Anderen Raum zu geben. Der Perspektive des Lesers versucht Celan noch dort treu zu bleiben, wo er auf Eigentümlichkeit und Entstehung des ‚Gedichts' eingeht. Das Gedicht erweist dem Leser in gewisser Weise einen Dienst, indem es ihn anspricht und ihm so Gelegenheit gibt, sich als Gegenüber zu konstituieren. Das Eingeschriebensein von Daten als Merkmal des Gedichts wird von Celan wie von außen beschrieben. Die Kollision von Datum und eigener Erfahrung im Akt der Lektüre wird anhand des in Büchners *Lenz* genannten „22. Jänner“ als auslösendes Moment des poetischen Sprechens ausgewiesen. Das Datum als Chiffre wird zum Ort der Begegnung für alle Lesenden, weil es ein singuläres Allgemeines ausdrückt, das alle betreffen kann.

[359] P. Celan, *Der Meridian*, S. 12f.
[360] Celan I, S. 197.

Denn bei der Lektüre, das wird nicht zuletzt am Beispiel Luciles nachdrücklich verdeutlicht, geht es nicht um den Nachvollzug eines intendierten Sinns durch Rekonstruktion des Codes der ästhetischen Mitteilung. Lektüre als ‚Gespräch' ist gelingende Kommunikation als misslingende, insofern Lektüre zum Spiegel der Zeitlichkeit des Lesens wird, wenn der Leser gleichsam mit den Augen der psychischen Daten seines Lebens liest und sich dabei eben unter dem Einfluss dieser Daten auch verliest: Der Text als Matrix von Fehlleistungen, in denen sich Endlichkeit offenbart. Wo sich Celan über den Betrachtungskreis des Lesers hinauswagt, wie bei der Vermutung, dass poetisches Sprechen „wohl" unter dem Diktum der Endlichkeit steht, bittet er demonstrativ um Erlaubnis. [361]

Bei der Frage, mit wem die Begegnung angestrebt wird, werden die Differenzen zwischen dem *Meridian* und den Gedichten überdeutlich. *Stimmen* dreht sich eher um eine Kommunikation mit den Toten, die am Schluss nur dadurch zu gelingen scheint, dass das narzisstisch fundierte Sprechen, das sich in der Handhabung und Beherrschung der Sprache souverän wähnt, durch die Hingabe an die Desartikulation relativiert, aber auch verunmöglicht wird. In *Engführung* wird diese Auffassung radikalisiert. Jeder Versuch der Begegnung mit den Toten im Rahmen von etablierten Mediendispositiven schlägt dort fehl. Im *Meridian* hingegen wendet sich Celan – und in diese Richtung wendet er auch das Zitat der „*Stimmen* vom Nesselweg her" – den Lebenden zu: den physisch Lebenden, zu denen auch die ‚lebenden Toten' gehören, die, da traumatisiert, im Zustand psychischer Erstarrung verharren. Diese sollen durch Lektüre verlebendigt werden wie die Figuren Büchners unter Celans Leserauge.

Der Meridian wird über weite Strecken vom Atem der Hoffnung auf eine Verständigung mit dem deutschen Kulturbetrieb und Bildungsbügertum auf der einen und den Leidensgenossen der nationalsozialistischen Verfolgung auf der anderen Seite getragen. Niederschlag findet dieser Atem darin, dass der *Meridian* von einem Teil seines Inhalts eingerahmt wird.[362] Was darin vom Gedicht gesagt wird, nämlich dass es sich „am Rande seiner selbst" behauptet und vom „Schonnicht-mehr" ins „Immer-noch" zurückweicht, trifft auf den *Meridian* und die Poesie im Ganzen zu. [363] Im *Meridian* darf noch einmal die Möglichkeit der Poesie als Verständigung auf die Bühne treten, so als ob ein Opfer rückgängig gemacht, etwas Verlorenes zurückgeschenkt würde. Die Poesie wird für einen das Werk Celans zäsurierenden Moment erneut lebendig, nachdem sie doch schon, in der

[361] Vgl. Celan III, S. 197.
[362] Vgl. zu dieser `architektonischen´ Denkfigur J. Derrida, *La Vérité en peinture*, S. 48.
[363] Celan III, S. 197.

Engführung, sich dem Tod geweiht hat, und bevor sie mit anderen Gedichten in jenes Reich zurückkehrt.

Tatsächlich macht die Gegenüberstellung zwischen dem *Meridian* und den Gedichten *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* Konstellationen sichtbar, die zwischen dem *Meridian* und dem Spätwerk schwerlich zu entdecken sind. Der drei Jahre nach dem *Meridian* erschienene Band *Niemandsrose* markiert einen neuen Werkabschnitt auch in Bezug auf die Frage von Medialität. Generell scheint die im *Meridian* zwar mit Fragezeichen versehene, im Grundton aber emphatisch gehegte Hoffnung auf Verlebendigung als einem Heraustreten aus dem Bann des imaginären Todes zu schwinden. Der Vorgang der Freisetzung als einer Transgression hin zum wahrhaft lebendigen Menschlichen stockt hier, weil die Begegnung mit dem Anderen als dem Göttlichen einer Neu- oder Umschöpfung zum Menschen grundsätzlich, nämlich sprachlich, ausgeschlossen ist. Denn, wie es in *Psalm* heißt: „Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,/niemand bespricht unsern Staub./Niemand."[364] Die Sprechenden artikulieren sich und können doch nur von einem totenähnlichen Dasein sprechen[365], das niemals aufhört: „Ein Nichts/ waren wir, sind wir, werden/wir bleiben, blühend: die Nichts-, die Niemandrose."[366] In allgemeiner Weise erkennt Menninghaus bei Celan die Einsicht „eines Handlungsstaus der Wirklichkeit selbst – nämlich aufgrund der Erfahrung, daß die Überwindung des faschistischen `Sündenfalls´ nicht vorwärts kommt, daß die Permanenz von Kriegen und Unterdrückung in aller Welt das Fortschreiten in der `Richtung´der `U-topie´ blockiert (…)".[367]

Ferner ist ein nachlassendes Vertrauen in die Kraft der Sprache zu verzeichnen, somit auch ein Abnehmen der Aggressivität in der Sprache, auf der die Auseinandersetzung mit Figuren von Medialität beruht hat. Zur Aggressivität Celans bemerkt Menninghaus: „(D)as trauernde Eingedenken ist gerade das Medium, aus dem Celans Sprechen, sich in ihm bewegend, seinen pro- und manchmal auch aggressiven Antrieb zur umkehrenden Aneignung vergangenen Leidens empfängt, also das genaue Gegenteil eines melancholischen Versinkens in handlungsferne `Stauungen´ des `Gemüts´."[368] Er macht dies an der Topik des Steins fest: „(D)er Dichter `steinigt den Stein´, er wendet die negative Härte des Bestehenden mimetisch gegen diese selbst an und verkehrt sie dadurch in eine

[364] Celan I, S. 225. – Vgl. dazu auch die Deutung von E. Günzel, *Das wandernde Zitat*, S. 187, wonach die Gruppe der Sprechenden sich als eine nicht mehr vorhandene religiöse Gemeinde brandmarke, „indem sie einen in den Lauf der Geschichte nicht mehr eingreifenden Gott besingt".
[365] Vgl. dazu auch die Deutung von P. Coates, *Words after Speech*, S. 154.
[366] Celan I, S. 225.
[367] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S 255.
[368] Ebd.

Gestalt des Positiven (…).“[369] Dem „poetischen Ausgleich“ zwischen der Gewalt der Welt und der Gegengewalt der Sprache kann, so Gerhard Bauer mit Blick auf die Gedichte *Für Eric* und *Mit uns*[370] , Celan später „immer weniger vertrauen“[371], so dass „die Aggressivität von Celans Trauer sich zuletzt gegen sich selbst wendet“[372].

Dazu passt, dass Celan in späteren Phasen bestimmte Wendungen aus früheren Gedichten aufgreift und demontiert, sich einer Selbstverspottung unterzieht. Die Verse der *Engführung*: „Wir/ließen nicht locker, standen/inmitten, ein/Porenbau, und/ es kam“[373] werden in den Gedichten *Üppige Durchsage* und *Ein extra Schlag Nacht* in den Versen: „wir steht hier/im Geruch/der Heiligkeit, ja.//Brenzlige/Jenseitsschwaden/treten uns dick aus den Poren“[374] respektive „eine Stimme, inmitten,/erkräht ein Gesicht“[375] sarkastisch auseinandergenommen – „auseinandergeschrieben“. Dazu heißt es von Winfried Menninghaus, dass Celan in solchen Versen „selbstkritisch die Gefahr eines Abgleitens in die (Un-)Tiefen existenzontologisch `rülpsender´ `Aftersprache´ (…) auch für [sein] eigenes Sprechen nicht ganz ausschließt“.[376]

Schließlich verändert sich das Verhältnis zu Technik und technischen Medien – es tritt aus dem Oppositionsgefüge heraus, es bleibt oft kritisch, wird aber auch entspannter und auf alle Fälle vielgestaltiger und offener.[377] Im Gedicht *Bakensammler* , das mit „Baken-/meister“ [378] endet, schwingt sich der Dichter zum „Bewältiger“[379] eines arbiträren Sprach- und Zeichenverständnisses auf, wird zum Meister technischer Medialität selbst, insofern eine Bake „ein weit erkennbares Markierungszeichen eines festen Standortes oder ein Warn- und Begrenzungszeichen“[380] vor allem im Verkehrsbereich bildet. Ein integratives Verhältnis von Technik und Sprache, in dem letztere eine kompensatorisch-vitalisierende Funktion erhält, entfaltet *Fertigungs-/halle* mit dem „Schutzwort/im Überdruckhelm“ und dem „Zeichen im Satz/als Frischluftgerät“[381], während die Informatisierung von Schrift und Lektüre in *Schaltjahrhunderte* als lebensfeindlich verworfen wird:

---

[369] A. a. O., S 115.
[370] Vgl. Celan II, S. 372, III, S. 151.
[371] G. Bauer/G. Holtz, „Von der Erzählbarkeit des Holocaust“, S. 54.
[372] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S 256.
[373] Celan I, S. 202.
[374] Celan II, S. 192.
[375] Celan II, S. 286.
[376] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 200.
[377] Celan hat dies wohl auch so empfunden, aber viele davon nicht überzeugen können: „Vergeblich hat Celan darauf bestanden, seine späten Gedichte würden immer freier und offener und damit wirklicheitszugewandter“ (O. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 369).
[378] Celan II, S. 244.
[379] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 30.
[380] *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 2, ATF-BLIS, S. 233.
[381] Celan II, S. 291.

„in Wabentrögen gespeichert,/*bits*/*on chips*, das Menoragedicht aus Berlin, (Unasyliert, un-/archiviert, un-/umfürsorgt? Am Leben?)“[382].

Menninghaus bemerkt zu solchen Gedichten Celans, sie legten es „in ihrem antithetischen Kurzschluß von traditionell zur Metaphysik lyrischen Sprechens gehörigen ‚Gegenständen (…) mit technischen Begriffen, Dingen und Tätigkeiten nahe, das Setzen technischer Prägungen als Hereinnahme der konventionellen Dichotomie von Lyrik und technischem Instrumentalismus in das Gedicht selbst zu verstehen.“[383] Filme werden offen anzitiert: Im Gedicht *Es ist alles anders* der französisch-sowjetische Spielfilm *Normandie-Njémen* von Jean Dréville und Damir Vyatich-Berezhnykh von 1959[384]. In *Die längst Entdeckten* zweifellos Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* mit der berühmt gewordenen Treppensequenz von Odessa („das hohe Herbei, die Umarmung/ist mit uns, ohne Ende,/auf der Treppe/zum Hafen,//der Stechschritt erlahmt,/Odessitka“[385]). In *Playtime* wird Jacques Tati, Regisseur und Hauptdarsteller der französischen Filmburleske *Play Time* (Frankreich 1967), im Rückgriff auf die Antagonismen von ‚Kunst’, ‚Dichtung’ und ‚Gedicht’ im *Meridian* als einer Verkörperung des Widerstands des Singulären gehuldigt – es „schert ein Mensch aus, entstummt, / wo die Zahl dich zu äffen versucht,/ballt sich Atem, dir zu, (…)“.[386] Doch diese Aspekte – Zweifel an den Möglichkeiten der Verlebendigung, Misstrauen gegenüber der Sprache, Schwanken zwischen Integration und Kritik von Technik – bedürften einer eigenen Untersuchung, die an die von Sandro Zanetti zu *Playtime* anschließen müsste.[387] Die Differenzen des Spätwerks werden hier bloß genannt, um die Kadrierung dieser Arbeit – das Werk Celans zwischen 1945 und 1960 – deutlich zu markieren.

---

[382] A. a. O., S. 324, Hervorhebung im Original.
[383] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S 206.
[384] Celan I, S. 286. – Vgl. dazu auch J. Felstiner, *Paul Celan*, S. 256, M. Beyer, „Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan“, S. 52f., sowie zum Film J. Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma – Les films*, S. 133. Zu den Drehbuchautoren zählt neben Elsa Torell, der Lebensgefährtin Louis Aragons, auch Konstantin Simjonow, auf dessen Beschreibung der Befreiung des Konzentrationslagers Majdanek gelegentlich im Zusammenhang mit der *Todesfuge* verwiesen wird.
[385] Celan II, S. 133.
[386] A. a. O., S. 386.
[387] Vgl. S. Zanetti, *„zeitoffen*“, S. 245ff; siehe dazu insbesondere S. 229: „Das Gedicht *Playtime* spielt damit auf jene Strukturen an, die Celan acht Jahre zuvor im *Meridian* unter dem Stichwort der ‚Kunst’ – man könnte auch ‚Technik’ sagen – zu fassen versucht hat, indem er ihre immanente Kritik unter dem Stichwort der ‚Dichtung’ formulierte: ‚Dichtung’ als Name für jene Verfahren und Zäsuren, die das Suggestionspotential von Kunst/Technik – ohne daß es möglich wäre, sich von ihm zu lösen – affektiv erkennen lassen sollen, vornehmlich, indem deren Schein gegen seine jeweiligen Bestimmungen und Suggestionen gekehrt wird.“

III. Verlebendigung der Figuren der Medialität im Meridian

0. Einleitung und Abschnittsübersicht

Einige wirkmächtige und thetisch ambitionierte Auseinandersetzungen mit dem *Meridian* wollen sich nicht damit zufrieden geben, dass dieses poetologische Werk sich `nur´ mit Lyrik im Besonderen und mit Literatur im Allgemeinen befassen könnte. Sicherlich nicht zu Unrecht beziehen sie seine Aussagen noch auf

andere Teilbereiche des modernen gesellschaftlichen Lebens. Dabei ist *Der Meridian* doch letztlich nur aufgrund der – denn der Brauch fordert es – Notwendigkeit einer Dankesrede bei der Entgegennahme des Büchnerpreises entstanden.
Otto Pöggeler versenkt sich in seinem nur zwei Jahre nach der Verleihung erschienen Text *‚Ach, die Kunst!´*, betitelt nach einem Ausruf der Büchner-Figur Camille, zunächst einmal ganz in die literarische Stoffdichte der Rede. Diese besteht vor allem aus den Büchnerschen Texten, die Celan durchstreift. Doch ziemlich bald sieht Pöggeler in Celans Eintreten für die Dichtung, die sich von Kunst zu unterschieden sucht, ein Bollwerk gegen die Technisierung der Ästhetik, insbesondere gegen deren Informatisierung als einer vereinseitigenden Beschreibung und Ausformung eines Mediendispositivs `Literatur´.
Entsprechend der technikkritischen und kulturpessimistischen Affektlage der Intellektuellen in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wird aus Sicht Pöggelers der Kulturbetrieb mitsamt der Werbung und Marktforschung von politischer und ökonomischer Machenschaft und Mechanik beherrscht. „Kunst ist eine Weise der Technik, die `Künstliches´ herstellt. Die Dichtung ist eine ausgezeichnete Weise der Kunst, sie ist die ausgezeichnete poiesis, ist Poesie, Mache. Daß es jedenfalls heute so und nicht anders steht, kann man mittlerweile selbst den Verlagsanzeigen entnehmen.[…] (…) (Z)u jener Literatur, die `künstlich´ und `poetisch´, die `Mache´ ist, gehören die Machenschaften der Vertriebsorganisationen und meinungsbildenden Institute sowieso wesenhaft hinzu. […] Die Kunst, die Automat ist oder wird, ist nichts anderes, als was das Leben heute überhaupt ist: Technik, Machenschaft.“[388] Vor dieser Negativfolie einer Entfremdung des Lebens wie der Kunst durch Kommerzialisierung und Technologisierung ist es dann nicht mehr weit, um in Celans Poetik den Einspruch gegen solche Fehlentwicklung nicht nur auf ästhetischem Terrain, sondern auch gegen die Zeitgeschichte zu finden: „Doch Dichtung ist nicht nur dies, Dichtung ist auch das Gegenwort gegen den Automatengang weltgeschichtlicher wie abseitiger Machenschaft.“[389]
Zwölf Jahre nach Pöggelers Aufsatz entnimmt Marlies Janz dem *Meridian*, den sie als „Versuch einer Theorie der Lyrik nach Auschwitz“[390] einordnet, die Forderung, das „Stilisationsprinzip“ der Kunst zu durchbrechen[391]. Im Namen Celans verlangt sie, den „als Mortifikation ausgewiesenen Kunstcharakter (zu) reflektieren und aufzuheben“ [392] und damit „ihre Partizipation (nämlich die der Kunst, A.

[388] O. Pöggeler, „ ‚Ach, die Kunst!'“, S. 79ff.
[389] A. a. O., S. 81.
[390] M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 99.
[391] A. a. O., S. 116.
[392] A. a. O., S. 103f.

G.) am gesellschaftlichen Unrecht zu negieren“[393]. Dieses Unrecht sieht Janz in der von Celan intensiv beleuchteten Figur des wahnsinnig werdenden Dichters Lenz aus Georg Büchners gleichnamiger Erzählung verkörpert. Das ‚Gegenwort' des „furchtbare(n) Verstummen(s)“, das Celan Lenz zuschreibt, versteht Janz als „Kritik an einer Realität, die ihm (Lenz, A. G.) nicht erlaubt, Mensch zu sein“[394].

In diese Realität bezieht Janz die Shoah ausdrücklich ein. Daraus, dass Celan das Datum des „`20. Jänner´“ in Büchners Erzählung mit „meinem 20. Jänner“ überblendet, von dem er sich mit seiner Erzählung *Gespräch im Gebirg* und dem Gedicht(zyklus) *Stimmen* „hergeschrieben“ habe, schließt Janz, dass Celan auf die Wannsee-Konferenz anspielt. „Am 20. Januar 1942 fand die Wannsee-Konferenz über die ‚Endlösung der Judenfrage' statt“, erinnert Janz, „und daß Büchners Lenz (…) sich den `Ewigen Juden´ nennt, war für Celans Interpretation, wiewohl das mit keinem Wort im *Meridian* erwähnt ist, sicherlich von Bedeutung.“[395] Das Ziel der „Herstellung einer humanen Gesellschaft“ und einer „humanen Realität“[396], in der sich Auschwitz nicht wiederholen kann, soll durch die Aufhebung der inhumanen Potentiale in der im Kunstwerk entstehenden ‚Dichtung' gelingen, die als Gegenpol der ‚Kunst' „Ausdruck von Freiheit als Möglichkeit des Selbstseins“ ist[397].

Vorsichtiger, skeptischer und mit weniger Anknüpfungspunkten an historische oder aktuelle Entwicklungen äußert sich Gerhard Buhr zu den Möglichkeiten der Veränderung bestehender Verhältnisse, die aus dem *Meridian* herauslesbar sein sollen. Denn die Sprache ist aufgrund ihrer begrifflichen Prägung immer in Gefahr, die Künstlichkeit zu reproduzieren, die im Namen der ‚Dichtung' doch überwunden werden soll. Buhr diagnostiziert das Problem, „daß einerseits die [sic!] dichtende Sprache die wahre Wirklichkeit des Ich nur unmittelbar und darum, machtlos gegen den Schein, daß sie sich `zunächst´ anders anhört, nur dunkel und unkenntlich ist und daß andererseits die reflektierende Sprache der diskursiven Erkenntnis (…) der unwahren Künstlichkeit verfällt“.[398] Ebenso ist Celans Rede von der `Freisetzung´ des Ich als ‚Gedicht'[399] als dem Zuspitzungspunkt von ‚Dichtung' von dieser Problematik gekennzeichnet: „(D)as Freie ist das unbeherrschbar Ungebundene, die Setzung aber ist die will-kürliche Produktion eines Daseins.“[400] Dennoch verbindet auch Buhr mit Celans Poetik die Hoffnung

[393] A. a. O., S. 104.
[394] A. a. O., S. 105.
[395] Ebd.
[396] A. a. O., S. 107.
[397] A. a. O., S. 102.
[398] G. Buhr, *Celans Poetik*, S. 29.
[399] Vgl. a. a. O., S. 47.
[400] A. a. O., S. 54.

auf Veränderung. „Wenn freies Handeln nun die Wirklichkeit des Menschen verbürgen könnte und Sprechen zu seinem Bereich gehörte, dann wäre vielleicht die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Sprechen (…) in die Richtung dessen weist, von dem her die Selbstorientierung und Selbstverwirklichung sich vollziehen könnten.“[401] Buhr schwankt zwischen einer auf das Individuum konzentrierten Sinnsuche und Sinnkonstruktion, die es aus entfremdender Isolation und einer unübersichtlichen und durch die technologische Entwicklung verunsichernden Gegenwart[402] „zum gemeinschaftlichen `wir´“ und „verbindlich und verbindende(n) Richtungen“[403] zurückführt, und einer von der „Richtungs- und Schicksalswende des Einzelnen“ ausgehenden „revolutionäre(n) Wende zur antiautoritären Sozialität“[404], wie sie zum Zeitpunkt der Entstehung der Arbeit Buhrs, die Mitte der siebziger Jahre, als radikale Forderung in der Luft gelegen haben mag.

Die im Folgendenen zu entfaltende Analyse und Interpretation des *Meridian* schließt an die hier kurz umrissenen Arbeiten zunächst einmal darin an, dass auch sie sich einem Bereich widmet, der über die Funktionsweise von Literatur und über das Ästhetische hinausweist: dem von Medialität und Mediendispositiven. Diese Thematik wird in engem Zusammenhang gesehen mit der These einer weiteren, neueren Arbeit auch über den *Meridian*, Anja Lemkes Dissertation *Konstellation ohne Sterne*, in der die These vertreten wird, dass Celans Poetik auf die Wiedergewinnung der Sterblichkeit nach der Erfahrung von Auschwitz zielt. Entlang seiner Rhetorik wird der *Meridian* erstens als Bezugnahme auf die nationalsozialistische Instrumentalisierung von Medialität gelesen, um die Opfer zu dehumanisieren und ihnen den Tod zu rauben, und zweitens als Lancierung des Entwurfs eines alternativen, auf der Endlichkeit des Menschen beruhenden und zu dieser zurückführenden Mediendispositivs.

Während in den Gedichten die Erfahrung der zerstörerischen Wirkung von Mediendispositiven und die Ausgrenzung aus ihnen bearbeitet und zumindest auf (para-)rhetorische Weise in eine Art poetische Gegengewalt umgemünzt wird, erscheint der *Meridian* als Versuch, aus der Position eines Wiedereintritts in etablierte Mediendispositive deren Effekte bloßzulegen und daraus die Legitimation ihrer Ersetzung durch ein alternatives Mediendispositiv abzuleiten.

Eine vorbereitende Phase ist das Maskenspiel, durch das sich Celan symbolisch aus dem Schatten des gewaltsamen Todes löst und sich als Redner-Ich überhaupt erst konstituiert. Aus der Einsicht in dieses Maskenspiel erschließt sich

[401] A. a. O., S. 21f.
[402] A. a. O., S. 21.
[403] A. a. O., S. 42.
[404] A. a. O., S. 72.

Celans Entbergung des defigurierenden Potentials der Büchnerschen Texte. Die rhetorischen Figuren technischer Medialität, die insbesondere im Sprech-Automaten und im Medusenhaupt identifizierbar sind, werden in Celans Lektüre des Sprechens und Wahrnehmens der Lucile in Georg Büchners Drama *Dantons Tod* dadurch de-figuriert, dass die technischer Medialität zugrunde liegende Intentionalität als metaphysische Basis der Übermittlung von Sinn in Celans Worten, „ad absurdum geführt" wird.[405]

Dadurch wird der Weg frei zum Entwurf eines alternativen Mediendispositivs im Zeichen von Endlichkeit, durch welches der einzelne Mensch aus seiner Entfremdung und Selbstvergessenheit herausgeführt und ihm die Menschlichkeit in Form des Innewerdens der Sterblichkeit zurückgegeben werden soll. Insofern zielt der *Meridian* gemäß dem Titel, den diesem Teil der Arbeit gegeben wird, auf Verlebendigung – der überlebenden, aber wie lebendige Tote sich verhaltenden Opfer ebenso wie der desensibilisierten Zeitzeugen oder sogar der Täter. Zertrümmert wird das mit dem Anbruch der Moderne sich herausbildende rhetorischen Klischee vom Menschen als technischem Medium in der Art eines „Medusenhaupt(s)" oder eines „Automaten". Ersetzt wird es durch die Skizze des Menschen als psychisches, wenngleich nicht apparathaftes Medium, das unter der Bedingung des Eingedenkens der Endlichkeit kommuniziert.

Die Umsetzung dieser Lektüre nimmt viele Aspekte der kursorisch vorgestellten Arbeiten zum *Meridian* auf. Das erste Kapitel des *Meridian* beschäftigt sich im Anschluss an Otto Pöggelers Polemik mit dem technikkritischen geistesgeschichtlichen Kontext der Entstehung der Büchnerpreisrede. Dieser Kontext ist gekennzeichnet von einer Ausdehnung des Technik- und Medienbegriffs, der sich in den Notizen und Vorarbeiten zum *Meridian* widerspiegelt. In ihnen taucht die Schreckensvorstellung vom Menschen als technischem Medium als Teil der von Marlies Janz herausgestellten Dehumanisierung auf. Aus dieser Perspektive wird die Kritik an der Sprache und an der physiologischen und technischen Wahrnehmung im *Meridian* nachvollzogen.

Das zweite Kapitel wendet sich den Gestalten und Gestaltungen bei Büchner zu, die Celan als Repräsentationen von ‚Kunst', ‚Dichtung' und ‚Gedicht' ansieht. Sie sind im Hinblick auf den vorangegangenen Abschnitt II teils als rhetorische Figuren des Menschen als technisches Medium zu interpretieren wie „Medusenhaupt" und „Automaten"[406], teils aber auch als solche, die für den Gegenentwurf eines alternativen Mediendispositivs stehen können, das um Zeitlichkeit zentriert ist.

[405] Celan III, S. 199.
[406] A. a. O., S. 196.

Das dritte Kapitel widmet sich den beiden Stufen der De-figuration. Die erste Stufe ist das Maskenspiel von Celan und Lucile. Mediendispositive werden de-figuriert durch den in einer schreibenden Lektüre von Büchners *Dantons Tod* erbrachten Aufweis der unhintergehbaren Rhetorizität ihrer Setzung. Celan und Lucile besetzen unter Vorspiegelung fiktiver Identitäten Sprecher-Rollen in Mediendispositiven. Die Rhetorizität der Prosopopoiia zeigt sich darin, dass nicht einem authentischen Seienden Stimme und Gesicht verliehen wird, sondern eine Maske angelegt wird. Das Moment der De-figuration – die der Figuration vorausgehende und sie begleitende Abwesenheit von Figuriertem, die von der Willkür der Setzung zeugt – wird ersichtlich im Aufklaffen zwischen Besetzung und Rolle wie auch in der Verweigerung der mit bestimmten Rollen verbundenen Aufgaben im Mediendispositiv.

Celan setzt sich als die Figur Camille. Auf diese Weise zitiert er das in Büchners Stück dargestellte Mediendispositiv `Französische Revolution´. Im Schutz dieses Mediendispositivs der Egalität des Sprechens kann er sein Schicksal als Verfolgter der Nationalsozialisten verbergen und vergessen machen. In der Rolle des Camille findet er Einlass in das bzw. die Mediendispositive des bundesdeutschen Kulturbetriebs. Gemäß der Logik der Prosopopoiia gibt sich Celan so Stimme und Gesicht, um jenseits des Opferstatus eines lebendigen Toten im `Land der Täter´ eine Sprecher-Rolle einnehmen zu können, zu einem „Ich“ und damit, in Celans Ausdrucksweise, zu einer „Person“ zu werden. Dieser Prozess wird in der Rede selbst in Celans Schilderung von Camilles Hinrichtung reflektiert. Dabei ergeben sich Berührungspunkte zur mythologisch-mystischen und psychogenetischen Verwurzelung von Medialität in matriarchalen Strukturen, die bei Celan höchst ambivalent zu bewerten sind.

An der ‚Kunst'-Figur, die Celan verkörpert, wenn er Camille imitiert, wird die überwältigende Wirkung medialer Rhetorik auf Wahrnehmung und Bewusstsein in der Figur des Vor-Augen-Stellens offensichtlich, die auf die bürgerliche Ästhetik des Theaters und ihre Fortführung in den Massenmedien ebenso verweist wie auf die Zurschaustellung des gewaltsamen Todes im Rahmen des „Darstellungsdispositiv(s)“ nationalsozialistischer Konzentrationslager.[407]

Gegenläufig zu Celans Ich- und Personwerdung, die die Rolle Camilles ihm erlaubt, wird Lucile von der Agentin der Prospopopoiia, die authentische Stimme und Gesicht verleiht, zur Maskenträgerin. Ist Lucile beim `Sprechen sehen´ noch ganz sie selbst, eigentlich ganz `Person´, so trägt sie bei der Artikulation des Gegenworts ebenso wie Celan als Camille eine unsichtbare Sprachmaske. Denn

[407] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 78.

Lucile gibt sich als Partizipatorin des Mediendispositivs `Französische Revolution´ aus, um verdeckt in einem anderen Mediendispositiv kommunizieren zu können. Dieses heißt bei Celan ‚Dichtung', in der Sprache Luciles hieße es `Liebe´ – Liebe zu ihrem Geliebten Camille –, würde sie dafür Worte finden wollen. Mit Celans Wort von der „Majestät des Absurden" wird nicht nur die De-figuration des Sinns in Luciles Kommunikation charakterisiert, sondern auch De-figuration als Unterminierung von Rollenverhalten und Verweigerung von Aufgabenerfüllung im Mediendispositiv.

Doch *Der Meridian* beschränkt sich nicht auf das Maskenspiel, Celan usurpiert nicht nur die Rolle Camilles, ist nicht nur komplizenhaft technischer Medialität auch von Sprache verbunden, beläßt es nicht bei Luciles Subversion. Es gilt, die tödliche Schockstarre aufzulösen, die meduisierenden Effekte aufzuheben, der Medusa das Haupt abzuschlagen. Auf die Arbeit *mit* folgt die Arbeit *an* der Medialität der Sprache wie auch an der Sprache bzw. Rhetorik der Medialität, was hinausläuft auf die De-kodierung und Entgrenzung von Medialität. Ausgedrückt ist dies in der Beobachtung der Durchkreuzung der Tropen[408] und dem Bestreben, das Gedicht zu einem Ort zu machen, „wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen".[409] Denn dies ist die Bewegung auch der De-figuration von Medialität.

Dem widmet sich die zweite Stufe der De-figuration, die Umschaffung von Lektürepraxis zur Ermöglichung von Begegnung. Als Vorbild dienen dabei die Verhaltensweisen Luciles. Die Texte Büchners werden gegen den Strich ihres scheinbar intendierten Sinns gelesen, um Lenz´ „Schritt", den er „weiter gegangen" ist „als Lucile"[410], in seiner existenziellen Dimension mit-zuvollziehen. Luciles ‚Sprechen sehen'[411] und „Gegenwort"[412] werden zum Modell der Lektüre, um Lenz, aber auch Camille, als `Person´ und damit lebendes, der Sterblichkeit ausgesetztes Wesen zu entdecken, dessen Zeitlichkeit nicht mehr einer metaphysischen Teleologie des vermeintlich sinnvollen Todes unterworfen ist. Die Personifikation zersetzt sich ins Allegorische, wenn die Beziehung zwischen dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten nicht mehr der Repräsentation gemäß einem Code untersteht, sondern eine endliche geworden ist in dem von Benjamin und De Man entfalteten Sinne.

Aus der Lektüre als Begegnung erwächst eine veränderte Betrachtung der literarischen Gestalten Büchners: Sie werden nun unter dem Gesichtspunkt der End-

[408] Celan III, S. 197.
[409] A. a. O., S. 199.
[410] A. a. O., S. 195.
[411] Vgl. a. a. O., S. 188.
[412] Vgl. a. a. O., S. 189.

lichkeit gesehen. Sie erscheinen nicht länger als Personifikationen bestimmter Modi der Kommunikation und der Medialität und damit als rhetorische Figuren, sondern jeweils als `Person´ und damit als Figur der Rhetorizität, die in ihrer unberechenbaren Eigendynamik sich in variabler Distanz zum Signifikationsprozess befindet. Die Einwände Gerhard Buhrs gegen die „Freisetzung“ werden angewandt auf die Rhetorik der Prosopopoiia. Die Willkür der Setzung, die jeder Refiguration der ‚Person’ im Sinne von authentischem Selbst, naturhaftem und verantwortungsvollem Individuum als Setzung innewohnt, wird abgewogen gegen die Entwindung aus dem Bannkreis des Medusischen metaphysischer und technischer Medialität und Mediendispositiven hin zu einem Selbstverhältnis der Endlichkeit, das sich auch in der Art der der Refiguration zugrunde liegenden Lektüre als Mitreflektieren der Momente des Todes und des Verstummens widerspiegelt. Die dekonstruktivistische Literaturwissenschaft pflegt Analogien zwischen den Figuren eines fiktiven Textes und bestimmten professionellen Lektüren dieses Textes im Nachhinein zu entdecken.[413] Celan unternimmt diesen Schritt selbst, wenn er seine personenbezogene Lektüre mehr oder weniger mit Lucile identifiziert. Celan fügt dabei Büchner eigentlich nichts hinzu, sondern ent-birgt dessen defiguratives Potential. Lesend schreibt Celan eine bei „Büchner (…) vielleicht nur halblaute, vielleicht nur halbbewußte, aber darum nicht minder radikale – oder gerade deshalb im eigentlichsten Sinne radikale In-Frage-Stellung der Kunst“[414] weiter.

Celan wird lesend weiter geschrieben, wenn auf den folgenden Seiten die Defiguration mit dem Fokus auf der Rhetorik der Medialität entfaltet wird. Eine Unternehmung, die an Celans Frage anknüpft, ob nicht besagte In-Frage-Stellung bei Büchner „aus dieser Richtung“ kommt[415], in der der „ ‚schnarrende Ton’ Valerios (…), sooft die Kunst in Erscheinung tritt, nicht zu überhören“ ist und „alte und älteste Unheimlichkeiten […] in der Luft“ liegen, „die wir zu atmen haben“[416].

Das vierte Kapitel schließlich bemüht sich um die (Re-)Konstruktion eines bei Celan in Umrissen gegebenen alternativen Mediendispositivs des ‚Gedichts’. Dieses ist antimetaphysisch-abgründig, nomadisch; das Verständnis metaphysisch begründeter medialer Kommunikation mit seiner Unterscheidung von Absender, Empfänger, Botschaft und Kanal bzw. Übertragungsweg wird radikal verabschiedet. Das ‚Gedicht’ als Mediendispositiv konstituiert sich durch den Bezug zur Endlichkeit, der durch das unwillkürliche Eingedenken der Daten des

[413] Vgl. J.Culler, *Dekonstruktion*, S. 268ff., über differierende Lektüren von Herman Melvilles Erzählung *Billy Budd*, die sich in der Erzählung selbst spiegeln lassen.
[414] Celan III, S. 192f.
[415] A. a. O., S. 193.
[416] A. a. O., S. 192.

Unbewussten – wie etwa in der je singulären Verknüpfung mit dem „20. Jänner“ als dem Datum der Shoah – sich bisweilen gewaltsam einstellt. Absender, Empfänger, Botschaft, ja der Übertragungsweg selbst sind nicht im Vorhinein identifizierbar, sondern konstituieren sich erst im Akt eines Sprechens, das der Endlichkeit unterliegt.

Nicht technisch einwandfreie Funktionalität gewährt paradoxerweise die Übertragung, sondern Dysfunktionalität, wie sie in den Fehlleistungen des Diskurses des Unbewussten anzutreffen ist. Somit ist es nicht Sinn, was in erster Linie übertragen wird. Es ist der artikulierte oder sogar desartikulierte, mehr oder weniger sprachlich formulierte Impuls zur Auseinandersetzung mit der eigenen Endlichkeit. Die Menschen sind nicht mehr Medium im Sinne technischer Apparatur, sondern als je singuläre Psyche. Das Sprechen im alternativen Mediendispositiv Gedicht leitet eine Rückkehr in die Sterblichkeit ein, die Celan die eigene ‚Person’ wie den als ‚Person’ gesuchten Lenz gehen lässt und die er durch seine Rede auch seine Zuhörer, insbesondere die traumatisierten Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung und die Überlebenden der Vernichtungslager, gehen zu lassen versucht.

1. Celans Medienkritik im technikkritischen Kontext

1.1 Kapitelübersicht

Was hat *Der Meridian* mit Film und Fernsehen, Grammophon und Typewriter, Kybernetik und Informationstechnologie zu tun, wenn doch im Text kaum ein Wort davon fällt? Der von der griechischen Antike inspirierte ‚Kunst’-Begriff Celans umfasst neben ästhetischer Produktion und Rezeption die metaphysisch begründete und technisch realisierte Herstellung und Nutzung von Codierungen sprachlicher und bildlicher Elemente zu ihrer Übertragung, Speicherung und Verarbeitung, wie sie für Medien konstitutiv sind. Explizit nennt Celan in den Vorarbeiten zum *Meridian* Nachrichtentechnik und Kybernetik.[417] In der Endfassung setzt er sich elliptisch, aber energisch mit Momenten des Technischen in Sprache und Wahrnehmung auseinander. Also mit Momenten der Arbitrarität, Symbolisierung und Codierung, die zweckbestimmte mediale Diskursivierungen und Funktionalisierungen erlauben. Die Reduktion der Sprache auf ihren instrumentellen Gebrauch und der Unterschied zwischen der Wahrnehmungsweise eines durch technische „Apparate()“ in seiner Leistungsfähigkeit geprägten menschlichen Auges einerseits und der „Aufmerksamkeit“ andererseits werden ausgelo-

[417] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 530, S. 149, Fragment 602, S. 161.

tet.[418] Die von Celan angeregte „In-Frage-Stellung der Kunst“ verlangt nach einer In-Frage-Stellung von Medialität als einem ihrer Teilbereiche, deren Aktualität für Celan im Missverständnis vom Menschen als technischem Medium liegt. [419]

1.2 Der technikkritische Kontext des *Meridian*

Polemisch und scharfzüngig, aperçuhaft-aphoristisch und von beißendem Spott sind die Bemerkungen Celans zu Medien und zur Mediengesellschaft, die in den Notizen zum *Meridian* übermittelt sind. Sprache in technischen Kommunkationsmedien – insbesondere solche, die sich als literarische geriert – geißelt Celan als kulturelle, ehtische und künstlerische Verfallserscheinung. „Wo das Fünkchen fehlt, da entsteht dann die Funkdichtung“, ätzt er.[420] Untrennbar von der „verfunkte(n) Sprache“[421] sind entmoralisierende Übertragungsgeschwindigkeiten: „(I)ch informiere sie nicht, ich spreche zu Ihnen./ Ich weiß, daß das menschliche Gewissen heute noch schneller fährt als die Verkehrsmittel, in denen es durch die Geographie rast.“[422] Auch zweifelt Celan daran, dass die Technik – entgegen dem Trend zur Modellierung menschlicher Kommunikation nach dem Vorbild technischer Kommunikation – Aufschluss über die menschliche Sprache und ihre Verwendung bieten könnte. „Denn die Analysen und die Apparate beweisen nur, wie weit alles Empfinden- und Wahrnehmen-Können, wie weit das einfache Lesen-können schon geschrumpft ist. Womit, so frage ich, will man Gegenwart (…) messen?“[423] Celan betont: „Rhythmus ist etwas anderes als spezifische `Schallform´.“[424] Gegen eine solche setzt Celan mit dem Bekenntnis: „Ich bin Fußgänger. Ich schreibe Gedichte {:} - ich schreibe mit der Hand“[425] eine, so Harro Segeberg zur Einordnung Celans in die Medienlandschaft der Nachkriegszeit, „von Grund auf entschleunigte(), (…) radikal-literarische() Sprache mit einer dementsprechenden Praxis der Aufzeichnung“[426].

Keine dieser Formulierungen gelangt in die Endfassung des *Meridian*, aber die darin ausgedrückten Positionierungen bestimmen ihn mit. Sie gehen ein in die Formung eines Grundmotivs, das sich aus den Entwürfen bis in die Endfassung hinein entfaltet: Die Kritik an der Vorstellung vom Menschen als technischem

[418] Celan III, S. 198.
[419] A. a. O., S. 192f.
[420] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 621, S. 164.
[421] A. a. O., Fragment 623, S. 164, Hervorhebung im Original.
[422] A. a. O., Fragment 604, S. 161, Hervorhebung im Original.
[423] A. a. O., Fragment 636, S. 165.
[424] A. a. O., Fragment 611, S. 162, Hervorhebung im Original.
[425] A. a. O., Fragment 604, S. 161.
[426] H. Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter– Literatur, Technik und Medien seit 1914*, S. 231.

Medium. Während aber in den Vorarbeiten diese Vorstellung auf eine reale Abhängigkeit von technischen Apparaten und Unterwerfung unter sie zurückgeführt wird, wird sie in der endgültigen Version der Büchnerpreisrede als unheimlicher Effekt bildlicher Sprache erlitten, beschrieben und versuchsweise konterkariert.

Celans Exposition der ‚Kunst' enthält implizit Medialität und Mediendispositive. Und zwar insofern diese Strukturen der Kodierung von Sprachlichem und Bildlichem umfasst, die Menschen zuverlässig, unauffällig und unhintergehbar, wie in Abschnitt I dargelegt ist, mit sich selbst, anderen Menschen und der Umwelt vermittelt. Zumindest die etablierten medialen Strukturen, die in einzelnen Mediendispositiven Gestalt angenommen haben, aufzubrechen, darauf zielt der *Meridian* ab. Denn nur so scheint es möglich, ein authentisches Verhältnis zu sich und anderen entwickeln zu können, das auf der Einmaligkeit von Endlichkeit beruht. ‚Kunst' – und damit Medien und Mediendispositive – stehen bei Celan in einem Spannungsverhältnis zur ‚Dichtung' als der Unterbrechung von ‚Kunst' und zum ‚Gedicht' als ihrer subversiven Alternative.

Die im ersten Kapitel von Abschnitt I erläuterten Kennzeichen von Medialität finden sich auf die ‚Kunst' bei Celan recht konzise abgebildet in einem „Definitionsversuch" Sandro Zanettis: „Im Blick auf die entsprechenden Stellen bei Celan und Büchner läßt ‚Kunst' sich (…) ganz allgemein als Name für diejenigen regelhaften (ausnahmslos von sprach- oder bildkonstituierenden Medien abhängigen) Strukturen (identifizierend begrifflicher oder suggestiv repräsentierender Art) auffassen, die es für unmöglich (oder irrelevant) erachten lassen, aus dem Bereich dessen herauszutreten, was ‚wir' mittels dieser Strukturen ‚schon kennen' - oder aber ‚mittels' dieser Strukturen ‚schon' zu ‚kennen' glauben. Kunst hat ihren variablen Ort in denjenigen (fortaufend eingeübten, rhetorisch oder stilistisch bestimmbaren, stereotypen) Mustern , die ‚man' zur gleichförmig kennzeichnenden Identifikation von sprachlich oder bildlich Wahrgenommenem der Wahrnehmbarem ‚wieder und wieder' anwendet, ohne es in der Regel zu merken (…) – und ohne also darauf achtzugeben, was im Prozeß der Identifikation an Singulärem und Endlichem jeweils auf der Strecke bleibt oder dabei gar, direkt oder indirekt, draufgeht."[427]

An diesem „Definitionsversuch" ist ein Schwanken zu bemerken. Einerseits werden Medien fast als Bedingung ihrer Möglicheit von ‚Kunst' abgehoben, insofern diese als von jenen abhängig ausgewiesen wird. Andererseits aber – und diesem Weg will die vorliegende Arbeit folgen – erscheint eben ‚Kunst' selbst schon als medialer Sprach- und Bildträger bei Celan – gleichsam immanent, ohne dass die

[427] S. Zanetti, *„zeitoffen"*, S. 95f.

Annahme einer transzendenten oder transzendentalen Ebene nötig wäre. ‚Kunst' zeigt sich in dem, was als ‚Kunst' bestimmt wird und Eigenschaften von Medialität hat, nämlich in reproduzierbaren Bildern und Begriffen. Die ‚Kunst' ist ihr eigenes Medium, weil sie auch Medialität und Mediendispositive meint. Das verraten die winzigen Zitate aus dem *Meridian*, die Zanetti verwendet. Was „wir schon kennen"[428], das ist bei Celan die ‚Kunst', die sich in einem neuen, aber doch zumindest sehr ähnlichem Bild zeigt, nach der „Marionette" und dem dressierten Affen[429] im „Automaten". Ganz klar mit Medialität gleichgesetzt – und eben nicht auf sie verwiesen – wird ‚Kunst' durch das kleine Wort „mittels". Es fällt, wenn Celan auf die Funktion des „Medusenhaupt(s)" für Lenz zu sprechen kommt. „(M)ittels der Kunst" nämlich – als einer ebenso unauffälligen wie unhintergehbaren Instanz – ist „das Natürliche als das Natürliche zu erfassen!"[430].

Das „Natürliche" wird durch Medien geschleust, um als es selbst zu erscheinen. ‚Kunst' `vermittelt´ und ist darum Medium. Sie erfasst zudem auf eine Weise , die Sache der Medien und nicht der Kunst im Sinne aufkläerischer Ästhetik ist. Denn der Akt der Erfassung soll unsichtbar oder unbemerkt bleiben, soll am Gegenstand nicht auffallen, was charakteristisch ist für Medien, die ihr Faszinosum scheinbarer Unmittelbarkeit verdanken, während ‚Kunst' immer den Blick auf sich selbst, ihren Stil, etc., zu lenken versucht. Ferner wird die ‚Kunst' einer Teleologie, einer Zweckhaftigkeit untergeordnet, die ebenfalls dem klassischen Verständnis von Ästhetik und ästhetischen Objekten, die um ihrer selbst willen gefallen, widerspricht.[431] Darin macht sich ein rastloser medialer Bemächtigungsdrang geltend, der im Aufzeichnen und Speichern seinen Selbstzweck findet, ohne in einer Diätetik des Betrachtens sein Maß zu finden, und der nicht ohne Gewaltanteile ist.

Im Materialienkonvolut liefert der Dichter nichts weniger als eine mediale Definition dessen, was auch in der Schlussversion des *Meridian* als ‚Kunst' begegnet. Unter Verweis auf die Kybernetik, die die Entwicklung der modernen Informationstheorie bzw. –technologie und der neuen Medien ermöglicht hat, wird die ‚Kunst' mit dem Menschen als technischem Medium gleichgesetzt, der seine ursprünglich sprachliche Konstituierung vergessen hat. „Kunst, das ist das Künstliche, Erkünstelte, Synthetische, Hergestellte: es ist das menschen- und kreaturferne Knarren der Automaten", heißt es in Fragment 103, „es ist, schon hier, Kybernetik, auf empfang~~sbereite~~ eingestellte Marionette, es ist der Mensch dies-

[428] Celan III, S. 188.
[429] A. a. O., S. 187.
[430] A. a. O., S. 192.
[431] Vgl. I. Kant, *Werkausgabe*, Bd. X (KdU), B 5f.

seits und jenseits seiner selbst: der aus dem Schoß der Technik geborene Weltraumschiffer, dem Sprache einen Rückfall in eine Vor-Existenz bedeutet.“[432] Auch wenn diese Passagen nicht in die Endfassung des *Meridian* Aufnahme gefunden haben, bleibt Technik im heutigen Verständnis ein wichtiges, ja konstitutives Element von ‚Kunst'. Denn „der ‚schnarrende Ton' Valerios ist, sooft die Kunst in Erscheinung tritt, nicht zu überhören“, wie Celan schreibt.[433]

An die Stelle der Definition von ‚Kunst' tritt in der Endfassung das Anzitieren von drei Szenen aus Georg Büchners Bühnenstücken. Celan beginnt mit Camilles Charakterisierung der ‚Kunst' als „ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen“ in *Dantons Tod*[434]. Des Weiteren nennt Celan die Jahrmarktsszene des *Woyzzeck*, wo die „Affengestalt“ in „Rock und Hosen“ nicht mehr „auf die ‚glühende', ‚brausende' und ‚leuchtende' Schöpfung beziehbar“ ist.[435] Den Abschluss des Szenenreigens bildet die Komödie *Leonce und Lena*. Das Liebespaar im Mittelpunkt der Handlung wird von Leonces Diener Valerio, nach eigenen Worten „vielleicht der dritte und merkwürdigste von den beiden“, mit automatenhaft „schnarrendem Ton“ als „zwei Personen beiderlei Geschlechts“ und „zwei weltberühmte Automaten“ präsentiert, die aus „(n)ichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern“ bestehen.[436]

Obwohl Celan später noch auf andere Merkmale wie die mechanische Verkettung von Worten und die Selbstvergessenheit als Form der Depersonalisierung oder Entfremdung eingeht, sind mit diesen Szenenausschnitten doch die Grundeigenschaften der ‚Kunst' pointiert. Im Unterschied zu den Vorarbeiten ist die Kybernetik verschwunden, hingegen der Bezug zu Marionette und Automat ausgebaut. Das Motiv vom Menschen als technischem Medium wird in drei Stufenfolgen der Nachahmung oder Nachschöpfung differenziert. Die Abbildung durch ästhetische Produktion, die sich noch an einer Idealvorstellung des Menschen orientiert, macht den Anfang; es folgt die Imitation des Menschen durch die Dressur des Tieres, das den echten Menschen in den Schatten stellt und usurpiert; schließlich tritt der Android auf, der künstliche Mensch, der sich vom Menschen als natürliches Wesen nicht mehr oder kaum noch zu unterscheiden vermag, weil auch er sprechen kann.

---

[432] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 103, S. 149, Durchstreichung im Original.
[433] Celan III, S. 192.
[434] Celan III, S. 187.
[435] Ebd.
[436] A. a. O., S. 188.

Die Darstellung der ‚Kunst' ist nicht zuletzt Frucht von Celans umfangreicher philosophischer Lektüre. Eingeflossen sind vor allem Kenntnisse der griechischen Anfänge, des Rationalismus Descartes´ und Leibniz´, der Zivilisations-, Kultur- und Rationalitätskritik der Frankfurter Schule und Heideggers. Zum großen Teil lassen sich die Lektürespuren anhand des kommentierten, zweisprachigen Katalogs *Paul Celan – La Bibliothèque philosophique* nachverfolgen.

Grundsätzlich ist festzuhalten: Der umfassende ‚Kunst'-Begriff Celans, der Ästhetik, Technologie und Technik gleichermaßen meint, entspricht dem überlieferten Verständnis der griechischen Antike von Kunst als *techné*. Die am weitesten verbreitete Formel stammt von Aristoteles, wonach ‚Kunst' darin bestehe, „einerseits zu vollenden, andererseits (das Naturgegebene) nachzuahmen".[437] Hans Blumenberg schreibt dazu: „Mit diesem Ausdruck (techné, A. G.) bezeichneten die Griechen mehr als das, was wir heute ‚Technik' nennen; sie verfügten hier über einen Inbegriff für alle Fertigkeiten des Menschen, werksetzend und gestaltend wirksam zu werden, der das ‚Künstliche' ebenso wie das ‚Künstlerische' (worin wir heute so scharf unterscheiden) umfasst."[438]

Allerdings sympathisiert Celan mit einer sich nicht nur auf Technik im heutigen Verständnis beziehenden Kunstfeindlichkeit, die von Platon und Aristoteles so nicht geteilt wird. „Das Kunstfeindliche – also nicht ~~an~~ der Entfaltung, sondern der Involution Verschworene – bei Büchner", schreibt Celan, „es gehört zweifellos zu dem uns Ansprechenden."[439] Zwar hat bei Platon die Kunst[440] die negativen Seiten der Bild- [441] und Wortkunst [442], die der Wahrheit bzw. der Erkenntnis und dem Gebrauch der Vernunft fern liegen und mit schädlichen Einflüssen behaftet sind [443]. Ganz anders verhält es sich aber mit dem Handwerk, das *herstellend* statt bloß darstellend nachahmt. Als Nachahmung der Idee ersten Grades steht es der Wahrheit näher als die Malerei oder Dichtung, die nur als mit der

[437] Aristoteles, *Physik*, II, 8; 199a 15-17.
[438] H. Blumenberg, „Nachahmung der Natur", S. 55.
[439] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 103, S. 149, Durchstreichung im Original.
[440] Zur Einordnung der Kunst(-formen), die über den Bereich des Ästhetischen hinausgehen, in die Hierarchie der Erkenntnisstufen, vgl. Platon, *Der Staat*, Buch VI, 511c-e, sowie in Form einer Übersicht P. Fischer, *Philosophie der Technik*, S. 133f. Zur Rezeption der Unterscheidung in eine positive und negative Seite der Kunst bei Platon aus ästhetischer Sicht vgl. H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 92: „Aus dieser Zweideutigkeit ist sowohl die höchste Würde wie der bedenklichste Mangel abgeleitet worden: die Kunst konnte ebensowohl durch eine kosmologische Funktion – Vermittlung zwischen der Praxis sinnlicher Erfahrung und theoretischer Schau – gerechtfertigt wie andererseits durch negative Funktionen der Mimesis – Nachbildung aus zweiter Hand, Täuschung durch sinnenhaften Schein, Vergnügen an amoralischen Gegenständen – aller Erkenntnisfunktion wie allen ethischen Ernstes enthoben und abgeurteilt werden."
[441] Vgl. Platon, *Der Staat*, 598b.
[442] Vgl. a. a. O., 600eff.
[443] Vgl. a. a. O., 603a.

Nachahmung der Nachahmung befasst gedacht werden.[444] Außerdem bringt das Handwerk vernunftgemäße Wissenschaften wie die Mathematik zur Anwendung.[445]

Celan problematisert die ästhetische Nachahmung des Menschen nicht von der Erkenntnis-Wahrheit her, wie Platon bzw. Sokrates, sondern von einer ethischen, wenn nicht religiösen Warte, die Nähe zum mosaischen Bilderverbot ahnen lässt. Bedenklich stimmt ihn, dass der Mimesis gleichsam eine Ertötung des Referenten vorausgeht oder sogar simultan ist. Handelt es sich doch um einen Prozess, „in dem Leben gelöscht und im gleichen Atemzuge auch geweckt wird".[446] Mit der angestrebten Überwindung des Marionettenhaft-jambisch-Fünffüßigen der Kunst, wie sie Camille in der anzitierten Szene[447] äußert, ist es dabei nicht getan. Im Gegenteil: Die nach Celans Worten in den „Naturalismus", in „Gerhart Hauptmann" und die „sozialen und politischen Wurzeln der Büchnerschen Dichtung"[448] mündenden Alternative der möglichst naturgetreuen, lebensweltlich verankerten Darstellung, die von Jakob Michael Reinhold Lenz´ „Anmerkungen übers Theater" inspiriert ist[449] und die Büchner Camille bzw. Lenz in seiner gleichnamigen Erzählung als Versenkung „in das Leben des Geringsten" mit seinem „ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel" in den Mund legt[450], führt nur zu einer Verschärfung des Konflikts.

Als kennzeichnend dafür sieht Celan den Wunsch Lenz´ an, „ ‚(m)an möchte manchmal ein Medusenhaupt sein' "[451], um bestimmte, seelisch bewegende, aber flüchtige äußere Eindrücke gleichsam dem Strom der verfließenden Zeit zu entreißen und in all ihren Details zu konservieren. Emphatisch appelliert Celan an die Sensibilität für den Widersinn dieses Vorgehens bei seinen Zuhörern: „Meine Damen und Herren, beachten Sie, bitte: ‚Man möchte ein Medusenhaupt sein', um…das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen!"[452] Im Medusenhaupt „offenbart sich die Erstarrung im Bild als Antizipation des Todes, die Janusköpfigkeit des Ästhetischen als Spiegel der Sterblichkeit, des Seins

[444] Vgl. a. a. O., 596aff.; H. Blumenberg, „ ‚Nachahmung der Natur'", S. 64f.
[445] Vgl. Platon, *Der Staat* , Buch VI, 511c-f.
[446] U. Wergin, „ ‚Gespräch im Gebirg'. Celan gibt Büchners ‚Lenz' mit Nietzsche zu lesen", S. 200.
[447] Vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod", II.3, S. 33f.
[448] Celan III, S. 191.
[449] Aristoteles´ *Poetik* einer Relektüre unterziehend, verlagert J. M. R. Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater" den Schwerpunkt des Dramatischen von der Handlung in das Innere des als dynamische, biopsychische Einheit konzipierten Menschen als Urheber seines Schicksals. So heißt es im Text: „(…)(E)s ist die Rede von Charakteren, die sich ihre Begebenheiten erschaffen (…) nicht von Bildern, von Marionettenpuppen – von Menschen" (J.M. R. Lenz, *Werke*, S. 382).
[450] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz", S. 76.
[451] Celan III, S. 191f.; vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz", S. 76.
[452] Celan III, S. 192.

zum Tode“, schreibt Ulrich Wergin, „das seine Lebendigkeit und Selbstheit daraus gewinnt, dass es sich im Raum des Imaginären dem Totsein, dessen Anonymität und entseelender Macht aussetzt“.[453] Dies gilt nicht zuletzt für den Abbildenden, den Künstler selbst, auf den die meduisierende Macht des Todes zurückschlägt. Sie fordert den Tribut der Ent-Lebendigung in Form von Depersonalisierung oder Entfremdung vom Natürlichen, wenn „das Natürliche als das Personale gefasst wird“[454]. „*Man* möchte heißt es hier freilich, nicht: *ich* möchte“[455], betont Celan und weist damit voraus auf das Thema von „Ich-Ferne“ und `Selbstvergessenheit´[456].

Die „Affengestalt“ markiert nach der „Marionette“ eine weitere Eskalationsstufe der Depersonalisierung. In zweierlei Hinsicht. Durch Dressur und Konditionierung wird das Tier zum einen dazu gebracht, den Menschen imitieren zu können. *Als* dressierbares und konditionierbares Wesen wird das Tier zum anderen – wie der berühmt-berüchtigte Pawlowsche Hund – zum normativen Menschenbild nicht nur von totalitären Regimen – anstelle der glühenden, brausenden, leuchtenden Schöpfung. Sofern sich der Mensch nicht dressieren lassen kann oder will, läuft er Gefahr, mit sich selbst unähnlich, als der Menschheit nicht mehr zugehörig erachtet zu werden, weil aus der Norm fallend. Für Gerhard Buhr gehört in den von der „Affengestalt“ markierten Bereich „das angelernte und eingeübte, den Menschen und das zu ihm gehörende nachäffende Verhalten der `Kreatur´“ und damit auch „alle Mechanisierungen der Psyche“.[457]

Angesprochen sind die Psychotechniken zur Herstellung von produktiver Individualität, die nicht nur von Staats wegen an den Einzelnen herangetragen, sondern auch freiwillig von diesem praktiziert werden. Die eine Seite ist die von Institutionen geforderte Disziplinerung, wie Michel Foucault sie in *Überwachen und Strafen* beschreibt[458], die andere Seite ist die Selbstsorge, die Menschen dazu treibt, mittels „Technolgien des Selbst (…) aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenz vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der

[453] U. Wergin, „ ‚Gespräch im Gebirg’. Celan gibt Büchners ‚Lenz’ mit Nietzsche zu lesen“, S. 200.
[454] Ebd.
[455] Celan III, S. 192, Hervorhebung im Original.
[456] Vgl. a. a. O., S. 193.
[457] G. Buhr, „Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede `Der Meridian´“, S. 179.
[458] Vgl. M. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 173ff.

Weisheit oder der Unsterblicheit erlangt“[459]. Oder auch einen Ratgeber und Fortbildungsveranstaltungen dazu nutzt, um ‚der perfekte Verkäufer’ zu werden.

In der Selbst- und Fremdbeschreibung Valerios als „Automat()“ vollendet sich die Entwicklung des Menschen zum depersonalisierten technischen Medium. Das Sprechen wird implizit – und explizit, wie noch zu zeigen sein wird – einer selbstbezüglichen und für den Sprechenden undurchschaubaren Mechanik unterstellt, die nicht mehr von der Vernunft oder einem denkenden Bewusstsein reflexiv eingeholt werden kann. Von diesen Lenkungsinstanzen des Sprachgebrauchs geht Descartes noch aus, als er in seiner zentralen und Celan in deutschen und französischen Ausgaben bekannten Schrift *Discours de la méthode* die Sprachfähigkeit von Menschen und (tierischen) Automaten zu unterscheiden trachtet.[460]

Freilich: Referenz sind hier nicht die Apparaturen Schweizer Uhrmacher des 17. Jahrhunderts, die Tätigkeiten adliger Herrschaften imitieren.[461] Den Menschen als technisches Medium in Form einer sprechenden Maschine gibt es nicht als Artefakt, sondern nur als verblasste Metaphern und Topoi im Sinne stereotyper Bilder – zu Büchners Zeit wie zur Zeit der Niederschrift des *Meridian.* Schon die eingangs zitierte Passage über den Menschen als „auf empfang~~sbereite~~ eingestellte Marionette“ signalisiert, dass sich Celans Befürchtungen in dieser Hinsicht weniger auf das mögliche Gelingen einer technischen Nachbildung des Menschen als vor allem auf die Orientierung des Menschenbildes an der *Leitmetapher* des sprechenden und wahrnehmenden „Automaten“ oder technischen Mediums richten. [462]

Leibniz´ Beschränkung der Automaten-Metaphorik, die in der Betonung der Differenz zwischen dem „Unendliche(n)“ der „göttliche(n) Maschine“ und den endlichen „künstlichen Automaten“ sowie dem daraus resultierenden „Unterschied zwischen Natur und Kunst“ hat Celan in seiner Ausgabe der *Monadologie*[463] angestrichen und mit Ausrufezeichen versehen[464]. Zu Zeit der Abfassung des *Meridian* befürchten nicht wenige Intellektuelle, dass durch diverse Maßnahmen des *social engineering*, durch mehr oder weniger pädagogische Formen der Dressur, Konditionierung oder kulturindustriellen Kolonisierung des Bewusstseins diese Metapher Realität werden könnte oder schon geworden ist. Eine Furcht vor dem,

[459] M. Foucault, „Technologien des Selbst“, S. 26.
[460] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 102ff.
[461] Siehe P. Fischer, *Philosophie der Technik*, S. 95.
[462] Celan räumt ein, „wenig Ein{sicht}blick in die auf diesem Gebiet“ – der Herstellung des „synthetischen Menschen“ – „bereits erzielten Resultate“ zu haben. Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 16, S. 53.
[463] G. W. Leibniz, *Monadologie*, S. 615, § 64.
[464] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 91.

was Philippe Lacoue-Labarthe mit Blick auf Heidegger „*onto-typo-logy*“[465] nennt, die metaphysisch, gleichwohl nicht unbedingt ethisch verankerte, vielmehr eher nihilistisch orientierte Prägung der Menschheit in einer bestimmten Epoche, eine Prägung, die durch die innere Schau einer entsprechenden „Gestalt“ als der Repräsentation einer Idee stets vergegenwärtigt werden kann.

Celan befindet sich durch seine Nähe zu dieser Auffassung im technik-, rationalitäts-, kultur- und auch medienkritischen Hauptstrom seiner Zeit, der quer zur politischen Lagerbildung verläuft. „Kulturpessimismus“, so Axel Schildt für die Bundesrepublik Deutschland, „bestimmt nach 1945 „die Szene“[466] – intellektuell und literarisch. „Die Technik gerät – wenn überhaupt – im Allgemeinen nur unter zivilisationskritischen Aspekten ins Blickfeld der Autoren“[467], denn für viele von ihnen „hat sich die Technik vor 1945 generell durch ihre Nähe zur politischen Macht diskreditiert“[468]. Nur ein Jahr nach der Verleihung des Büchnerpreises an Celan diagnostiziert der aus der so genannten *Leipziger Schule* stammende konservative Soziologe Helmut Schelsky, neben den „*Techniken der Produktion*“ seien insbesondere die „*Techniken der Organisation*, also die Methoden der Beherrschung und Erzeugung der *sozialen Beziehungen*“ sowie die „*Humantechniken*“, die „die Techniken der Veränderung, Beherrschung und Erzeugung des *seelischen und geistigen Innenlebens des Menschen*“ umfassen, für die Gesellschaft noch stärker als bisher dominant geworden.[469] Und neben Sozialwissenschaften und Psychologie, Psychiatrie und Pädagogik sieht Schelsky auch „Publizistik, Meinungsforschung usw. in dieser technischen Manipulierung des Menschen am Werke“.[470]

In seinem Buch *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, das flüchtig auf Schelsky eingeht, spricht Jürgen Habermas als Vertreter der zweiten Generation der im linken politischen Spektrum angesiedelten *Frankfurter Schule* von einer Rationalisierung der Gesellschaft im Sinne Max Webers. Das zweckrationale Handeln bemächtige sich aller Bereiche des Lebens und lasse andere Rationalitäts- und Handlungstypen irrational erscheinen.[471] Celan weiß aber, dass die Angst vor dem Menschen als technischem Medium, die bei Schelksy durchklingt, schon älteren Datums ist. Er findet sie bereits, wie Anstreichungen zeigen, in

[465] Ph. Lacoue-Labarthe, *Typography*, S. 55.
[466] A. Schildt, *Moderne Zeiten*, darin das Kapitel „ ‚Technik', ‚Masse' und ‚Entfremdung' – kulturpessimisstische Tendenzen und deren Kritik um 1950“, S. 324-350.
[467] C. Wege, *Buchstabe und Maschine*, S. 31.
[468] A. a. O., S. 32.
[469] H. Schelsky, *Der Mensch in der wissenschaftlichen Zivilisation*, S. 11; alle Hervorhebungen im Original.
[470] Ebd.
[471] Vgl. J. Habermas, *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, S. 48f.

Friedrich Nietzsches zweiter der *Unzeitgemässen Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*: „Sind das noch Menschen, fragt man sich dann, oder vielleicht nur Denk-, Schreib- und Rechenmaschinen?“[472]

In der Linie dieses für die Grundhaltung und ‚Kunst'-Auffassung des *Meridian* charakteristischen Denkens liegen auch Celans Anstreichungen und Lektürenotizen in bzw. zu Werken der *Frankfurter Schule* wie etwa deren Hauptwerk, die *Dialektik der Aufklärung* aus der Feder von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno. Unter dem Eindruck von Faschismus und Stalinismus, der Shoah und anderer politischer Verbrechen in Europa sowie der gnadenlos kalkulierenden kapitalistischen Konkurrenzgesellschaft in den USA entwickeln die Autoren die Ansicht, dass in der europäischen Moderne durch das Vordringen rationaler Ordnungs- und Erkenntnisprinzipien in alle Bereiche des gesellschaftlichen und privaten Lebens und ihre Verkürzung auf technisch realisierbare Zweckrationalität ein Prozess der Irrationalisierung politischer und wirtschaftlicher Zielsetzungen eingesetzt hat. Dieser Prozess mündet in liberalen, marktwirtschaftlichen Staaten in die Errichtung sinnentleerter, entfremdender Konsum- und Erlebniswelten ein und führt in totalitären Staaten zu Unterdrückung und industriellem Massenmord.

Inmitten der durchrationalisierten Welt tut sich ein Vakuum auf, das derjenige hinterlässt, für den und durch den diese Welt eigentlich entstanden ist: der Mensch als vernunftbegabtes Wesen. Celan hat dies aufmerksam registriert, wie die dicken Markierungen in seinem Leseexemplar zeigen[473]: „Im Fortschritt der Industriegesellschaft, die doch das von ihm gezeitigte Gesetz der Verelendung hinweggezaubert haben soll, wird nun der Begriff zuschanden, durch den das Gesetz sich rechtfertigte: der Mensch als Person, als Träger der Vernunft. Die Dialektik der Aufklärung schlägt objektiv in den Wahnsinn um.“[474] Allerdings hat die „Selbstzerstörung der Aufklärung“[475] für die beiden maßgeblichen Denker der *Frankfurter Schule* ihren Anfangspunkt schon in der Zeit der Emanzipation vom Mythos durch die Vernunft.[476]

Die Kapitelüberschrift „Aufklärung als Massenbetrug“ streicht Celan im Inhaltsverzeichnis ebenso an wie die schon in der Vorrede enthaltene Diagnose des kulturellen Verfalls durch technische Massenmedien: „ `Kulturindustrie´ zeigt die Regression der Aufklärung an der Ideologie, die in Film und Radio ihren maßge-

[472] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 1, S. 282; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosphique*, S. 201.
[473] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 256.
[474] M. Horkheimer/ Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 213f.
[475] A. a. O.,S. 13.
[476] Vgl. a. a. O., S. 50ff.

benden Ausdruck findet".[477] Der Technik kommt dabei als Inbegriff von Reproduzier- und Realisierbarkeit eine tragende Rolle zu: „Aufklärung besteht dabei vor allem im Kalkül der Wirkung und der Technik von Herstellung und Verbreitung; (…)."[478] Massenmedien stehen somit im Dienst der Ausbreitung eines Nihilismus, wie ihn die Lacoue-Labarthsche Denkfigur der „*Onto-Typo-logy*" umreißt, die nicht von ungefähr Anklänge hat an die Beschreibung einer von der Erfindung des Buchdrucks und verschiedener Aufzeichnungsmedien im Wortsinne `geprägten´ typographisch-visuellen Kultur.

Gegen die Okkupation der Sprache durch Technik entwickelt Celan in den Vorarbeiten wie in der Endfassung des *Meridian* eine Verteidigungsstrategie, die im Licht der Lektürespuren von Heidegger inspiriert erscheint. Als nach Celans Empfinden Kybernetik und Nachrichtentechnik sich dazu aufschwingen, menschliche Kommunikation als selbstregulierende Systeme zu modellieren, verschiebt er das Kriterium des Menschlichen vom Sprechen hin zum Schweigen. Stein des Anstoßes ist ein Satz aus der Dankesrede des ein Jahr zuvor mit dem Büchnerpreis ausgezeichneten Günter Eich, der die Kapitelüberschrift „Der Mensch – eine Nachricht"[479] aus Norbert Wieners Buch *Mensch und Menschmaschine* als „Der Mensch ist eine Nachricht" [480] zitiert. Celan nimmt eine radikale Gegenposition ein: „Dem Menschen als Nachricht", notiert Celan noch Anfang Oktober 1960, kurz bevor er die Rede hält, „kann wohl nur Mensch als Schweigen gegenübertreten: ‚Du' hörst mich nicht ~~ansprechbar~~ mehr- gut, so will ich dich eben anschweigen."[481] Das Schweigen als Geste des Sichentziehens aus einem technizistisch organisierten und verstandenen Diskurs kehrt in der Endfassung des *Meridian* als Lenz´ „Schritt" wieder, als sein „furchtbares Verstummen". [482] Doch während das Notat dem Subjekt das Schweigen als eine souveräne Möglichkeit der Entgegnung einräumt, ist es bei Lenz und in der Endfassung ein Widerfahrnis der Überwältigung auch für Sprecher und Publikum: „(…) (E)s verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort"[483].

Über das Schweigen hat Celan einige Jahre zuvor in Martin Heideggers Hauptwerk *Sein und Zeit* ausführlich gelesen.[484] In Paragraph „§ 34. Da-sein und Rede. Die Sprache" des ersten Abschnitts heißt es: „Dasselbe existenziale Fundament" – gemeint ist das Verstehen – „hat eine andere wesenhafte Möglichkeit

[477] A. a. O., S. 6; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 248.
[478] Ebd.
[479] Vgl. N. Wiener, *Mensch und Menschmaschine*, S. 83.
[480] Vgl. *Büchner-Preis-Reden 1951 – 1971*, S. 85.
[481] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 602, S. 161, durchgestrichenes Wort im Original.
[482] Celan III, S. 195.
[483] Celan II, S. 195.
[484] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 379.

des Redens, das *Schweigen*. Wer im Miteinanderreden schweigt, kann eigentlicher `zu verstehen geben´, d. h. das Verständnis ausbilden, als der, dem das Wort nicht ausgeht“.[485] Der darin entwickelte Sinn von Schweigen als einer subtilen bis sublimen Form des Gesprächs könnte der Keim des alternativen Kommunikationsmodells des *Meridian* sein. Das Schweigen von Lenz als eine alternative Kommunikation desjenigen, dem vor Schrecken das Wort gerade ausgeht, hebt sich als Manifestation des Humanen gegenüber der Logorrhöe der Revolutionäre ab, die sich darin übertreffen wollen, „Worte und Worte aneinanderzureihen“[486], wie Celan schreibt. Die Reden schwingenden Revolutionäre dienen einer inhumanen, in Blut getränkten (und ertränkten) Utopie.

Viel schwieriger ist zu beurteilen, inwieweit Celan im *Meridian* die Technikkritik Heideggers aufgreift. Ziemlich rigoros erklärt Anja Lemke, mit *Konstellation ohne Sterne* Verfasserin einer umfangreichen Dissertation über den Dialog Celan-Heidegger, der Heidegger-Bezug Celans sei weniger in einer (gemeinsamen) Technikkritik als vielmehr in seiner geschichtsphilosophisch reflektierten Aufnahme, Weiterführung und Modifikation der Sterblichkeitsthematik der Daseinsanalyse von *Sein und Zeit* zu sehen.[487] Anders Martin Schäfer, der im *Meridian* nicht zuletzt eine deutliche Absage an Heideggers Hoffnung auf eine Wiedererschließung der ursprünglichen *techné* artikuliert findet. „Celan“, so Schäfer, „radikalisiert die Heideggersche Problemstellung fast unmerklich, indem er zwar im Sinne von Heideggers Analyse der Philosophiegeschichte Kunst und Technik miteinander identifiziert, aber gleichzeitig gegen das Heideggersche Großprojekt die Möglichkeit einer anderen *téchne* innerhalb der technischen Kunst bestreitet – und damit das seit der Aufklärung vorrangige Merkmal der Kunst, nämlich von anderen Diskursen und Praxen verschieden zu sein, verabschiedet.“[488].

Schäfer folgend, gilt die Aufmerksamkeit zunächst Celans Anknüpfungspunkten an der Technikkritik Heideggers. Dieser führt die instrumentelle Einstellung des Menschen zur Technik in der Neuzeit und Moderne nicht auf eine intellektuelle und kulturelle Emanzipationsleistung zurück, sondern auf das Geschick der Seinsgeschichte, in die der Mensch eingebunden ist. Die Verkennung dieses Umstandes führe zu dem „schon mit Platon einsetzende(n) Sündenfall der abendländischen Philosophie, die durch die Illusion der Weltbeherrschung ihre Welthaltigkeit verliert und in der Bedrohung des Menschen durch die selbst geschaffene Technik mündet“, fasst Martin Schäfer den Gedankengang Heideggers

[485] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 164, Hervorhebung im Original.
[486] Celan III, S. 188.
[487] Vgl. A. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, S. 342.
[488] M. J. Schäfer, „ ‚Weg des Unmöglichen’ “, S. 118, Hervorhebung im Original.

zusammen.[489] Das „Ungeheure“ und „Unheimliche“ der Technik liege Heidegger zufolge in der „Doppelung aus notwendiger Befremdung des Daseins und dem Risiko einer katastrophalen Fehlinterpretation.“[490]

Eine Doppelung, die bei Celan einerseits präsent ist in der „Bedrohung durch die Technik, d. h. durch ‚Automaten’ und ‚Mechanismus’“[491], andererseits in seiner „Ausdeutung des Heideggerschen Theorems“ entsprechend „der von Heidegger beschriebenen katastrophalen Geschichtsphilosophie“. Denn „(d)er eines ursprünglichen *téchne*-Bezugs verlustig gegangene Weltzugang pfropft nach Heidegger seinem Objekt die Begrifflichkeit des Stoff/Form-Schemas auf, das so nicht bloß die Sprache der Kunstphilosophie, sondern die Sprache des abendländischen Denkens insgesamt bereitstellt und eine Beherrschbarkeit des Stoffes Welt durch die Formationskraft des Betrachters suggeriert“.[492] Die Sprache wird demnach durch das Subjekt der Neuzeit und Moderne so in Dienst genommen, dass die Welt der Objekte mit ihrer Hilfe unterworfen werden kann. Der Schlüsselsatz der Passage aus dem *Ursprung des Kunstwerks*, auf die sich Schäfer hier stützt, lautet: „So ist die Auslegung des Dinges nach Stoff und Form, sie bleibe mittelalterlich oder sie werde kantisch-transzendental, geläufig und selbstverständlich geworden. Aber deshalb ist sie nicht weniger als die anderen genannten Auslegungen der Dingheit des Dinges ein Überfall auf das Dingsein des Dinges.“[493] Das Subjekt-Objekt-Verhältnis, das der Mensch dadurch zur Welt hat, benennt Heidegger bereits in den zwanziger Jahren in *Sein und Zeit* mit dem Ausdruck „Man“ als Verfallenheit an einen Zustand der Uneigentlichkeit des Daseins.[494]

Kompliziert wird die Auseinandersetzung mit Heideggers Technikkritik, das soll zum Schluß noch einmal deutlich werden, in jedem Falle dadurch, dass Heidegger unter *techné* etwas anderes versteht als die gemeinhin anerkannte und auch bei Celan wiedererkennbare Überlieferung. Dazu noch einmal ein Blick in den Aufsatz *Der Ursprung des Kunstwerkes*: „Oft genug hat man schon darauf hingewiesen, daß die Griechen, die von Werken der Kunst einiges verstanden, dasselbe Wort *technè* für Handwerk und Kunst gebrauchen und den Handwerker und den Künstler mit demselben Namen technitus benennen.“[495] Nachdem Heidegger so die Lehrmeinung referiert, fährt er fort: „So üblich und einleuchtend der Hinweis auf die von den Griechen gepflogene Benennung von Handwerk und

[489] A. a. O., S. 117.
[490] Ebd.
[491] Ebd.
[492] Ebd.
[493] M. Heidegger, *Holzwege*, S. 15, Hervorhebung im Original.
[494] Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 126ff.
[495] M. Heidegger, *Holzwege*, S. 46.

Kunst mit demselben Wort technè auch sein mag, es bleibt doch schief und oberflächlich; denn technè bedeutet weder Handwerk noch Kunst und vollends nicht das Technische im heutigen Sinne, meint überhaupt niemals eine Art von praktischer Leistung."[496] In Abgrenzung davon entfaltet Heidegger eine Auslegung des Begriffs *techné* als Weise der Entbergung im Hervorbringen.[497] „Das Wort technè nennt vielmehr eine Weise des Wissens. Wissen heißt: gesehen haben, in dem weiten Sinne von sehen, der besagt: vernehmen des Anwesenden als eines solchen. [...] Die technè ist als griechisch erfahrenes Wissen insofern ein Hervorbringen des Seienden, als es das Anwesende als ein solches *aus* der Verborgenheit *her* eigens *in* die Unverborgenheit seines Aussehens *vor* bringt; technè bedeutet nie die Tätigkeit eines Machens."[498] Ganz offensichtlich orientiert sich Heidegger dabei an Schellings *Philosophie der Kunst*, wo an der Dichtung das Prozesshafte als Wesen der Kunst ausgewiesen wird. Die Dichtung wird als Inbegriff von Kunst gesehen, insofern „ihre Werke nicht als ein Seyn, sondern als Producieren erscheinen. Daher kommt es, daß die Poesie wieder als das Wesen aller Kunst kann angesehen werden, ungefähr so wie die Seele als das Wesen des Leibes".[499]

1.3 Kritik der Sprache als Medium

Celans Medienkritik besteht in erster Linie in einer Kritik an der Reduktion der Sprache auf ihre Rolle als Medium. Über die Sprache ist der Mensch in Celans Vorstellung zunächst einmal an die Endlichkeit gebunden. Allerdings werden dabei die Tendenzen zur Selbstbezüglichkeit einerseits und zur bloßen Repräsentation der inneren und der äußeren Welt andererseits nie ganz aufgelöst. Die Spaltung der Sprache wird als dynamischer Konflikt zwischen `Sprechen´ und `Rede´ im *Meridian* dargestellt. Ein Konflikt, der der Sprache nicht von außen zustößt, sondern ihr inhärent ist.

---

[496] Ebd.

[497] Dass Heidegger unter *techné* nicht Produktion oder Reproduktion versteht, geht nicht aus allen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zum *Meridian* zweifelsfrei hervor. Ohne direkt auf Celans ‚Kunst'-Verständnis einzugehen, nur mit Blick auf die von Celan an Büchners *Dantons Tod* aufgezeigte rhetorische Repertoire-Kunst des revolutionären Phrasendreschens, erklärt Axel Gellhaus nicht ganz fehlerfrei: „Die so verstandene, so geschichtlich sich präsentierende Kunst entspricht dem, was Heidegger als Technik (technè) respektive als ‚Gestell' analysiert hat" (vgl. Ders., „Die Polarisierung von *Poesie* und Kunst bei Paul Celan", S. 66).

[498] M. Heidegger, *Holzwege* , S. 46f., Hervorhebungen im Original.

[499] F. W. J. v. Schelling, *Philosophie der Kunst*, S. 275f.

Das konträre, aber nicht kontradiktorische Verhältnis von Sprechen und Rede ist mit ‚Dichtung' und ‚Kunst' identisch. Dieses Verhältnis wird im Laufe des Vortrags mit immer mehr Merkmalen angereichert. „Die Sprache selbst ist immer Rede der Kunst, das Sprechen des Gedichts muß sich vom Reden (von) der Kunst zu unterscheiden suchen", schreibt dazu Martin Schäfer, „(a)uf dieser Differenz zwischen Reden (von) der Kunst und Sprechen bzw. Sprache besteht Celan im *Meridian* (...) durchgängig."[500] Auch in der Erzählung *Gespräch im Gebirg* wird diese Differenz hervorgehoben: „ ‚Er redet nicht, er spricht (…).'"[501] `Sprechen´ wird als Bezeichnung für eine authentische Form der Artikulation verwendet, insofern sich (mehr in ihr als durch sie) der Sprechende in seinem Bezug zur Endlichkeit offenbart. In Celans Worten kann das Gedicht nur von jemandem stammen, „der nicht vergisst, dass er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht".[502] Das `Sprechen´ ist von Flüchtigkeit und Instantanität gezeichnet, weshalb Celan es mit der Figur des Atems verknüpft. „Celans Hoffnung gilt dem Atem, der die Worte und auf diesem Weg auch die Dinge zum Leben bringt – für einen Moment allerdings nur", betont Monika Schmitz-Emans.[503]

Der `Rede´ hingegen entspricht die Rolle der Sprache als – letztlich instrumentell gebrauchtes – Medium. Celan hat solche Passagen im Werk Heideggers vielfach markiert – wie etwa diese: „Im Wort, in der Sprache werden und sind erst die Dinge. Deshalb bringt uns auch der Mißbrauch der Sprache im bloßen Gerede, in den Schlagwörtern und Phrasen um den echten Bezug zu den Dingen."[504] Die `Rede´ unterliegt der Reproduzierbarkeit. Beteiligt sind dabei die im vorangehenden Abschnitt vorgestellten technischen Momente wie Arbitrarität, Symbolisierung und Kodifizierung. Der Einsatz von Sprache als Medium kann von der Informations- und Repräsentationsfunktion bis zur aufwendig rhetorisch hergestellten Wortkunst reichen. Das Spektrum der anvisierten Wirkung erstreckt sich von der Definition von Wirklichkeit bis hin zur Überredung oder sogar verbalen Überwältigung und Beherrschung des Publikums. Die Referentialität der Rede oszilliert zwischen zwei Polen: Der Selbstreferentialität, insofern sich Worte nur wieder auf Worte beziehen, und der Ordnung der Referentialität durch gesellschaftliche Vereinbarungen bzw. Machtverhältnisse, die die Diskurse kodifizieren, den Worten Sinn und Bedeutung zuweisen. Die Grundlage dafür bildet wiederum die

[500] M. Schäfer, „ ‚Weg des Unmöglichen'", S. 138.
[501] Celan III, S. 171.
[502] A. a. O., S. 197.
[503] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 154.
[504] M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, S. 11; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 340.

Metaphysik der Präsenz des Sinns, die die Stabilität der Verbindung von Signifikant und Signifikat, Bezeichnendem und Bezeichnetem verbürgt.

Der Selbstbezug des Sprechenden zur eigenen Endlichkeit ist dabei suspendiert. Dieser ist nach Ulrich Wergin und gegen Otto Lorenz in der Sprache überhaupt nicht `rein´ zu erhalten. Lorenz entwickelt mit Nietzsches *Zarathustra* am Gedicht *Engführung* den Gedankengang, dass die Macht der Deixis etwa in der Unmittelbarkeit einer Schmerzempfindung oder des Nachempfindens des Schmerzzeugnisses Sprache und Bewusstsein unterlaufen könnte: „Unter Ausschaltung des Bewußtseins, das Schmerz und Freude sowohl entstehen als auch verschwinden lassen könnte, sollen mit dem ‚Finger' als Organ der Erinnerung die Spuren eines wirklichen, nicht eines imaginierten Lebensschicksals gesucht werden." [505]

Dem hält Wergin „das Versagen der puren Deixis" entgegen, „insofern diese die instrumentelle Sprache einschließlich ihrer ‚brennenden Abstraktion' unangetastet lässt, damit zur Sicherung ihrer Herrschaft durch Umlenkung subversiver Energien beiträgt und so auch die von ihr zur Wiederkehr der Katastrophe führende Bahn offenhält".[506] Die „Rede" mutet den Menschen zu, „mit der Ambivalenz leben zu lernen, der eines Sprachverständnisses nämlich, das die Selbstbezüglichkeit und die Verweisungsfunktion zugleich umfasst und das sich zwischen der Szylla der Tautologie einer puren Selbstbegegnung des Zeichens und der Charybdis seines Verschwindens in der Sache hindurch zu bewegen hat".[507]

Martin Schäfer skizziert die Dichotomie von ‚Sprechen' und ‚Rede' bei Celan vor dem Hintergrund der Ontologie und Sprachphilosophie Heideggers. An diese lehnt sich Celan an, um sich gleichwohl in einem entscheidenden Punkt von ihr abzugrenzen. Wie Schäfer festhält, handelt es sich bei Celan bei dem Sprechen, das dem Gedicht zukommt, „immer um ein jeweils einmaliges, einzigartiges Sprechen (...) – und ‚nur' um dieses eine Sprechen und nicht um Sprachstiftung für ein ‚Volk' wie bei Heidegger. Diese Singularität hat nichts von der Allgemeinheit der nicht technisch affizierten *téchne*, die Heidegger für Dichtkunst behauptet, sie ist dementsprechend ‚nicht Sprache schlechthin', somit auch keine Welteröffnung, sondern einmaliger Akt".[508]

Einen ähnlichen Bedeutungswandel erfährt die „Gestalt": Meint Heidegger in seinem Aufsatz *Über den Ursprung des Kunstwerkes* damit die Form des „Festgestelltseins der Wahrheit" als Punkt des Zueinanderkommens, weil rißhaft Inei-

[505] Vgl. O.Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 211-222, 230-235., hier S. 220.
[506] U. Wergin, „Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche", S. 40.
[507] Ebd.
[508] M. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen'", S. 138f.

nanderverschränktsein von Erde und Welt im Kunstwerk[509], spricht Celan von der „gestaltgewordenen Sprache eines Einzelnen“[510] im Sinne einer singulären Existenzbezeugung im Sprechen. Wenn diese die Codes normierter Diskurse wenigstens phasenweise unterläuft, ist sie der einzige Weg zur Begegnung mit dem Anderen. „Die Begegnung muß dort stattfinden, wo das Gedicht in seinem Rückzug auf sich selber Sprache im Reden doch gleichzeitig unterbricht und somit trotz seines Redens auch spricht“, schreibt Schäfer.[511]

Das Sprechen bleibt aber auf die Weisen der `Rede´ angewiesen, um verstehbar, um nicht sinnloses Gemurmel zu sein. Die `Rede´ enthält als kodifizierte etwas Un-heimliches, etwas Fremdes bzw. Entfremdendes, das dem sprechenden Einzelnen nicht zugehört. Dieses Moment des Fremden läßt sich auf verschiedene Weise deuten. Jenes Fremde, das in den Bereich des „*ganz Anderen*“[512], wie Celan schreibt, hinübergeht, kann nach dem Hinweis von Gerhard Buhr die Transzendenz des Göttlichen meinen. Die Religionswissenschaftler Otto und Buber beschreiben Gott in seiner Offenbarung als „das ganz Andere“[513]. Eine Bezugnahme auf Heidegger ist dabei nach Martin Schäfer keineswegs ausgeschlossen, sofern man bereit ist, Sein und Anderes gleichermaßen als im Entzug anwesende Begründungsinstanzen des Verhältnisses zur singulären Endlichkeit anzuerkennen. „Wo das Gedicht für sich und den Anderen, vielleicht den anderen Menschen spricht, spricht es ‚vielleicht‘ über das Sein und dessen Endlichkeit, das beiden als individuelles Allgemeine gemeinsam ist“, schreibt Schäfer.[514]

Darüber hinaus zeichnet sich die `Rede´ aber natürlich auch durch das in die Selbstvergessenheit mündende Fremde und Entfremdende der „Maschinerie des Technisch-Sprachlichen“ aus. [515] Die eine Facette des Technischen ist die Instrumentalität von Sprache, die Selbstdistanz gleichermaßen erfordert und ermöglicht. Diese wird von Celan wesentlich als rhetorische aufgewiesen, von der die in *Dantons Tod* beleuchtete Französische Revolution zehrt. Gemeint ist Rhetorik als persuasive Kunst, an deren Erfolg der Einsatz von rhetorischen Figuren

[509] M. Heidegger, *Holzwege*,S. 51
[510] Celan III, S. 197. Ob Celan sich allerdings bei dieser Neuinterpretation der „Gestalt“ an Heideggers *Sein und Zeit* orientiert, wie Schäfer meint (vgl. „ ‚Weg des Unmöglichen‘“, S. 139), darf bezweifelt werden. Aus Celans Lektürepraxis ist nicht ablesbar, dass die Rede von der „faktischen Sprachgestalt“ in *Sein und Zeit* (S. 163) besonderen Eindruck auf ihn gemacht hätte. Eine Markierung in Form einer An- oder Unterstreichung, die, wie häufig bei Celan, tieferes Interesse signalisieren würde, fehlt in Celans Handexemplar von *Sein und Zeit* (vgl. P. Celan, *La bibliothèque philosophique*, S. 378).
[511] M. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen‘“, S. 139.
[512] Celan III, S. 196, Hervorhebung im Original.
[513] Vgl. G. Buhr, *Celans Poetik*, S. 193.
[514] M. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen‘“, S. 140.
[515] Ebd.

großen Anteil hat. Die res-verba-Unterscheidung in der Rhetorikdarstellung Quintilians als einer Unterscheidung von „Denken und Sprechen im Sinne eines instrumentellen Sprachverständnisses“[516] wird unter dem Einfluss der neuzeitlichen cartesianischen Philosophie zu einer Ermittlung des „*Affektbezug(s) der Figuren*“ erweitert. Um die Wirkungsweise rhetorischer Figuren zu optimieren, um sozusagen die Prägekraft der Formeln zu erhöhen, beginnt man, die „sich in Sprachzeichen artikulierenden Affekte bzw. Bewegungen der Seele (…) systematisch zu erfassen“.[517]

Celan führt die entfremdenden Folgen für die rhetorisch Sprechenden anhand der Fahrt Camilles zum Hinrichtungsplatz in *Dantons Tod* vor: Es ist nicht „Camille – nein, nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefahrener“[518], der über sich als bald Sterbenden wie ein Fremder spricht.

Die Entstehung dieser Möglichkeit des Gebrauchs von Sprache versuchen Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* herzuleiten. „Der Vorstellungskreis des Mythos“, schreiben sie im Abschnitt „Odysseus oder Mythos und Aufklärung“, „kennt noch nicht den Unterschied von Wort und Gegenstand.“[519] Celan hat diesen Satz in seiner Ausgabe der *Dialektik der Aufklärung* unterstrichen.[520] Ebenso den folgenden[521], in dem die List des Odysseus darin gesehen wird, gerade einen Unterschied zwischen Wort und Sache zu machen: „Er bekennt sich zu sich selbst, indem er sich als Niemand verleugnet, er rettet sein Leben, indem er sich verschwinden macht.“[522] Dafür wird eine Erklärung aus Sicht marxistischer Geschichtsphilosophie gegeben, die Celan anstreicht[523]: „Odysseus entdeckt an den Worten, was in der entfalteten bürgerlichen Gesellschaft Formalismus heißt: ihre perennierende Verbindlichkeit wird damit bezahlt, dass sie sich vom je erfüllenden Inhalt distanzieren (…).“[524] Die Instrumentalisierung, der technische Gebrauch der Sprache mündet in die Selbstentfremdung des proto-bürgerlichen Subjekts.

Diesen bei Horkheimer und Adorno explorierten Zusammenhang zeigt Celan an Camille auf – und radikalisiert ihn. Denn Camille wird sich im Unterschied zu Odysseus nicht retten, sondern die Spaltung zwischen Namen und Ding nur erleiden, wenn er der eigenen Sterblichkeit durch eine distanzierende Sprache

[516] D. Breuer, „Rhetorische Figur“, S. 227.
[517] A. a. O., S. 228, Hervorhebungen im Original.
[518] Celan III, S. 189.
[519] M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 77.
[520] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 249.
[521] Ebd.
[522] M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 77.
[523] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 249.
[524] M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 77.

entfremdet ist: Ein Anti-Held, in dem sich die gesellschaftliche Diagnose vollendet, die Adorno und Horkheimer entfalten. So gelingt Celan eine überschreitende Fortschreibung der *Dialektik der Aufklärung*.

Die andere Facette des Technischen in der Sprache als `Rede´ ist ihre Selbstbezüglichkeit, die sich in der Fähigkeit Bahn bricht, „Worte an Worte aneinanderzureihen“.[525] Diese Beredsamkeit ist der Antrieb rhetorischer Praxis, stellt aber auch einen Automatismus dar, dessen Folgen schwer abzuschätzen sind und Gefahren bergen. Die Realität wird unter bestimmten Vorzeichen durch Sprache konfiguriert. Darum erinnert Ulrich Wergin daran, „dass sich die Virulenz der Autoreflexivität auch auf die welt- bzw. gegenstandskonstitutive Kraft der Sprache erstreckt, insofern es deren Telos ist, sich nur noch den eigenen Hervorbringungen gegenüber zu sehen (…).“[526] Durch Sprache wird eine eigene Welt erschaffen, deren Fortbestand wiederum durch Sprache gewährleistet wird.

Daraus kann sich ein geschlossenes System im logischen Sinne entwickeln, aber auch ein totalitäres politisches System. Der Weg dorthin führt über eine Rhetorik, deren Kennzeichen die mechanische Verselbständigung sprachlichen Handelns ist, eine Verselbständigung, die sich in ihren eigenen strukturellen Wiederholungen spiegelt. Die „rhetoric of persuasion to action“, wie sie in der politischen Sphäre anzutreffen ist, ist nach Beobachtung des Literaturwissenschaftlers Northrop Frye „hypnotic and incantatory, aimed at (…) excluding any alternative line of action“.[527] Auch dabei kommt es zu der von Celan beschriebenen `Selbstvergessenheit´ in einer ebenso regressiven wie `toxischen´ Dimension. Denn das Publikum wird dazu gebracht, als Projektionsfläche der vermeintlichen emotionalen Befindlichkeit des Redners herzuhalten und diese zu verinnerlichen. Im Extremfall führt dies auf eine primitive Stufe psychischer Organisation zurück. „The further we go in this direction”, schreibt Frye weiter, „the more likely the author is to be, or pretends to be, emotionally involved with his subject, so that what he exorts us to embrace or avoid is in part a projection from his own emotional life. As this increases, a certain automatism comes into the writing: the verbal expression of infantile centered hatreds, fears, loves and objects of adoration. […] Such writing is (…) of totalitarian propaganda, (…) setting up a mechanical for an imaginative impetus. The metaphor of ‘intoxication’ is often employed for the breakdown of rhetorical control.”[528]

[525] Celan III, S. 188.
[526] U. Wergin, „Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche“, S. 40.
[527] N. Frye, *Anatomy of Criticism*, S. 327.
[528] A. a. O., S. 328.

Celans Betonung der Selbstbezüglichkeit der Sprache der Revolutionäre befindet sich in erstaunlicher Übereinstimmung mit neueren Analysen im Rahmen kulturwissenschaftlicher Erforschung der Französischen Revolution. Gestützt auf François Furet[529] und Jean Starobinsiki[530], beschreibt die Historikerin Lynn Hunt einen regelrechten Sprach-Fetischismus der Französischen Revolution. Die Sprache selbst wurde als Instrument des politischen Wandels – und damit als wirklichkeitserzeugend – begriffen.[531] Die Autorität der Revolutionäre beruhte auf dem Charisma der Worte.[532] Freilich war dies eine Autorität, die durch rhetorische Überbietung jederzeit erschüttert werden konnte.[533]

Exemplarisch stellt Celan anhand von *Dantons Tod* und der Erzählung *Lenz* Instrumentalität und Selbstbezüglichkeit des ästhetischen und des politischen Diskurses dar. Wo Instrumentalität und Selbstbezüglichkeit ineinander übergehen, lauert bizarrerweise jeweils der künstlich, nämlich durch Rede-Akte herbeigeführte gewaltsame Tod. Celan erhellt diese Aspekte fast nur durch die strenge Auswahl seiner Zitate. In dieser Auswahl erscheint Lenz als Dogmatiker in ästhetischen Fragen, insofern er „das Leben“ als „das einzige Kriterium in Kunstsachen“ anerkennt.[534] Seine Auffassung, die für Ulrich Wergin den Wunsch nach einem „Leben in der reinen und vollen, erinnerungs- und erwartungslosen Präsenz“ in sich trägt[535], verdeutlicht Lenz nicht nur an zwei Bildern holländischer Meister[536], sondern außerdem mit einem eigenen Erlebnis, das ebenfalls von Celan zitiert wird[537]:

> Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andere half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können und den Leuten zurufen.[538]

Aufschlussreich ist die grammatische Struktur, ihre Auflösung und Rekonstitution. Die Hypotaxe weicht der Parataxe, die logische Verankerung von zeitlicher Simultaneität und Aufeinanderfolge einem unbestimmten Nebeneinander von Details, die sich der Wahrnehmung darbieten. Das Parataktische ist gleichsam

[529] Vgl. L. A. Hunt, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, S. 23.
[530] Vgl. a. a. O. S. 21.
[531] Vgl. a. a. O, S. 24.
[532] Vgl. a. a. O, S. 26.
[533] Vgl. a. a. O, S. 48f.
[534] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz“, S. 76.
[535] U. Wergin, „‚Gespräch im Gebirg’. Celan gibt Büchners ‚Lenz’ mit Nietzsche zu lesen“, S. 207.
[536] Vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe* , „Lenz“, S. 77.
[537] Vgl. Celan III, S. 191f.
[538] G. Büchner, *Werke und Briefe*, ‚„Lenz“, S. 76.

latent schon als subversives Element in die sich später verflüssigende Temporalkonstruktion eingelassen. Dem zeitlichen „Wie“ werden nicht miteinander harmonisierende Richtungshinweise beigestellt: „neben am Tal hinaufging“. Im Folgenden, bei der Beschreibung der beobachteten Mädchen, wird Sprache als mimetisches Mittel in impressionistisch anmutender Manier zur Anwendung gebracht. Der Versuch größtmöglicher Unmittelbarkeit führt die Sprache an die Grenze ihrer selbst, insofern sie nur noch Deixis ist, nur noch Eindrücke einer sich verflüchtigenden Szenerie anzeigt.

Dieser Selbstauflösungsprozess beschreibender Sprache wird rhetorisch gestoppt durch metadiskursive Wendungen. Zunächst wird der Unaussprechlichkeitstopos, der hier auf die Malerei angewandt wird, bemüht, sodann der Mythos vom Medusenhaupt, Metapher medialer Verfahrensweisen und Rezeptionsformen. Zu betonen ist hier, dass die Referenzebene der Beschreibung zu einer Metaebene hin überschritten wird, auf der Unmöglichkeit und Möglichkeit der Darstellung reflektiert und dadurch beendet werden. Die Mimesis der Sprache wird bis an die äußerste Grenze durchquert und wechselt dann in die Selbstbezüglichkeit über. Am Ende des Weges steht die Vernichtung des Lebendigen. Eben noch als das Unerfassbare, nur deiktisch Anvisierbare umkreist, wird es durch die metadiskursive Rekurrenz auf den Mythos der Medusa in einem sprachlich vollzogenen Akt der Versteinerung durch ein sprachliches Bild getötet. Dies wirkt, wie Celan hervorhebt, auf den Sprechenden zurück, insofern es dessen Selbstverhältnis suspendiert: „Lenz hat lange gesprochen, ‚bald lächelnd, bald ernst’. Und jetzt, nachdem das Gespräch zu Ende ist, heißt es von ihm, also von dem mit Fragen der Kunst Beschäftigten, aber zugleich auch von dem Künstler Lenz: ‚Er hatte sich ganz vergessen’.“[539]

Derselbe Mechanismus einer in tödliche Selbstbezüglichkeit einmündende Instrumentalität der Sprache lässt sich an Celans Nachzeichnung des politischen Diskurses aufzeigen. Celans *Meridian* ist der *Dialektik der Aufklärung* auch darin verbunden, dass die Sprache als ausführendes Organ einer „planende(n) Vernunft“[540] erkannt wird, die sich als zerstörerische, ja massenmordende Instanz erweist. Gestützt wird diese von den, wie Celan schreibt, „ ‚Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte’“.[541] Wie Adorno und Horkheimer ist Celan die Verpflichtung auf Telos und Sinnproduktion suspekt. Die „kunstreichen Worte“, mit denen die Revolutionäre ihren bevorstehenden Tod als heroischen Moment stili-

[539] Celan III, S. 193; vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe* , „Lenz“, S. 77.
[540] M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*; S. 170.; vgl. Paul Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 252.
[541] Celan III, S. 189.

sieren, wertet er als ideologische Phrasen, die jedes Bezugs zur existenziellen Situation der Sprechenden entbehren.[542]

Der im Wagen zur Hinrichtung gefahrene Camille bildet die personifizierte Allegorie der unterdrückerischen, sogar vernichtenden Gewalt, die ‚Kunst'-„Rede" ausüben kann, wenn sie als instrumentelle Sprache gebraucht wird. Der zum Tode verurteilte Camille ist Gefangener des politischen Textes eines totalitären Regimes. Es ist ein Text der Mortifikation, der auch ohne Hinrichtungen nur „ein Fortleben im Tode, als Gerede"[543] gestattet, d. h. als Subjekt oder Gegenstand der Aussage, nicht als Subjekt des Aussagens, nicht als Sprechender, der sich seiner selbst als Sprechender und dadurch seiner Endlichkeit bewusst wird. Das Bewegtwerden im Wagen steht dafür, eher gesprochen zu werden als selbst zu sprechen, weil jemand anders, die politische Machtzentrale, den Text vorgibt, der über Leben und Sterben bestimmt.

In *Dantons Tod* hat diese Position der Jakobiner St. Just inne, der Danton, Camille und die anderen aufs Schafott schickt. Als Verfasser von Todesurteilen und Chefarchitekt einer blutrünstigen Politik ist St. Just `Autor´ des Todes von Danton, Camille und den anderen, einer, der „die Sprache selbst als Gewalt und die Gewalt wie eine Sprache verhandelt", wie Raimar Zons feststellt.[544] So wird St. Just auch im Stück gesehen: „Ja, geh St. Just und spinne deine Perioden, worin jedes Komma ein Säbelhieb und jeder Punkt ein abgeschlagner Kopf ist."[545] St. Just ist die fleischgewordene Schaltstelle, an der Sprache und Mord ineinander übergehen, an der der gesellschaftliche Diskurs zum Träger der Menschenvernichtung wird. St. Just setzt in die massenmörderische Tat um, was die Sprache immer schon als Mortifizierungpotenzial in sich trägt durch die symbolische Auslöschung und Ersetzung ihres Referenten durch ein Sprachzeichen.

Doch, wie Celan zitiert, „‚einige' – namenlose – ‚Stimmen', finden, dass das alles ‚schon einmal dagewesen und langweilig' sei".[546] Die Revolution prozessiert nämlich als selbstbezügliches Nachrichtensystem oder Mediendispositiv vor sich hin. Dem Gemurmel einer obskuren Quelle lauschend, die man ‚den Geist der Revolution' nennen könnte, verfasst ein Sender namens St. Just gemäß einem Code, der die Usancen revolutionärer Rhetorik berücksichtigt, Botschaften in Form von Reden, Todesurteilen, etc., die über verschiedene Kanäle wie öffentliche Auftritte, Pamphlete, usw., verbreitet werden. Die Revolutionäre fungieren dabei nicht nur als Sender und Empfänger, sondern zugleich als Botschaft. Zum

[542] Ebd.
[543] R. Zons, „ ‚Nichts/stockt.' Atemwenden bei Celan", S. 145.
[544] A. a. O., S. 144.
[545] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod", III, 6, S. 52.
[546] Celan III, S. 189.

einen, weil ihre öffentliche Hinrichtung kommuniziert, was passiert, wenn man die Revolution nicht richtig interpretiert, zum anderen, weil sie nicht aufhören, sich gemäß dem Code der Revolution zu beschreiben, sprich, als heroisch sterbende Revolutionäre zu glorifizieren. Der eigentliche Empfänger, weil der Ort, in dessen „philosophisch-phantasmagorische(r) Tiefe alle Daten"[547] abgespeichert werden, ist die Datensenke des Weltgeistes. Im Namen einer unmenschlichen Fortschritts-Teleologie der Weltgeschichte sind die Opfer zum ewigen Botschaft-Sein verurteilt.

Ästhetischen und politischen Diskurs zur Zeit der Französischen Revolution ins Verhältnis zu setzen, wie es Celan tut, kommt einer stichwortartigen Vorwegnahme der bei Furet beginnenden kulturgeschichtlichen Deutung der Französischen Revolution gleich. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang auch an Jürgen Habermas´ zwei Jahre nach dem *Meridian* erschienene Habilitationsschrift über den *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, in der die vorrevolutionäre bürgerliche Erörterung ästhetischer Fragen am Leitfaden des Vernunftgebrauchs als Vorstufe des moralisch-politischen Diskurses rekonstruiert wird. Habermas spricht von der „literarische(n) Vorform" der politisch fungierenden Öffentlichkeit" als dem „Übungsfeld eines öffentlichen Räsonnements".[548]

Für das Frankreich des 18. Jahrhunderts verzeichnet Habermas eine allmähliche Verschiebung des Diskussionsinteresses vom Schöngeistigen auf die Gestaltung von Gemein- und Staatswesen. Die Intellektuellen hätten sich „vorab mit Religion, Literatur und Kunst" befasst; „erst im Stadium ihrer enzyklopädischen Publikation" – gemeint ist das große Projekt von Diderot und d´Alembert – „entfaltet sich die moralische Intention der Philosophen, zumindest indirekt, zur politischen".[549] Habermas bewehrt mit sozialwissenschaftlichen Belegen, was Tocqueville in seiner Darstellung der Französischen Revolution als Etablierung einer diskursiv-aufklärerischen Parallelmacht zur Monarchie durch die französischen Schriftsteller und ihre Werke beschreibt. Die Unvermitteltheit der von ihnen aufgestellten „abstrakten Prinzipien" [550]mit der politischen Realität macht Tocqueville für das „schreckenvolle() Schauspiel"[551] der Revolution verantwortlich.

1.4 Kritik der physiologischen und technischen Wahrnehmung

[547] F. A. Kittler, „Die Nacht der Substanz", S. 509.
[548] J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, S. 88, vgl. dazu auch a. a. O., S. 93.
[549] A. a. O., S. 135.
[550] A. de Tocqueville, *Der alte Staat und die Revolution* , S. 148
[551] A. a. O., S. 149.

Welche Wahrnehmung ist der Dichtung und dem Gedicht gemäß? Aus Celans Sicht weder das Sehorgan Auge noch dessen technische Prothesen wie die photographischen oder audiovisuellen Mediendispositive. Von ihnen hebt Celan ein mentales oder inneres Sehen der „Aufmerksamkeit“ ab, das sich am `Eingedenken´ individuell verorteter historischer „Daten“ orientiert. Sie zirkulieren als parasprachliche Elemente einer psychischen Schrift zwischen Bewusstsein und Unbewusstem.

Die direkte Bezugnahme Celans auf photographische Mediendispositive im *Meridian* ist anspielungsreich, aber äußerst knapp. Leicht liest man über sie hinweg. Celan schreibt über die Empfänglichkeit und Aufnahmefähigkeit des Gedichts für alles ihm „Begegnende()”, letztlich also über die Verarbeitung von Sinneseindrücken im Gedicht, insbesondere der visuellen. Unvermittelt, in einem eingeschobenen Nebensatz, erwähnt er dabei die „Apparate()“:

> Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ‚Zuckungen‘ und die ‚Andeutungen‘, *das alles ist, glaube ich, keine Errungenschaft des mit den täglich perfekteren Apparaten wetteifernden (oder miteifernden) Auges,* es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration.[552]

Dem Abschnitt ist eine implizite Differenzierung zwischen einem äußeren und einem gleichsam inneren Sehsinn supponiert. Celan „glaub(t)“, die sensiblen Wahrnehmungen, die in das Gedicht eingehen, eher auf einen inneren Sehsinn zurückführen zu können. Dieser wird beschrieben als „eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration“. Die „Aufmerksamkeit“ des Gedichts ist dabei nichts Gemachtes und nichts Erstrebtes, „keine Errungenschaft“. Ein Produkt von Errungenschaften scheint aber der äußere Sehsinn zu sein, verkörpert im menschlichen Auge. Und zwar durch das Zusammenspiel mit „Apparaten“. Darunter sind Photo-, Film- und Fernsehkameras, aber auch optische Instrumente wie Fernrohr und Mikroskop zu zählen. Das Verhältnis des Auges zu ihnen wird als Konkurrenz oder besser noch: als ein Wettrüsten begriffen, das sich in der Adaption von Funktionsweisen und dem Streben nach deren Perfektionierung äußert.

Für die oben zitierte Passage darf bei Celan das unwillkürliche Eingedenken einer Benjamin-Lektüre vorausgesetzt werden, nämlich des Aufsatzes *Über einige Motive bei Baudelaire*.[553] Nachdem Benjamin die haptische Revolution der „unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens“ infolge der Mecha-

[552] Celan III, S. 198, Hervorhebung von mir, A. G.
[553] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 286f.

nisierung vieler Alltagsgegenstände und –verrichtungen besprochen hat, kommt er auf den konditionierenden Effekt für die Sinnesorgane und insbesondere das menschliche Auge zu sprechen, worum es auch bei Celan geht: „So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art. Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach."[554]

Das Auge scheint im Wettlauf mit technischen Medienapparaturen korrumpiert zu werden. Celan bezweifelt, dass die von ihm erworbenen Wahrnehmungsweisen geeignet sind, um sich einem transzendenten Anderen zu nähern – und der Dichtung dienen zu können. „Das Vermögen, zwischen Gestalt und Gestalt zu unterscheiden", so Gerhard Buhr in *Celans Poetik*, „kann wohl kaum das an künstlichen Meß- und Beobachtungsinstrumenten sich schulende und verfeinernde Sinnesorgan des ‚Auges' mit seiner sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeit sein; denn es sucht an ‚einem Anderen' diejenige Gestalt, diejenige Stelle der Gestalt, darin sie dem Gedicht vermittelndes Zeichen von der Gegenwart und Präsenz dieses Anderen wird."[555]

Einmal mehr kommt das Moment der Depersonalisierung ins Spiel, das Celan anhand der Büchner-Szenen als Charakteristikum der ‚Kunst' aufspürt. Auch photographische Medien als Teilbereich der ‚Kunst' sind durch Depersonalisierung gekennzeichnet, ist die im Wortsinne Objektivität gegenüber dem Gegenstand doch ihr spezifisches Merkmal. Eine Haltung, die, wenn sie am Menschen angetroffen wird, als Selbstentfremdung bzw. Selbstvergessenheit zu beklagen ein Leitmotiv des *Meridian* bildet.

In der Kulturgeschichte der Optik erweisen sich die bei Celan implizit gegebene Differenz zwischen dem inneren und dem äußeren Sehsinn und das von ihm angesprochene Wettrüsten zwischen menschlichem Auge und photographischem Medium als einander überlagernde Problembereiche. Vom inneren Sehen göttlicher Wahrheit durch den Geist, nicht durch das Auge, hat Celan in Platons um die Anamnesislehre zentrierten Dialog *Phaidros* gelesen.[556] Erkennbar ist das „farblose, gestaltlose, wahrhaft seiende Wesen allein für der Seele Führer, die Vernunft", heißt es dort[557], wohingegen „das Gesicht (…) der schärfste aller körperlichen Sinne ist, mit diesem aber „die Weisheit (…) nicht geschaut wird".[558] Der christliche Neuplatonismus und Aristotelismus erweitert den Vorrang des inneren Sehens dahingehend, dass von ihm her auch das äußere Sehen gelenkt

[554] W. Benjamin, *GS*, I.2, S. 630f.
[555] G. Buhr, *Celans Poetik*, S. 113.
[556] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 22f.
[557] Vgl. Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, „Phaidros", 247c.
[558] Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, „Phaidros", 250d.

wird. Das Auge der Seele avanciert unter christlichem Einfluss zum „Auge des Herzens“ als „Voraussetzung allen Sehens der äußeren Dinge wie auch Organ der inneren Vorstellung, der rationalen Erkenntnis wie der Imagination“, wobei unter letzterer nach Thomas von Aquin die Vergegenwärtigung abwesender Gegenstände auf der Grundlage von Überresten des Wahrgenommenen begriffen wird.[559] In der Indienstnahme des äußeren Sehens durch das innere Sehen ist freilich schon jene rein physiologisch-instrumentelle Auffassung angelegt, die in der Neuzeit den einen und in der Moderne auch den anderen Bereich des Sehens erfassen wird.

Die systematische Erforschung des äußeren Sehens, d. h. der Funktionalität des Auges, erreicht ihren ersten großen Höhepunkt bei Leonardo Da Vinci. Er zeichnet das Sehorgan als dunklen Hohlraum, in den durch Linsen gebrochene Lichtstrahlen fallen (siehe Abbildung 1).[560]

Abb. 1: Funktionalität des Auges

Damit ist das Prinzip der von Da Vinci auch in einem Text beschriebenen[561] *camera obscura* gegeben, nach dessen Angaben schon unmittelbar in der Folgezeit Apparaturen ersonnen und konstruiert wurden, mit denen sich Bilder der äußeren Wirklichkeit in geschlossene Räume projizieren lassen.[562] Aber das Auge selbst erscheint bei Da Vinci schon als Apparatur. In seiner Zeichnung bedient sich ein Mensch des Auges wie eines Gerätes, das sich über den Kopf streifen lässt wie eine kugelförmige Maske, eine riesige Brille oder eine Kamera. Denn „(i)m rechten Teil der Zeichnung […] füllt nun ein kleiner Mann den hinteren Teil der abgeschnittenen Augenkugel mit seinem Angesicht“, wodurch „die Sehkraft personifiziert“ wird durch das Renaissance-Subjekt: „Die blickende Instanz hinter dem Auge, das Ich, erscheint als nackter *Camera*-Mann!“[563], schreibt Jörg Jochen Berns.

[559] J. J. Berns, *Film vor dem Film*, S. 13.
[560] Vgl. R. Calder, *Leonardo and the Age of the Eye, S. 65.*
[561] Vgl. L. da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, S. 224ff.
[562] Vgl. M. Milner, „Camera obscura“, S. 21.
[563] J. J. Berns, *Film vor dem Film*, S. 16f., Hervorhebung im Original.

Noch einen Schritt weiter geht die Darstellung der Instrumentalisierung des Auges bei René Descartes, die Entwicklungen der Aufklärung vorwegnimmt. In seinem Werk *La Dioptrique* schildert Descartes einen experimentellen Versuch mit zerschnittenen Ochsenaugen zur Simulation der Augenfunktionalität. Er fügt eine Zeichnung bei, auf der sich ebenfalls ein Betrachter befindet. Dieser wahrt jedoch eine große Distanz zur Augenkugel (siehe Abbildung2).

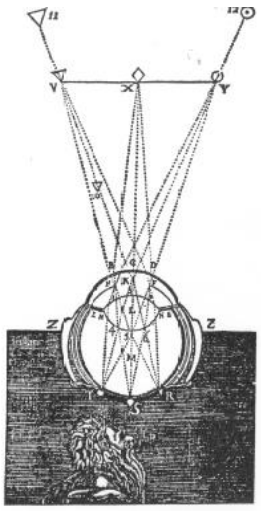

Abb. 2: Blick in und durch die cartesianische Augenkugel.

Die Distanznahme des Betrachters lässt sich deuten als Konsequenz aus der Einsicht in die Arbitrarität der Sinnesdaten und die Notwendigkeit ihrer Symbolisierung und Kodifizierung - als Voraussetzung dafür, dass Wahrnehmung nach Maßgabe der Vernunft verarbeitet werden kann und muss. „Der Abstand des Betrachters zum Auge visualisiert und erbringt jene semiotische Differenz, die die Dinge zu Beobachtungsdingen und dann zu Zeichen werden lässt“, schreibt dazu Ralph Köhnen.[564] Daran schließt noch Immanuel Kants Beharren an, dass im Rahmen von Raum und Zeit als den „Bedingungen der Möglichkeit der Dinge an sich selbst“[565] der transzendentalen Ästhetik „der Gegenstand als *Erscheinung* von ihm selber als Objekt an sich *unterschieden* wird“[566].

Doch mit demselben Recht lässt sich behaupten, dass die Zeichnung der Depersonalisierung und Reduktion des Menschen auf die Apparatur Rechnung trägt. Denn der Betrachter blickt „gleichsam durch einen vorgelagerten Raum (…) und (macht) sich damit zum maschinellen Augenfortsatz“.[567] Die Personifizierung einer Steuerung der Apparaturen oder Organe eines äußeren Sehens durch ein

[564] R. Köhnen, *Das optische Wissen*, S. 196.
[565] I. Kant, *Werkausgabe*, Bd. III (KdrV), S. B 64.
[566] A. a. O., S. B 69, Hervorhebung im Original.
[567] R. Köhnen, *Das optische Wissen*, S. 195.

zum inneren Sehen befähigtes Subjekt schlüge in dieser Betrachtungsweise in ihr Gegenteil um, nämlich in die ästhetische Manifestation der Entmachtung dieses Subjekts. Dieses würde dann in seiner Wahrnehmung durch die Medien geleitet, deren es sich zu bedienen meint, aber sich ihnen doch tendenziell unterwirft. Der Mensch verschmilzt mit dem technischen Medium, in dem er jedoch nie ganz aufgehen kann, weil er, wie Medienanthropologen betonen, noch Anderes ist als behavioristische Maschine.

Die medienkritischen Debatten am Ende der Moderne mutmaßen in der Angleichung an und engen Verkopplung mit Medien häufig ein Schadensrisiko, insofern das Wahrgenommene nicht mehr adäquat psychisch verarbeitet werden kann. So habe sich „seit über 1000 Jahren das Nervensystem nicht entscheidend geändert, wenigstens nicht, was die prinzipielle Techniktauglichkeit angeht", so Ralph Köhnen in seinem Überblickswerk *Das optische Wissen*, „(ü)bersteigen allerdings die technischen Realisationen das Thematisierungsvermögen, fehlt also die Fähigkeit, das Medium zum Gegenstand zu machen und es durch Metaverständigung im Organisationsmodus einzuholen, kann ein Gleichgewichtsverlust die Folge sein."[568]

Diesen Zustand hält der Medienwissenschaftler Jörg Jochen Berns in der audiovisuellen Gegenwart für erreicht. Er diagnostiziert ein „Versehen" als „Verhaftetsein des Blicks an äußere Bilder (…), das keine Übertragung auf innere Bildbewegung und Reflexion mehr leistet".[569] Als Ursache für solche Entwicklungen wird häufig das Massenmedium Fernsehen genannt. Das Hauptproblem des Fernsehens sehen Medienwisssenschaftler und –philosophen darin, dass es nicht Abbilder der Wirklichkeit bietet, sondern Sichtweisen diktiert[570], so als ob der Rezipient nur passive Verlängerung des Empfangsgerätes sei. Zudem ergeben empirische Befunde, dass die Laufbildgrammatik des Fernsehens die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers durch das „aktuelle Erleben der jeweiligen Darbietung" absorbiert[571], so dass „die innere Verbalisierung mit den Laufbildern nicht mehr Schritt hält und die Zeit zur inneren Stellungnahme fehlt".[572] Wenn aber Massenmedien nicht mehr Instrumente im Verfügungsbereich des Menschen sind, sondern dessen Alltagserfahrung bestimmen, droht Paul Virilio zufolge eine „Enteignung des Blicks".[573]

---

[568] Ebd.
[569] J. J. Berns, *Film vor dem Film*, S. 10.
[570] Vgl. S. Weber, „Zur Sprache des Fernsehens", S. 78.
[571] H. Sturm, *Fernsehdiktate: Die Veränderung von Gedanken und Gefühlen*, S. 55.
[572] P. Fischer, *Philosophie der Technik*, S. 116.
[573] P. Virilio, „Das Privileg des Auges", S. 58.

Die Anstrengungen des Wett- oder Miteiferns, das Celan in Bezug auf die „Apparate“ dem „Auge()“ nachsagt, hat vor dem Hintergrund der Geschichte der Optik und der audiovisuellen Medien mindestens zwei Bedeutungen: Erstens besteht eine Korrelation zwischen der Erforschung des Auges und der Konstruktion verschiedener optischer Geräte: Brille, Fernrohr, Mikroskop, camera obscura, schließlich Photo- und Filmkamera. Die Anatomie hat Vorbildfunktion, aber die Artefakte haben mindestens heuristischen Wert, um Funktionen des Auges zu illustrieren. Lambert Wiesing misst Descartes´ Vergleich der Wahrnehmung mit der *camera obscura* paradigmatische Durchschlagskraft zu.[574] Von nun an wird der Blick eigentlich nicht mehr nach außen, sondern ins Innere gerichtet, als ob dort die äußere Welt perfekt gespiegelt würde.[575] Gemäß der Analogisierung durch die *camera obscura* nimmt „der Wahrnehmende nicht die materielle Welt, sondern nur ein Bild von dieser wahr“.[576]

Zweitens beeinflussen die Auffassungen von der Physiologie des Sehens und die entwickelten optischen Medien ihrerseits das Sehen selbst. Die Zurichtung der Perspektive durch technische Apparaturen – ein Freund von Descartes entwickelt ein Spiegelteleskop – beginnt die äußere Wahrnehmung zu leiten, was natürlich auch zu massiven Verunsicherungen führt.[577] Wie Max Milner darlegt, hat der Blick durch optische Instrumente die Raumvorstellung ganzer Epochen verändert.[578]

Der mechanistischen Konditionierung des Auges widmet sich Walter Benjamin nicht nur in *Über einige Motive bei Baudelaire*, sondern vor allem im wegweisenden Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Darin berichtet er von einer schockhaften Welterfahrung, die in erster Linie taktil und erst in zweiter Linie optisch geprägt ist. Die „taktile Qualität“ ist die des „Geschoß“, das verallgemeinert für all das steht, was den Menschen der urbanen Moderne angeht, genauer gesagt: ihm zustößt – ein dadaistisches Kunstwerk ebenso wie die Konfrontation mit einem Auto oder eben ein Film. „(D)essen ablenkendes Element“ ist für Benjamin „in erster Linie ein taktiles“, insofern es „nämlich auf dem Wechsel der Schauplätze und Einstellungen beruht, welche stoßweise auf den Beschauer eindringen“.[579] Sich daran zu gewöhnen, dass der „Assoziationsablauf“ während der Betrachtung der Bilderfolge „durch ihre Verän-

[574] Vgl. L. Wiesing, „Einleitung. Philosophie der Wahrnehmung“, S. 22f.
[575] Vgl. a. a. O., S. 24.
[576] Ebd.
[577] Vgl. G. Neumann, „Fernrohr, Mikroskop und Luftballon. Wahrnehmungstechnik und Literatur in der Goethezeit“, S. 352.
[578] Vgl. M. Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, passim.
[579] W. Benjamin, *GS*, I.2., S. 502.

derung unterbrochen“ wird[580], darin besteht der Konditionierungsauftrag durch Aufzeichnungs-, Montage- und Projektionstechnik im Kino.

Schon im *Meridian* geht Celan offenkundig davon aus, dass sich das Augentraining bewusstseinsverändernd auswirkt bzw. mit Bewusstseinsveränderungen korreliert. Denn, so eine weitere Formulierung Celans in der Büchnerpreisrede, ‚Kunst’ hat man „vor Augen und im Sinn“.[581] Doch reflektiert Celan in seinem späten Gedicht *Offene Glottis* nicht nur die schockhafte Welterfahrung, wenn er aufzeigt, wie „die `Ware´ auch in der Konsumptionssphäre einer warenproduzierenden Gesellschaft die Sinne (…) bestürmt“, um „damit in unbewußte Kaufwünsche einzugehen“[582], sondern macht, deutlich auf Freuds Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* anspielend, auch den Widerstand des Bewusstseins gegen dessen manipulierende Wirung geltend: „Reizschutz: Bewusstsein//(…)//überwahr-/heitet/das augen-, das/gedächtnisgierige rollende/Waren-/zeichen.“[583]

Celan formuliert schon im *Meridian* offenbar an Benjamin geschulte Medienkritik, versucht gleichwohl, Auswege aus dem Zustand medialer Überforderung und Verformung zu weisen. Er strebt danach, zumindest die Wahrnehmungsweise des der Poesie zugewandten Menschen aus dem Wettbewerb des Sehorgans Auge mit den Apparaten herauszulösen bzw. auf andere Quellen zu gründen. Celan zeigt keinerlei Affinität zu einer Benjaminschen Verherrlichung des Schocks oder seiner ästhetischen Abwehr, macht aber ebenso wenig Anstalten, das souveräne Blick-Subjekt von Rationalismus, Aufklärung oder Idealismus zu reinthronisieren und das Sehen wieder mit der Vernunft zu verschalten. Stattdessen bemüht er sich um eine Reanimierung des verloren gegangenen Konzepts der Zeitlichkeit der Wahrnehmung im Namen der „Aufmerksamkeit“ des Gedichts als einer „aller unserer Daten eingedenk bleibende(n) Konzentration“.[584] Dieses Konzept steht psychoanalytischen Theoriebildungen zur Wahrnehmung nicht fern, ohne jedoch mit ihnen kongruent sein zu müssen.

Von Celan heißt es, er sei seit Ende des 2. Weltkriegs Leser der Schriften Sigmund Freuds gewesen[585], und die Notizen zum *Meridian* belegen, dass er sich auch in die Schriften der strukturalistischen Adepten Freuds vertieft hat. Zu bedenken ist hier vorerst nur ein Satz aus der *Traumdeutung*: „Das Unbewusste ist das eigentlich reale Psychische , *uns nach seiner Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvoll-*

[580] A. a. O., S. 503.
[581] Celan III, S. 193.
[582] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 98.
[583] Celan II, S. 388.
[584] Celan III, S. 198.
[585] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 137.

ständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane."[586] Freud schreibt Kant und Nietzsche fort. Die Außenwelt ist uns lediglich als mediatisierte gegeben, und darüber hinaus ist die Vermittlungsleistung als defizient zu bewerten. Freuds Pointe besteht darin, für das Außen ein ominöses Inneres zu substituieren, nämlich das Unbewusste, das sich aus den „Daten des Bewusstseins" nicht adäquat erschließen lässt.

Celans Aufmerksamkeits-Postulat wirkt nun wie eine Umkehrung des Freudschen Satzes. Es geht nicht mehr darum, die Außenwelt mit den Sinnesorganen wahrzunehmen und daran aufgrund der Beschränkung des Bewusstseins ebenso zu scheitern wie bei der Erfassung des Unbewussten. Vielmehr geht es darum, die Außenwelt mit dem Auge des Unbewussten zu betrachten. Also auch darum, ein inneres Sehen vor dem äußeren Sehen zu privilegieren. Aber nicht auf der Grundlage der „Daten des Bewußtseins" in der Tradition von Rationalismus, Aufklärung und Idealismus, sondern auf der Grundlage der Daten des Unbewussten.

Celans Begriff der „Konzentration" wird aufgrund semantischer Verwandtschaft in diesem Zusammenhang als `Verdichtung´ von Vorstellungen des Unbewussten gedeutet.[587] `Verdichtet´ oder `konzentriert´ werden bei Celan „Daten", die Amalgamierungen und wechselseitige Prägung von kulturell-historischen und persönlich-singulären Ereignissen, von individuellem und kollektivem Unbewussten sind. Für Leben und Werk Celans, der von den Nationalsozialisten verfolgt wurde und dessen Eltern der Shoah zum Opfer fielen, sind dies vor allem die „Daten" der Shoah, um deren Eingedenken es ihm geht. Die „Aufmerksamkeit" ist demnach die Wahrnehmung durch das Medium jener „Daten".

Die Wahrnehmungsweise der Celanschen Aufmerksamkeit steht damit in unmittelbarer Verbindung zur Zeitlichkeit und unterscheidet sich dadurch grundlegend von photographischen Mediendispositiven. Der Medienphilosoph Paul Virilio weist darauf hin, dass durch die Entwicklung optischer Medien die Zeitlichkeit der Wahrnehmung tendenziell aufgelöst worden ist. Zum einen schon im Akt der Betrachtung selbst, weil die technische Erzeugung von Bildern deren Präsenz zeitlich limitiert und die gleichzeitige Erfassung aller Elemente und Einzelheiten des betrachteten Objektes nahelegt, während die tradierte bildende Kunst eine Blickwanderung in Gang setzt.

---

[586] S. Freud, *GW*, Bd. II/III, S. 617f., Hervorhebung im Original.

[587] Vgl. dazu R. Nägele, „Paul Celan: Konfigurationen Freuds", S. 253, im Zusammenhang mit einer psychoanalytischen Lektüre Celans: „Konzentration ist mit Verdichtung verwandt, wenn auch nicht dasselbe."

Die Illusion, einer auf einem Kunstwerk dargestellten Bewegung zu folgen, so Virilio, wird „(i)m Gegensatz zur Aufeinanderfolge von Momentaufnahmen mit einem chronophotographischen Apparat (…) nicht *mechanisch* erzeugt, also dadurch, dass die Netzhaut für eine gewisse Zeit Bilder festhält, und durch die Lichtempfindlichkeit des betrachtenden Auges, sondern auf *natürliche* Weise, indem der Blick in Bewegung versetzt wird. […] Wenn nun aber diese Beweglichkeit des Auges fixiert wird", fährt Virilio, Aldous Huxleys *Die Kunst des Sehens* zitierend, fort, „wie zum Beispiel ‚*durch irgendein optisches Hilfsmittel oder durch schlechte Gewohnheit*, so werden die Voraussetzungen, die für eine Sinnesempfindung und den natürlichen Blick notwendig sind, mißachtet und zerstört´"[588]. Celan setzt sich mit dem Wunsch nach der Fixierung des Wahrgenommenen in Büchners *Lenz* , die auf den Zustand des Verfalls des „natürlichen Blicks" hinausliefe, kritisch auseinander und sucht im Namen der „Aufmerksamkeit" tatsächlich eine alternative Form der Wahrnehmung.

Zum anderen – und das ist vielleicht der bedeutsamere Punkt – ist an der Wahrnehmung, wie sie nach Virilio die bildende Kunst lehrt, auch immer die Erinnerung beteiligt. Ein Aspekt, der bei Celan durch das „Eingedenken" der „Daten" ausgesprochen ist. Die Wahrnehmung, wie sie photographische Medien gemeinhin vermitteln, funktioniert nach Virilios Auffassung aber ganz anders. „Das Kunstwerk braucht Zeugen oder Betrachter, weil es mit seinem Imago in eine zeitliche Tiefe der Materie vorstößt, die auch die unsere ist", erklärt Virilio, „und dieses Nachvollziehen der Dauer wird durch die Erfindung der photographischen Unmittelbarkeit automatisch hintertrieben, denn wenn die Momentaufnahme eine wissenschaftliche Detailgenauigkeit anstrebt, dann verfälscht der Stillstand im Bild oder vielmehr *das Stillstellen der Zeit auf dem aufgenommenen Bild* unvermeidlich die vom Betrachter empfundene Zeit, also *jene Zeit, die die Bewegung eines geschaffenen Dinges ist*."[589]

Bei genauer Betrachtung ist die verlorene Zeitlichkeit der Wahrnehmung vor allem als Einbuße an Erinnnerbarkeit zu bilanzieren. Virilio macht dafür die „immer stärkere Codierung von mentalen Bildern" durch die industrielle Erzeugung und Verbreitung medialer Inhalte verantwortlicht[590]. Die Symptome der Entfremdung, der Depersonalisierung, die dadurch auftreten, findet Celan in der ‚Kunst' und

[588] P. Virilio, *Die Sehmaschine*, S. 13f., alle Hervorhebungen im Original.
[589] A. a. O, , S. 14f., alle Hervorhebungen im Original.
[590] A. a. O., S. 25: „Mit der industriellen Verbreitung von visuellen und audiovisuellen Prothesen und dem unmäßigen Gebrauch dieser Gerätschaften zur unmittelbaren Übertragung seit dem frühesten Kindesalter erlebt man von nun an eine immer stärkere Codierung von mentalen Bildern, die kaum noch gespeichert und wiederverwertet werden, *einen schnellen Zusammenbruch der mnestischen Konsolidierung, Erinnerungsfähigkeit*" (Hervorhebungen von mir, A. G.).

ihrer Operationalisierung durch das „Man“ und das „Medusenhaupt“ wieder. Der Verlust der Zeitlichkeit im Wahrnehmungskomplex photographischer Mediendispositive entgeht Siegfried Kracauer, als er Marcel Proust in dem in der *Recherche* formulierten Vorwurf gleichwohl recht gibt, die Photographie sei ihren Gegenständen entfremdet. Der Fotograf sei „dem Zeugen, dem Beobachter, dem Fremden” vergleichbar, „drei Typen, die nicht in die Vorgänge verstrickt sind, die sich vor ihren Augen abspielen” und die ”identisch mit der Kameralinse”[591] sind oder sein sollten. Kracauer räumt ein, dass „der subjektive Einsatz innerhalb dieses Mediums (der Photographie, A. G.) (...) untrennbar (ist) von Prozessen der Entfremdung”.[592]

Aber er übersieht bei Proust, obwohl er die fragliche Passage des *Guermantes*-Bandes ausführlich zitiert, dass die von innen geleitete Wahrnehmung, die sich auf ein Mit-Sein gründen kann, durch das Band der Zeitlichkeit mit ihrem Gegenstand verknüpft ist, das für die durch technische Apparatur und das Reglement nüchterner Betrachtung konstituierte Wahrnehmung der photographischen Mediendispositive nicht besteht. Der Ich-Erzähler der *Recherche* fühlt sich „wie ein Kranker“ oder eben wie ein Fremder, wenn er seine Großmutter nicht „in meiner Seele“, und das heißt „durch die transparente Schicht zusammenhängender, übereinanderliegender Erinnerungen“ sehen kann.[593] Marcels Erschütterung über die mechanistische Vorstellung von Wahrnehmung, die die Herzogin von Guermantes hegt, klingt Celans Verwerfung der „Apparate()“ zum Verwechseln ähnlich. „Diese Wendung“, heißt es bei Proust über eine entsprechende Bemerkung der Herzogin, „schockierte mich als vollkommene Verkennung der Art und Weise, wie sich künstlerische Eindrücke bilden, denn sie schien vorauszusetzen, daß unser Auge nur ein einfacher Registrierapparat ist, der Momentaufnahmen macht.“[594]

Die Orientierung Celans an einem irgendwie inneren Sehen, das noch genauer zu bestimmen sein wird, kann nur dann als Anachronismus ausgelegt werden, wenn man – etwa aufgrund eines technologischen Apriori – eine Teleologie von

---

[591] S. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 40. Vgl. M. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurter Ausgabe, Bd. 3: *Guermantes*, S. 192f.: „Ach, gerade dieses Phantom sah ich vor mir, als ich, ohne dass meine Großmutter von meiner Rückkehr in Kenntnis gesetzt worden wäre, in den Salon trat und sie beim Lesen antraf. Ich war da, oder vielmehr, ich war noch nicht da…[…] Von meiner Person war (…) nur der Zeuge, der Beobachter in Hut und Reisemantel, der Fremde da, der nicht zum Haus gehört, der Photograph, der kommt, um eine Aufnahme von Stätten zu machen, die man nicht wieder sehen wird. Was auf ganz mechanische Weise in diesem Moment in meinen Augen zustande kam, als ich meine Großmutter bemerkte, war wirklich eine Photographie.“

[592] S. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 42.

[593] M. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurter Ausgabe, Bd. III: *Guermantes*, S. 194.

[594] A. a. O., S. 734.

Medien, Mediendispositiven und Medialität zugrunde legt. Die Moderne begreift Stefan Rieger in seiner umfangreichen Studie *Die Individualität der Medien* als dem Zwang zur Steigerung verpflichtet, was er im Anschluss an Benjamin auch beim Film und seinen Rezipienten konstatiert.[595] „Aufmerksamkeit ist auf seiten der Menschentechnik, was Apparate wie Photograph und Kinematograph auf seiten der Maschinentechnik sind: Konstrukte, die Menschen wie Maschinen in die Pflicht von Ökonomie und Komplexität nehmen, ein Konstrukt aus der Palette jener entwicklungslogischen Errungenschaften, mit denen der Anspruch der Moderne auf Steigerbarkeit der Individualität des Indivduums oder auf Medialität der Medien umgesetzt wird“, erläutert Rieger.[596]

Celan nun entzieht im *Meridian* den Terminus der „Aufmerksamkeit“ dem ökonomisch-psychotechnischen Steigerungswahn, in dem Rieger ihn befangen sieht. Celans Widerstand gegen den Steigerungswettbewerb rennt nicht gegen objektive Wirklichkeit an, sondern ist der Versuch, die Ansprüche der Poesie einer bestimmten vorherrschenden Rhetorik zu entziehen. Denn „(d)ie Grenzen zwischen den scheinbar fixen Positionen *Mensch* und *Medium* sind labil“[597]. Die verschiedenen Zweige der Wissenschaften vom Menschen objektivieren „nicht invariante anthropologische Substanzen, sondern Konstrukte“ in „(metaphorologische(r)) Verschränkung von Anthropologie und Datenverarbeitung“.[598] Dem Ganzen unterliegt Rhetorik. „Mensch und Medium sind (…) in ein Figurationsverhältnis eingespannt, das die Rede über den Menschen als Spiegelseite einer Rede über die Medien und umgekehrt die Rede über die Medien als Rede über den Menschen aufscheinen läßt (…).“[599] Celan nimmt schon mit der Kritik der „Apparate()“ und dem Plädoyer für eine andere „Aufmerksamkeit“[600] eine Verschiebung auf dem rhetorischen Feld der Bestimmung des Verhältnisses von Mensch und Medium vor, die gegenüber Szientifizierung dissident ist.

2. Figuren der Medialität im *Meridian*

2.1 Kapitelübersicht

Inwiefern kann man von Figuren der Medialität im *Meridian* sprechen? Der *Meridian* kreist um originär rhetorische Figuren und als rhetorische Figuren verwendete literarische Figuren aus Büchners Werken. „Medusenhaupt“ und „Automa-

[595] Vgl. S. Rieger, *Die Individualität der Medien*, S. 126.
[596] A. a. O., S. 64.
[597] A. a. O., S. 30, Hervorhebungen im Original.
[598] A. a. O., S. 131.
[599] A. a. O., S. 14.
[600] Celan III, S. 198.

ten“[601] zählen zu ihnen ebenso wie die Bühnengestalten Lucile, Danton und Camille oder der gleichnamige Protagonist der Erzählung *Lenz*. Mit Hilfe dieser Figuren stellt Celan unterschiedliche Modi der Kommunikation dar. Zugleich veranschaulichen die Figuren mediale Prozesse der Speicherung, Übertragung und Bearbeitung. So kristallisieren sich in ihnen die Gegensätze von `Sprechen´ und `Rede´, der Wahrnehmung durch „Aufmerksamkeit“ und der Wahrnehmung durch das Auge bzw. dessen technisches Pendant. Spürbar bleibt dabei immer die kritische Volte gegen die Vorstellung vom Menschen als technischem Medium und der daraus resultierenden Entfremdung bzw. Depersonalisierung.

Celans Auseinandersetzung mit dem Automaten, genauer: mit der Automatenmetaphorik und mit dem Gorgonen-Mythos führt die Kritik an den „Apparaten“ auf einer übertragenen Ebene fort. Was Celan auf dieser figurativen Ebene behandelt, ist im Grunde nichts weniger als die Prosopopoiia des Menschen als technisches Medium, die bei Büchner gleich zu Anfang der Moderne nachvollziehbar wird. Diese Prosopopoiia als kulturelle Formierung unterliegt sicherlich historischer Limitierung, dauert aber vielleicht noch an. Konkret geht es darum, welche Art von Stimme und Gesicht dem Menschen verliehen wird. Liest man Celans Text über Büchner, dann wird in *Leonce und Lena* respektive im *Lenz* dem Menschen die Stimme des Automaten verliehen, insofern er eher gesprochen wird als dass er selbst spricht, und das Gesicht der Medusa, insofern sein Blick versteinern will und dessen Träger dabei selbst versteinert. Stimme und Gesicht ähneln dabei nicht organischen Elementen, sondern technischen Versatzstücken.

2.2 Metaphern/Topoi

2.2.1 Automat

Als Quelle der Beunruhigung Celans ist die Möglichkeit auszumachen, mit der Automatenmetaphorik Eigenschaften technischer Mediendispositive auf den Menschen zu übertragen. Celan wendet sich dagegen, dass jene Prosopopoiia, die dem Menschen die Stimme eines Automaten zuweist, zu einem konstitutiven Faktor des Menschenbildes wird. Das Ergebnis wäre ein entstelltes Bild vom Menschen und seiner Kommunikation. Die Verkennung des Menschen als Automaten stellt für Celan ein Vorgang des Unheimlichen dar. Dieser ist bei Celan beschreibbar als Ent-Differenzierung von Natürlichem und Künstlichem, genauer:

[601] A. a. O., S. 196.

von Natürlichem und Technischem, eine Ent-differenzierung, die von bestimmten Eigenschaften und Funktionalitäten der Sprache induziert ist.

Die `Kontaminierungsgefahr´ einer Deformation des Menschenbildes stellt sich in gewisser Weise für Paul Celan als besonderes Risiko dar. Die Automatenmetaphorik `trifft´ ihn nämlich zum einen als Dichter. Seit Jahrhunderten werden in Poetiken technische Prinzipien der literarisch-rhetorischen Produktion diskutiert, in denen bisweilen der Vorwurf eines rein mechanischen Schreibens mitschwingt. Zum anderen darf sich Celan durch seine jüdische Herkunft als Zielscheibe des Automaten-Vorwurfs empfinden. Denn es gibt Anzeichen einer antisemitischen Unterströmung des Automatenmotivs in der Romantik. Dagegen wappnet sich Celan mit dem Versuch, seine Dichtung durch eine Poetik des Datums zu authentifizieren.

2.2.1.1 Selbstbezügliches Sprechen

Bereits im ersten Kapitel zum *Meridian* wird dargelegt, dass Celan über die philosophische Ausdeutung der Automatenmetaphorik insbesondere in der Neuzeit gut unterrichtet gewesen ist. Bildet sie bei Descartes die methodische Anleitung für die Entwicklung eines durchgehend mechanistischen Weltbildes, nutzt Leibniz sie, um gerade die Differenz zwischen der göttlichen Schöpfung und der menschlichen Gestaltung der Welt herauszustellen. Sicherlich ist es auch auf die Vertrautheit mit dieser Thematik zurückzuführen, dass die dritte Szene aus Büchners Bühnenwerken, in denen die ‚Kunst' vorkommt, in einer Mischung aus Zitat und Paraphrase am ausführlichsten von Celan wiedergegeben wird. Grundlage ist die Ansprache Valerios in der 3. Szene des Dritten Aktes von Georg Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*, nachdem „*Valerio, Leonce, die Gouvernante und die Prinzessin (…) maskiert auf(treten)*":

> VALERIO. Aber eigentlich wollte ich einer hohen und geehrten Gesellschaft verkündigen, daß hiermit die zwei weltberühmten Automaten angekommen sind und daß ich vielleicht der dritte und merkwürdigste von beiden bin, wenn ich eigentlich selbst recht wüsste, wer ich wäre, worüber man übrigens sich nicht wundern dürfte, da ich selbst gar nichts von dem weiß, was ich rede, ja nicht einmal weiß, daß ich es nicht weiß, so daß es höchst wahrscheinlich ist, daß man mich nur so reden läßt, und es eigentlich nichts als Walzen und Windschläuche sind, die das Alles sagen. *Mit schnarrendem Ton.* Sehen Sie hier, meine Herren und Damen, zwei Personen beiderlei Geschlechts, ein Männchen und ein Weibchen, einen Herrn und eine Dame. Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern. […] Diese Personen sind so vollkommen gearbeitet, daß man sie von andern Menschen gar nicht unterscheiden könnte, wenn man nicht wüsste, daß sie <bloße> Pappdeckel sind; man könnte sie eigentlich zu Mitgliedern der menschlichen Gesellschaft machen.[602]

[602] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Leonce und Lena", III, 3, S. 115, Hervorhebungen im Original.

Celan verdichtet Valerios Auftritt zusammen mit seiner Vor- und Nachgeschichte auf folgende Weise:

> Und sie kommt – die Kunst – auch mit einer dritten Dichtung Büchners zu uns, mit ‚Leonce und Lena', Zeit und Beleuchtung sind hier nicht wiederzuerkennen, wir sind ja ‚auf der Flucht ins Paradies', ‚alle Uhren und Kalender' sollen bald ‚zerschlagen' bzw. ‚verboten' werden, - aber kurz zuvor werden noch ‚zwei Personen beiderlei Geschlechts' vorgeführt, ‚zwei weltberühmte Automaten sind angekommen', und ein Mensch, der von sich verkündet, daß er ‚vielleicht der dritte und merkwürdigste von den beiden' sei, fordert uns, ‚mit schnarrendem Ton', dazu auf, zu bestaunen, was wir vor Augen haben: ‚Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckeln und Uhrfedern!' – Die Kunst erscheint hier mit größerer Begleitung als bisher, aber, das springt in die Augen, sie ist unter ihresgleichen, es ist dieselbe Kunst: die Kunst, die wir schon kennen.- Valerio, das ist nur ein anderer Name für den Ausrufer.[603]

Der Unterschied *zwischen Leonce und Lena* und dem *Meridian* ist schnell auszumachen. Für das Publikum der Büchnerpreisrede errettet Celan Valerio aus seiner Oszillation zwischen Mensch und Maschine, indem er ihn eindeutig als „Mensch" bezeichnet. Durch die Bezugnahme auf Valerios Sprechweise – „‚mit schnarrendem Ton'" – stellt er heraus, dass Valerio selbst sich im Unklaren darüber befindet, ob er nicht eher den „Automaten" angehört als der Spezies Mensch. Doch für Celan besteht kein Zweifel, wo Valerio einzuordnen ist. An dieser Stelle hat das ironisch-verzweifelte Spiel mit der Ambivalenz von Mensch und Maschine für Celan ein Ende, das bei Büchner noch ein Weilchen weitergeht, wenn unter der Hand in der Nachfolge der Satiren Ludwig Tiecks und Jean Pauls der gesellschaftlich organisierte und zivilisierte Mensch an sich mit einem Automaten gleichgesetzt wird. Als solcher lebt er, so das romantische Verdammungsurteil, im Reich der Lüge und der Seelenlosigkeit.[604]

An dieser Stelle ist das Moment der Prospopopoiia des Menschen als technisches Medium zu besprechen. Die Distanznahme Celans und sein Arrangement der Textelemente aus der Büchnerschen Komödie lenken den Blick darauf, dass die Identifikation mit dem Automaten auf einem Effekt der Sprache beruht. Hier ist das Ereignis der Prosopopoiia des Sprech-Automaten, die Selbst-Charakterisierung des Menschen als sprechende Maschine, zu verorten, die in Celans Sicht paradigmatisches Gewicht für die Moderne hat. Stimme und Sprache des Menschen werden als die eines Automaten bezeichnet. Die Grenze zwischen Mensch und Maschine wird präzise dadurch durchbrochen, dass sich Valerio auf keine Position der Vernunft oder des denkenden Bewusstseins außerhalb der Sprache zurückziehen kann, von der her er sich der Sprache bedienen

[603] Celan III, S. 187f.
[604] Vgl. dazu B. Boie, *L´Homme et ses simulacres*, S. 279f., S. 282, 283f., 310.

könnte. Er wird eher gesprochen, als daß er spricht, sein Sprechen ist das Werk einer ihm unbekannten und ihn beherrschenden Instanz, und dies drückt er auch aus: „(…)(D)a ich selbst gar nichts von dem weiß, was ich rede, ja nicht einmal weiß, daß ich es nicht weiß, so daß es höchst wahrscheinlich ist, daß man mich nur so reden lässt."

Mit dem besinnungslosen Sprechen wird die klassische Grenzlinie verletzt, die René Descartes im *Discours de la méthode* zwischen sprechenden Menschen und Sprechautomaten bzw. – maschinen oder Tieren zieht. Der Mensch vermag mittels des „Universalinstrument" der „Vernunft" in freier Spontaneität „Worte oder andere Zeichen (…) zusammen(zu)stellen (…), um anderen unsere Gedanken bekanntzumachen", während Tiere oder Maschinen nur auf bestimmte Reize hin anfangen zu sprechen und das Repertoire der sprachlichen Äußerungen begrenzt ist.[605]

Doch die Vernunft und/oder Gott fehlt als Vermittlungs- und Organisationsinstanz des Diskurses in Valerios Fall, um „zu erkennen zu geben, daß man denkt, was man sagt".[606] Valerio ereilt die Aufhebung der Sprache als Medium eines Selbstbewusstseins. Peter Gendolla, unter den Literaturwissenschaftlern Spezialist für `künstliche´ Menschen in der Literatur, konstatiert im Fall Valerios „die Ungewißheit des Selbstbewußtseins, die diesmal nicht aus der Repression eines äußeren Machtapparates erfolgt, sondern aus dem Bewußtwerden eines inneren Automatismus, aus dem Gewahrwerden einer vertrackten Selbständigeit der Tätigkeit jenes Dinges, das doch nur Mittel bloßes Instrument eines selbstbewußten Willens sein sollte - der Sprache".[607] Das führt zur Verselbständigung des Sprechens, die auf eine Mechanik zurückgeführt wird, darauf, dass es „eigentlich nichts als Walzen und Windschläuche sind, die das Alles sagen".

Die französische Germanistin Bernhild Boie spricht von einem leer laufenden Räderwerk des Sprechens, das keine sinnvollen Zusammenhänge hervorbringen kann. „Le langage impose comme dernier mot à l´homme le cliquetis de ses rouages et de ses soupapes. On a dépouillé la parole même de son sens, même de ses signes intelligibles, on l´a privée de sa voix. Toute la réalité de l´homme s´est résorbée dans l´automate, et c´est en lui aussi que vient se perdre le langage tout entier."[608] Was mit der Sprache als Repräsentation beginnt, schlägt um in die unhintergehbare Selbstreferentialität der Sprache, wie sie auch Lenz´ Beschreibung seiner Beobachtung der beiden Mädchen im Gebirge eigen ist, wenn

[605] R. Descartes, *Discours de la méthode*, V, 10, 11, S. 93f.; vgl. auch B. Siegert, „Vögel, Engel und Gesandte", S. 45f.
[606] B. Siegert, „Vögel, Engel und Gesandte", S. 47.
[607] P. Gendolla, „ `Nichts als Kunst und Mechanismus´", S. 310.
[608] B. Boie, *L´homme et ses simulacres*, S. 311.

der Unaussprechlichkeitstopos den beobachteten Gegenstand in den Hintergrund drängt.

Celan drückt den Umschlag der Referenz durch die Verschiebung bzw. das Hineinholen eines einzigen Wortes aus der Rede Valerios in die eigene Rede aus: ‚verkünden'. Während Valerio die Absicht oder Intention bekundet, die Ankunft zweier Automaten „einer hohen und geehrten Gesellschaft (zu) verkündigen", hat Celan das Misslingen dieses Sprechaktes im Blick, wenn er hervorhebt, dass Valerio „von sich verkündet, dass er ‚vielleicht der dritte und merkwürdigste von den beiden' sei". Reflektiert wird bei Celan, dass sich die Fremdreferenz in Selbstreferenz verwandelt. Das Objekt wird zum Subjekt. Das Subjekt der Aussage zum Subjekt des Aussagens. Das Wort *vom* Automaten mutiert zum Wort *des* Automaten, der tendenziell mit der Sprache im Ganzen, mit „le langage tout entier" eins wird.

Die Depersonalisierung des Menschen signalisiert sich in der Automatenmetapher als Ergebnis sinnlosen Sprechens. Celan nennt dies `Selbstvergessenheit´, "parce que parler", bemerkt dazu Lacoue-Labarthe, heißt „se laisser prendre et entraîner par la parole, se fier au langage ou même, à la limite, se contenter de l´emprunter ou de s´y soumettre, c´est être ‚dans l´oubli de soi'".[609] Hinzu kommt, wie immer, wenn es um technische Medialität auch nur im übertragenen Sinne geht, der Verlust der Zeitlichkeit. Wie Celan betont, werden alle Instrumente der Zeitmessung zerstört. Das Paradies verspricht reine Gegenwart zu sein. Aber an die Stelle der kosmologischen Zeit, an der sich der Mensch als natürliches Wesen mit Hilfe technischer Apparaturen ausrichtet, tritt die Zeit der technischen Artefakte. Die „Uhren und Kalender" werden beseitigt, aber „Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckeln und Uhrfedern" stellen nun im Gegenzug die Organe und Muskeln der `neuen´ Menschen.

In ironischer Umkehrung zur aristotelischen Poetik handelt es sich bei der Rede von den „Automaten" nicht um die Belebung des Unbelebten durch die Metaphorisierung, insbesondere durch ihren Spezialfall des Vor-Augen-Stellens, sondern um die Reduktion des Belebten auf das Technische. Das Technische des Mediums Sprechautomat, die Arbitrarität der Signifikantenverknüpfung, die Symbolisierung der Funktionen, die Kodifizierung der Signale, gehorcht dabei nicht mehr einer rationalistischen, aufklärerischen oder idealistischen Vernunft-Metaphysik, sondern einer Metaphysik der Zweckrationalität. Insofern karikiert der Sprechautomat Valerio die Kittlersche Technik-Metaphysik, wonach der „sogenannte

[609] Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, S. 72.

Mensch (…) in Physiologie und Nachrichtentechnik zerfällt“[610]. Zur Zeitdiagnostik des Psychoanalytikers Jacques Lacan gehört die Tendenz des modernen Menschen, die leblose Erstarrung des Automaten zu adaptieren, wenn er sich verkennend mit ihm identifiziert. In seinen Worten geht die „ ‚Gestalt'“, die sich in spiegelnden Apparaturen zeigt, nicht nur „schwanger mit den Entsprechungen, die das *Ich* (je) vereinigen mit dem Standbild, auf das hin der Mensch sich projiziert, wie mit den Phantomen, die es beherrschen“, sondern „auch (…) mit dem Automaten, in dem sich, in mehrdeutiger Beziehung, die Welt seiner Produktion zu vollenden sucht.“[611] Bei Büchner wie bei Celan wird das zwanghafte Moment einer solchen Vorstellung durch die implizit mitlaufende Reflexion des Anteils der – rhetorischen – Sprache daran hervorgehoben.

Weil die Depersonalisierung oder `Selbstvergessenheit´ durch die Verkennung des Menschen als technisches Medium auf einem sprachlichen Akt beruht, erscheint sie prinzipiell durch einen gegenläufigen sprachlichen Akt aufhebbar. Celan sieht Valerio sich selbst zu den „Automaten“ zählen, wodurch er zu dem gehört, was es „zu bestaunen“ gilt. Doch diese Zuschreibung wird als möglicherweise irregeleitete relativiert durch die konsequente Verwendung von indirekter Rede und Anführungszeichen. Den Automaten als Produkt der Sprache anzusehen, kommt einem Beleg der schöpferischen Kraft des Wortes gleich[612] und weist zurück auf die Golem-Legende. Über den Umweg der unter dem Einfluß der mittelalterlichen Automaten-Sage entstandenen, die Romantik prägenden[613] Erzählungen um Rabbi Löw und dem von ihm sprachlich belebten und als Hausdiener eingesetzten Golem[614] nähert sich Celan in seinem Gedicht *Einem, der vor der Tür stand* [615] der kabbalistischen Überlieferung der Golem-Erschaffung durch Buchstaben-Magie an.[616] Einmal davon abgesehen, dass die Legitimität der Schöpfung künstlicher Menschen in der jüdischen kabbalistischen Tradition höchst umstritten ist, gesellen sich zu den unterschiedlichen Techniken der sprachlichen Verlebendigung durch Inskription, Rezitation, Intonation, Atemtechnik zugleich auch immer Möglichkeiten, den Golem wieder zu töten,[617] etwa durch teilweises Ausstreichen von Inskriptionen. An diese Stelle tritt im *Meridian*

[610] F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 29.
[611] J. Lacan, *Schriften I*, S. 65, Hervorhebung im Original.
[612] Vgl. B. Boie, *L´Homme et ses simulacres*, S. 273.
[613] Vgl. E. Goodman-Thau, „Golem, Adam oder Antichrist“, S. 106, 115, 118.
[614] Vgl. Celan I, S. 242.
[615] Vgl. G. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 254ff.
[616] Vgl. dazu auch Y. Tawada, „Rabbi Löw und 27 Punkte“, S. 286, sowie O. Pöggeler *Spur des Worts*, S. 86f., 344ff.
[617] Vgl. E. Goodman-Thau, „Golem, Adam oder Antichrist“, S. 97; sowie G. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, S. 237, 241, 244.

die rückabwickelnde Kategorisierung oder Re-figuration Valerios als Mensch statt als Automat.

2.2.1.2 Das Unheimliche

Im Akt des Sprechens des Automaten ereignet sich eine Ent-Differenzierung von Kunst und Natur bzw. Technischem und Natürlichem, die Celan unheimlich vorkommt. Er spricht von „alten und ältesten Unheimlichkeiten", die ihm bei der Lektüre Büchners, insbesondere der Automaten-Szene in *Leonce und Lena*, begegnen.[618] Philippe Lacoue-Labarthe sieht es als eigentümliches Bestreben der im *Meridian* beschriebenen ‚Kunst' an, einen solchen Zustand durch eine geradezu parasitäre Inbesitznahme des Lebendigen herbeizuführen. „L´art veut s´ élargir, l´ art réclame d´ être élargi", schreibt er in *La Poésie comme expérience*, "il veut que s´efface sa différence d´avec les choses et les êtres de la nature. C´est en quelque sorte le ‚propre' de l´art (de l' *Unheimliche*) que de tendre ainsi à s´ indifférencier et, par là, à tout envahir et contaminer".[619] Via Heidegger und Hölderlin führt Philip Lacoue-Labarthe das für die Kunst zentrale Attribut `unheimlich´ auf jene Charakterisierung zurück, die die Hellenen der *techné* gegeben haben sollen. Der Ausdruck *deinos*, mit dem nach Auskunft von Lacoue-Labarthe Sophokles in der *Antigone* das Wesen der *techné* bestimmt, wird sowohl von Friedrich Hölderlin als auch von Martin Heidegger mit dem Wort *unheimlich* übersetzt.[620] Celans Rede von „alte(n) und älteste(n) Unheimlichkeiten" könnte ein Beleg sein, dass Celan sich an diese Auslegung anschließt.[621]

Problematisch an Lacoue-Labarthes Herleitung ist aber, dass der Bezugspunkt, die *techné,* undeutlich bleibt. Lacoue-Labarthe schreibt lediglich: "Comme il faut au moins remarquer qu´ *unheimlich* (ou son équivalent: *ungeheuer*) est le mot choisi par Hölderlin, puis par Heidegger, pour traduire le grec *deinos* par lequel Sophocle, dans *Antigone*, dit l´ essence de la *technè*." [622] Es ist das einzige Mal in Lacoue-Labarthes dem *Meridian* gewidmetem Aufsatz, daß das Wort *techné* fällt. Was das Wort eigentlich bedeutet und in welcher Weise Heideggers Auslegung des Wortes von Celan aufgenommen wird, verrät Lacoue-Labarthe mit keiner Silbe. Indem Lacoue-Labarthe das bei Celan offenbar der ‚Kunst' zugeordnete Attribut des Unheimlichen in Hölderlins und Heideggers Übersetzungen aus dem Altgriechischen als Wesensbezeichnung der *techné* wiederfindet, suggeriert

[618] Celan III, S. 192.
[619] Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience,* S. 69, Hervorhebung im Original.
[620] A. a. O., S. 67.
[621] Celan III, S. 192.
[622] Ph. Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience,* S. 67.

er stillschweigend, Celans Auffassung von ‚Kunst' würde Heideggers Verständnis von *techné* entsprechen. Doch das zu behaupten, mutet, wie im Kapitel über den Technik-Kontext des *Meridian* dargelegt, riskant an. Es macht keinen Sinn, das Attribut des Unheimlichen, das im *Meridian* die ‚Kunst' kennzeichnet, auf die Wesensbezeichnung der *techné* in der griechischen Antike zurückführen zu wollen, wenn Heideggers *techné* und Celans ‚Kunst' nicht identisch sind.

Der Text des *Meridian* selbst eröffnet denn auch noch eine andere Spur, von wo aus sich das Unheimliche der ‚Kunst' zuschreiben lässt. Diese Spur geht von der Phantastik der Romantik aus. Beinahe immer, wenn Celan auf „die Kunst" zu sprechen kommt, setzt er den Seufzer „ach" davor. „ ‚- (A)ch, die Kunst!' Ich bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben."[623] – „Die Kunst - ‚ach, die Kunst': (…)" .[624] – „Lenz, also Büchner, hat, ‚ach die Kunst', sehr verächtliche Worte für den Idealismus (...)." .[625] – „(...)-(D)enselben, in dem die Affengestalt, die Automaten und damit...ach, auch die Kunst zuhause zu sein scheinen."[626]

Ach, die Kunst! Celan imitiert den Seufzer von Camille in Büchners Drama *Dantons Tod*. Aber die Insistenz, mit der Celan ihn ausstößt, läßt einen anderen Seufzer in einem anderen Text aus einer Epoche wiederhallen, die dem bürgerlichen Realismus, dem Georg Büchner angehört, vorausgeht. Gemeint ist das „Ach, ach" der Automaten-Frau Olimpia in E.T.A. Hoffmanns phantastischer Erzählung *Der Sandmann*. Der junge Dichterling Nathanael verliebt sich in Olimpia, als wäre sie ein lebendiges Wesen[627], muss dann miterleben, wie sie während eines Streits zwischen ihren `Schöpfern´ auseinandergerissen wird[628] und wäre fast in den Hafen der Ehe mit der höchst vernünftigen Clara eingefahren, würde er sich nicht vom Turm stürzen, weil er einer Gestalt ansichtig wird[629], die sein Kindheitstrauma vom grässlichen „Sandmann" und dessen alchemistisch anmutenden Experimenten in Zusammenarbeit mit Nathanaels Vater wachruft[630].

Celans Begleittext zu Lithographien des Künstlers Edgar Jené verrät, dass ihm die unheimlichen Motive des Hoffmanschen *Sandmann* sehr geläufig sind. Gleich auf der ersten Seite von *Edgar Jené und der Traum vom Traume* nimmt er sie im wahrsten Sinne des Wortes in den Blick. Zunächst mit dem in gewisser Weise

[623] Celan III, S. 190.
[624] Ebd.
[625] A. a. O., S. 191.
[626] A. a. O., S. 192.
[627] Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, S. 48f.
[628] Vgl. a. a. O., S. 54f.
[629] Vgl. a. a. O., S. 59f.
[630] Vgl. a. a. O., S. 14ff.

schon in der Kritik der „Apparate()“[631] aufgetauchten Motiv der künstlichen Augen. „Ohne Zahl waren diese Straßen und jede von ihnen lud mich ein, sie zu beschreiten, jede von ihnen bot mir ein anderes Augenpaar, die schöne Wildnis auf der anderen, tieferen Seite des Seins zu betrachten“, heißt es im Text über Jenés Bilder. [632] Wie Celans Erzähler bekommt Nathanael „ ‚Sköne Oke’“, `schöne Augen´ angeboten, nämlich Brillen, Lorgnetten und Ferngläser, die wie „(t)ausend Augen blickten und zuckten“, „ihre blutroten Strahlen in Nathanels Brust (schossen)“ und ihm erlauben, über die Straße hinweg Olimpia anzuschauen. [633] Und wie Celans Erzähler hat er diese optischen Instrumente von der Straße, nämlich vom fahrenden „Wetterglashändler Coppola“.[634]

Bei Celan heißt es weiter: „Hol´ dir lieber ein paar Augen aus dem Grund deiner Seele und setzte sie dir auf die Brust: dann erfährst du, was sich hier ereignet!“[635] Celan skizziert damit eine ziemlich exakte Kontrafaktur zu der Szene im *Sandmann*, in der Nathanael von Olimpias `Vater´ Spalanzani, nicht weniger ein seelisches „Fantom unseres eigenen Ichs“[636] als Coppola, Olimpias Augen entgegengescheudert bekommt. Gemeinsamer Bezugspunkt der Texte und damit auch Dreh- und Angelpunkt ihrer Beziehung zueinander ist die „Brust“ des Protagonisten. .„Nun sah Nathanel“, heißt es bei Hoffmann, „wie ein Paar blutige Augen auf dem Boden liegend ihn anstarrten, die ergriff Spalanzani mit der unverletzten Hand und warf sie nach ihm, daß sie seine Brust trafen. – Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen und fuhr in sein Inneres hinein Sinn und Gedanken zerreißend.“[637]

Celan kehrt in dem Text über Jenés Bilder den romantischen Schrecken in ein am Surrealismus orientiertes affirmatives Verhältnis zum Unbewussten um, das als befreiter Geist und kreatives Potential gefeiert wird.[638] „Die Welt mit ihren Einrichtungen“ wird als ein „Gefängnis des Menschen und seines Geistes erkannt()“.[639] Um „die Mauern dieses Gefängnisses niederzureißen“ und „das neue also auch Reine entstehen“ zu lassen, bedarf es der Begegnung von „Worte(n) und Gestalten, Bildern und Gebärden“, die „traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert sind“und eine „neue() Heiligkeit“, und zwar „jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens“, erblicken lassen, die die Erfahrung der „Gesetze

[631] Celan III, S. 198.
[632] A. a. O., S. 155.
[633] E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, S. 41.
[634] A. a. O., S. 10.
[635] Celan III, S. 155.
[636] E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, S. 24.
[637] A. a. O., S. 55.
[638] Vgl. dazu auch M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, S. 32f.
[639] Celan III, S. 157.

einer neuen, unausgesetzten und freien Bewegung“ erlaubt.[640] Eben dort heißt es weiter: „Ich folge meinen wandernden Sinnen in die neue Welt des Geistes und erlebe die Freiheit.“ Kreativität entsteht in den Interaktionsprozessen der Elemente des Unbewussten. Die „neue() Heiligkeit“ wird erblickbar, wenn die Gestalten, Worte, Gebärden, etc. des Unbewussten „einander begegnen in ihrem rasenden Lauf und der Funken des Wunderbaren geboren wird, da Femdes Fremdesten vermählt wird“.[641]

Mit solchen Zeilen über die schöpferische Konfrontation des scheinbar Unzusammengehörenden als Funkenschlagen vereint sich Celan mit der surrealistischen Poetik André Bretons. Schon Louis Aragon spricht dem Unbewussten, dessen Diktat man sich unterwirft, die Befreiung des Geistes zu.[642] Für Breton ergibt sich - was sich bei Celan deutlich niederschlägt - das poetische Bild aus einer nicht-intentionalen Annäherung von Ausdrücken verschiedener Wirklichkeiten: „An der sozusagen zufälligen Annäherung der beiden Ausdrücke hat sich ein besonderes Licht entzündet, ein *Licht des Bildes*, für das wir unendlich empfänglich sind. Der Wert des Bildes hängt ganz von der Schönheit des erzielten Funkens ab; ist also folglich die Funktion des Spannungszustands zwischen den beiden Leitern.“[643]

Aber bei dieser Haltung zum Unbewussten bleibt Celan nicht. Die Verschiebung der Bewertung des Unbewussten vom Ort der Befreiung und der Kreativität im Text über Jené und im frühen Gedicht *Der Sandmann* [644]hin zum Unbewussten als Hort der „alte(n) und älteste(n) Unheimlichkeiten“[645] im *Meridian*, die sich als Indikatoren der Dehumanisierung erweisen, findet ihre geistes- und kunstgeschichtliche Entsprechung in der ambivalenten Haltung des Surrealismus gegenüber Technik und Maschinen. Die surrealistische Malerei misst die unheimlichen Übergänge zwische Mensch und Maschine aus (siehe dazu die amorphen Motive der Bilder von Yves Tanguy[646]), denunziert die Maschine als Ingredienz des Mordes (siehe den auf das Grammophon lauschenden *Bedrohten Mörder* (1927) von René Magritte, zu dessen Vorbildern Jarrys Marceuil in *Le Surmâle* gehört[647]), oder löst symbolisch die mechanisch kontrollierte gesellschaftlich-kapitalistische Zeit auf (in Gestalt etwa der zerschmolzenen Uhren, diesen tech-

[640] Celan III, S. 157f.
[641] Celan III, S. 158.
[642] Vgl. M. Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, S. 75.
[643] A. Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, S. 35, Hervorhebungen im Original.
[644] Vgl. Celan VI, S. 26.
[645] Celan III, S. 192.
[646] Vgl. N. Brodskaïa, *Surrealismus* , S. 123.
[647] Vgl. A. Jarry, *Œuvres complètes*, Bd. II, S. 258.

nischen „Repräsentanten einer sozial geschaffenen, artifiziellen Zeit“[648], in Salvadore Dalis sattsam bekanntem Gemälde *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931)). Demgegenüber wird das Unbewusste selbst von André Breton wie eine Maschine dargestellt. Denn das Erreichen einer „*Surrealität*“[649] verlangt, sich dem „reine(n) psychischen Automatismus“ zu überlassen, „durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken vermag“[650] und somit eine „écriture automatique“ produzieren kann.

In Hoffmanns *Der Sandmann* wie auch in Büchners Automaten-Szene offenbart sich das Unheimliche darin, „daß die Wahrnehmung von den Strukturen der Sprache geleitet, verleitet, irregeleitet werden kann“.[651] Wie Hans-Thiess Lehmann überzeugend darlegt, zeigt Hoffmanns Erzählung bei aller vordergründigen Dominanz von Blicken und optischen Geräten, dass zu einem erheblichen Teil „*Visuelles auch Produkt der Sprache*“ und „*Das Sehen (…) selbst Wiederholung* und Verdopplung“ ist.[652] Eine solche Auffassung ist schon in Hoffmanns Text selbst zu finden, dekretiert dort doch der „Professor der Poesie und Beredsamkeit“, das Auftreten des Automaten Olimpia als „eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher!“ zu verstehen.[653]

Auf der Mikroebene lenkt das Wort, besser noch: der Sprachlaut oder sogar nur das Geräusch, in das selbst das Schwarzweiß des Schriftbildes sich aufzulösen scheint[654], den Blick. Ein Beispiel ist dafür die Lautfolge `grau´, die mit Attributen und Gegenständen im Umfeld des „Sandmann“ assoziiert ist und dadurch zum Signal wird, wodurch das Trauma Nathanaels ständig von neuem aufgerufen wird. Dieser erscheint in seinen Reaktionsweisen selbst als Automat.[655] Celan zeigt bei Büchner auf: Auch Valerio sieht nur, was zunächst ausgesprochen worden ist: sich selbst als einen der „Automaten“, nachdem das Wort gefallen ist. Das Wort erhält Spiegelfunktion mit Prägekraft.

Die retroaktive Wirkung metaphroischer Sprache auf die Artikulation des Sprechenden ist schon in Hoffmanns *Sandmann* zu beobachten. Die Vorstellung vom „Sandmann“ oder eben „Mann aus Sand“ als Inbegriff der Formlosigkeit, der Ge-

---

[648] N. M. Schöneck, *Zeiterleben und Zeithandeln Erwerbstätiger*, S. 102.
[649] A. Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, S. 18.
[650] A. a. O., S. 26.
[651] H.-Th. Lehmann, „Exkurs über E. T. A. Hoffmanns ‚Sandmann’“, S. 312.
[652] A. a. O., S. 310, Hervorhebungen im Original.
[653] Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*; S. 57; vgl. dazu auch M. Frank, „Steinherz und Geldseele“, S. 354.
[654] A. a. O., S. 308.
[655] A. a. O., S. 312.

staltlosigkeit, die einem durch die Hände rinnt[656] und sich dem Verstehen entzieht, stört das Sprechen Nathanaels wie Treibsand, der den Motor – die Motorik – der Sprechapparate zum Stottern bringt. In vergleichbarer Weise verfällt Valerio unter dem Einfluss des aufgerufenen Sprachbilds vom „Automaten“ in einen „schnarrend(n) Ton“.

Somit müsste das Unheimliche noch genauer gefasst werden als Verschränkung von Sprache und Technischem. Unter dem Technischen sind dabei nach scheinbar autonomen Gesetzmäßigkeiten ablaufende Vorgänge zu verstehen. Allerdings sind zwei Hinsichten zu unterscheiden: die lächerliche, aber pompöse, ausgefeilte Rhetorik formelhaften Sprechens, und die idiosynkratische, im Unbewussten wurzelnde Rhetorizität ungeformten Sprechens. Beide sind selbstreferentiell und in gewisser Weise figürlich; aber ersteres ist nur sinnentleert bis absurd in seiner reibungslosen Verwendung sprachlicher Konventionen, während letzteres ein von Julia Kristeva[657] als Semiotisches bezeichnetes, vorsprachliches und von der körperlichen Motorik angetriebenes Rhythmisieren ist, das die Lautgebilde der Sprache außerhalb der symbolischen Ordnung der Kultur und ihres Bedeutungsuniversums mit anarchischer Regelwidrigkeit miteinander verknüpft. Was Celans historischen Abstand von den ‚älteren Unheimlichkeiten’ Büchners, Hoffmanns und Jean Pauls ausmacht, ist eine neue Intensität, mit der er sich den bei Valerio und Nathanael zu beobachtenden Durchkreuzungen von Semiotischem und Symbolischem widmet, eine Intensität, die in den wie unbewusst zitierten literarischen Topoi und Wendungen seiner poetischen Texte aufscheint.

Die Metapher des Sprech-Automaten regt somit dazu an, über ein entfremdetes Verhältnis des Menschen zur Sprache nachzudenken. Der Automat gilt – allerdings mehr in der Moderne als in der Romantik – auch als Metapher der Enthüllung des Funktionierens der Sprache.[658] Tatsächlich stellt sich die Frage, wer als das „wahre( )*sub-iectum* der Rede“ angesehen werden kann.[659] Ist das Subjekt nicht als dezentriert zur Sprache zu denken? „Wenn nämlich der Mensch in dem Sinne ein sprach-begabtes Wesen ist, dass die Sprache ihn gebraucht, sich durch sein Sprechen hindurch zur Sprache bringt“, schreibt Jürgen Söring, „dann liegt der Schluß nahe, dass wir Sprechautomaten sind, die im Grunde nur das wiederholen, was die Sprachmaschine uns vorgesprochen hat.“[660] Doch geht es

[656] A. a. O., S. 305.
[657] Vgl. J. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache,* S. 39f.
[658] Vgl. B. Boie, *L´Homme et ses simulacres*, S. 273.
[659] J. Söring, „Naturwerk – Kunstwerk – Machwerk“, S. 38.
[660] Ebd.

nie nur um die eine Dezentrierung, sondern um Dezentrierung*en* in der Mehrzahl.

Nur die erste Dimension des sprachlichen Unheimlichen, das geradezu Hyper-Symbolische einer souveränen Rhetorik gerät meist in den Blick, wenn die auch Celan betreffende Tradition von „Maschinengang und Automatismus als poetologisches Prinzip“[661] untersucht wird. Literatur will immer auch technische Prinzipien für ihre Herstellung zur Anwendung bringen. Von Aristoteles, der nicht nur „Vorgänge der Biologie und der Physiologie mit Hilfe von Automaten veranschaulicht“[662] , sondern „auch das Dichten(…) auf das Prinzip der *techné* begründet und damit dem *rhetorischen* Paradigma durch die Aufstellung von Kunst-Regeln auf dem Feld der Poetik zum Durchbruch verholfen hat“[663], reicht die Tradition technischer Texterstellung über mittelalterlichen Minnesang und „Renaissance-Humanismus“ mit seinem „immer ‚rationeller’ durchkonstruierten Apparat der ‚Critischen Dichtkunst’“[664] bis hin zu Dadaismus und écriture automatique des 20. Jahrhunderts.

Auch der von Celan seit seiner Jugendzeit hochgeschätzte Friedrich Hölderlin[665] und Georg Büchner reihen sich in diese Tradition ein. „Im Interesse der Sicherung einer bürgerlichen Existenz“ ist Hölderlin bereit, die Poesie, allem Furor des Göttlichen abschwörend, zum „geradezu handwerksmäßigen Kunst-Charakter“ zurückzuführen.[666] Er fordert dafür ein ganzes Schulungsprogramm. „Es wird gut sein, um den Dichtern, auch bei uns, eine bürgerliche Existenz zu sichern, wenn man die Poesie (…) zur *mechané* der Alten erhebt“, schreibt Hölderlin in den *Anmerkungen zum Ödipus*.[667] Deshalb ist es bezüglich der Poesie notwendig, „dass nämlich ihre Verfahrungsart berechnet und gelehrt wird und, wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann“.[668] Georg Büchner hat nach Auffassung Jochen Sörings sein Lustspiel *Leonce und Lena* mit literaturhistorisch „gleichsam vorgestanzte(n), von unterschiedlichen Zuliefererbetrieben (Shakespeare und Konsorten) bezogene(n) Fertigteile(n) zu einer Maschinenkomödie *sui generis* montiert“.[669] Dabei würden diese Teile aber so

[661] A. a. O., S. 9.
[662] A. Sutter, *Göttliche Maschinen*, S. 46f.
[663] J. Söring, „Naturwerk – Kunstwerk – Machwerk“, S. 17, Hervorhebung im Original.
[664] A. a. O., S. 27.
[665] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 60.
[666] J. Söring, „Naturwerk – Kunstwerk – Machwerk“, S. 33.
[667] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. II, S. 389, Hervorhebung im Original.
[668] Ebd.
[669] J. Söring, „Naturwerk – Kunstwerk – Machwerk“, S. 36, Hervorhebung im Original.

arbeiten, dass sie nicht „zweckgerichtet ineinandergreifen“, sondern sich „mitunter zweckfrei und funktionslos (…) um sich selber drehen“.[670]

Interessanterweise sieht sich Paul Celan seinerseits gerade um die Zeit, als er die Büchnerpreisrede hält, mehr oder weniger mit dem Vorwurf konfrontiert, ein Poesie-Maschinist zu sein. Claire Goll, die Witwe des Surrealisten Ivan Goll, mit dem Celan nach seiner Übersiedelung nach Paris Ende der 1940er Jahre zeitweilig befreundet gewesen ist, beschuldigt ihn des Plagiats. Er habe in seinen Gedichten, so ihre Behauptung, die Gedichte ihres Mannes in extenso verarbeitet, indem er nur geringfügige Umstellungen und Umformungen vorgenommen hätte, und damit seinen Ruhm begründet.[671] In einem an die französische Komparatistin Marthe Robert gerichteten Brief, der jedoch nie abgesandt worden ist, versucht Celan sich als das Gegenteil eines Automaten-Dichters schlechthin zu behaupten, nämlich „als Person und als Autor“, indem er in einer wirkungsvollen rhetorischen Volte diese Attribute als schon verlorene beklagt: „(D)er Antisemitismus (…) hat <, dank einer schönen Beteiligung von nazistischer, ‚philosemitischer’ und <‚ach,> ‚jüdischer’ Seite, > (…) schlicht und einfach zu meiner Beseitigung als Person und Autor geführt.“[672]

Bezeichnend ist, dass Celan in der Aufzählung seiner Gegner die unartikulierte Chiffre des sprachlich Mechanischen, den Camilleschen und Olimpiaschen Seufzer, der – allerdings in Anführungszeichen gesetzten, weil wohl als eine Vortäuschung genommenen – jüdischen Seite zuordnet. Die literarische, antisemitisch getönte Stigmatisierung des Juden als Automaten, der Celan sich durch die Anschuldigungen Claire Golls ausgesetzt sieht und der er andere aussetzt, hat nach dem Verdacht von Raimar Zons eine ebenso lange Geschichte wie Olimpias Seufzer. Für Zons ist der männliche Protagonist von E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* ein als Automat verschleiertes antisemitisches Klischee. Der jüdisch klingende Name „Nathanael, Sohn des Nathan“[673] wird mit Eigenschaften des „‚falsche(n) Dichter(s)’“, der Epigonalität und der emotionalen Kälte verknüpft,

---

[670] A. a. O., S.36f.

[671] Vgl. dazu B. Wiedemann (Hg.), *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie*, passim; vgl. dazu auch R. Kleindienst, *Beim Tode! Lebendig!*, S. 52ff.

[672] Die Übersetzung stammt von Hadrien France-Lenord (Vgl. Ders., *Paul Celan und Martin Heidegger* , S. 107), der Briefentwurf ist nur nachlesbar in der französischen Fassung der Korrespondenz zwischen Celan und seiner Frau Gisèle, P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd. II, Kommentar zu Lettre 125, S. 144. Im Original lautet die betreffende Stelle: „(…) (A) abouti, grâce à une belle participation nazie, `philosémite´ et, hélas, `juive´, … à mon abolition pure et simple comme personne et comme auteur“ (Hervorhebung im Original).

[673] R. Zons, *Die Zeit des Menschen*, S. 85.

insofern seine Verliebtheit in Olimpia Ergebnis eines Blicks durch „künstliche(), also seelenlose Augen“[674] ist.

Wahrscheinlich nicht zuletzt im Hinblick auf die Plagiatsvorwürfe strebt Paul Celan im *Meridian* danach, eine Priorität des singulären Ausdrucks als Kriterum des Gedichts festzuschreiben und indirekt durch eine Poetik des Datums bzw. der Daten auf die eigene Person zu beziehen. Eine Strategie der Authentifizierung, wie immer man diese bewerten mag. Ausweis der Authentizität wird die Nähe zum Verstummen angesichts der Konfrontation mit den Greueln des Jahrhunderts, die Celan als Verfolgter der Nationalsozialisten erlebt hat, und die ihrerseits ein Beleg der Zugehörigkeit zum Lebendigen ist: „Dieses (…) kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, dass er unter dem Neigungswinkel (…) seiner Kreatürlichkeit spricht.“[675] Angesichts der Macht des Unheimlichen als ubiquitärer Ent-Differenzierung von Natürlichem und Künstlichem in einem dem „Menschlichen zugewandten“, aber ihm eben nicht angehörenden Bereich eine große Herausforderung.

2.2.2 Medusenhaupt

2.2.2.1 Mythos und Zitat

Welche Deutung gibt Paul Celan im *Meridian* dem Medusenhaupt? Bei Georg Büchner lässt sich der Wunsch, Medusenhaupt zu sein, also über die Fähigkeit zu verfügen, den anderen letztlich durch das erschreckende eigene Antlitz zu Stein bzw. zum steinernen Bildnis zu verwandeln, als Metapher der Identifikation mit Instrumenten visueller Mediendispositive interpretieren. Celan spitzt diese Metapher zu, indem er an dem figurativ ausgedrückten Vorgang der Versteinerung das Moment der Depersonalisierung oder der `Selbstvergessenheit´ hervorhebt. Dieses manifestiert sich in verschiedenen Formen psychischer Mortifikation, und zwar für das betrachtete Objekt ebenso wie für das betrachtende Subjekt. In diesen Passagen liefert der *Meridian* am Knotenpunkt von Literatur und Medien einen spannungsreichen Beitrag zu einer seit tausenden von Jahren währenden Debatte. Von Platon bis zur Diskussion um die Darstellbarkeit von Auschwitz veranlasst der Gorgonen-Mythos Philosophen, Literaten und Medienwissenschaftler zur Reflexion über den Umgang mit Medien.

---

[674] Ebd.; gemeint ist, dass Nathanael ein optisches Gerät benutzt, um Olimpia zu sehen, vgl. dazu E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, S. 42: „Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf.“

[675] Celan III, S. 197.

Zunächst sei aber daran erinnert, was der überlieferte Mythos, der seinen bedeutendsten literarischen Widerhall sicherlich in Ovids *Metamorphosen* gefunden hat, im Kern erzählt: Medusa, eine der Gorgonen[676], hat ein schreckenerregendes Haupt, das nach der Sage alle versteinert, die es betrachten.[677] Die Bilder der Versteinerten begegnen Perseus – nach Ovid – auf Schritt und Tritt, als er die Medusa aufsucht.[678] Es soll Athene gewesen sein, die aus Eifersucht die Gorgo Medusa „in ein geflügeltes Ungeheuer mit glühenden Augen, mit riesigen Zähnen, bronzenen Klauen und Schlangenlocken" verwandelt hat.[679] Vom König Polykdetes erhält Perseus den Auftrag, die Medusa zu töten.[680] Athene informiert Perseus über die äußere Erscheinung der Medusa, rät dazu, deren Angesicht nur im Spiegel zu betrachten, und schenkt ihm dafür ihren blankpolierten Schild.[681] Von Hermes erhält er eine diamantene Sichel für die Enthauptung der Medusa, von den stygischen Nympfen geflügelte Sandalen, einen Zaubersack für den ungefährlichen Transport des Medusenhauptes und einen Helm, der unsichtbar macht.[682]

Wie es Athene ihm geraten hat, betrachtet Perseus das schreckliche Antlitz der Medusa nur im Spiegelbild seines Schilds, als er ihr das Haupt abschlägt.[683] Es entspringen „ihrem toten Leib Chrysaor und Pegasos, die Kinder des Poseidon".[684] Perseus transportiert das Haupt der Medusa bei der Rückkehr aus dem Gorgonenland zunächst im Zaubersack, um nicht selbst von dessen Wirkung erfasst zu werden. Er zieht es aber hervor, um den Titanen Atlas als „Strafe für dessen Ungastlichkeit (…) in einen Berg" zu verwandeln.[685] Als Waffe benutzt Perseus das Medusenhaupt noch zwei weitere Male: 200 Gefolgsleute des Königs Agenor[686] sowie die Tafelrunde des Königs Polydektes lässt er zu Stein erstarren. Danach übergibt er das Medusenhaupt an seine Mentorin Athene, die sich das Haupt nun an die Brust heftet, um damit ihre Feinde zu erschrecken. [687]

---

[676] Ihre beiden Schwestern sind Stheino und Euryale, die – wie Medusa vor ihrer Verwandlung – von schöner Gestalt gewesen seien; vgl. R. v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie,* S. 112.
[677] Vgl. a. a. O., S. 215.
[678] Siehe Ovid, *Metamorphosen*, IV, 779,ff: „(…) (A)uf Wegen/Und im Gefilde, allüberall sah er die Bilder von Menschen,/Wie auch von wildem Getier, versteinert vom Blick der/Meduse."
[679] R. v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie,* S. 112.
[680] Vgl. a. a. O., S. 215
[681] Vgl. a. a. O., S. 215f.
[682] Vgl. a. a. O., S. 216.
[683] Ebd.
[684] A. a. O., S. 112.
[685] Vgl. a. a. O., S. 216.
[686] Vgl. a. a. O., S. 217.
[687] Vgl. a. a. O., S. 218.

Erneut sei die Passage der *Lenz*-Erzählung zitiert, in der sich Georg Büchner auf den Mythos bezieht:

> Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen, die eine band ihre Haare auf, die andere half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können und den Leuten zurufen.[688]

Celans Kommentar dieser Szene ist im Kern ebenso knapp wie gehaltvoll, elliptisch wie umfassend. Am Leitfaden des Zitats der oben wiedergegebenen Szene erklärt er:

> Meine Damen und Herren, beachten Sie, bitte: Man möchte ein Medusenhaupt' sein, um…das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen!
> *Man* möchte heißt es hier freilich, nicht: *ich* möchte.
>
> Das ist ein Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausbegeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich – denselben, in dem die Affengestalt, die Automaten und damit…ach, auch die Kunst zuhause zu sein scheinen.
> So spricht nicht der historische Lenz, so spricht der Büchnersche, hier haben wir Büchners Stimme gehört: Die Kunst bewahrt für ihn auch hier etwas Unheimliches.[689]

Die Ambition künstlerischer Tätigkeit richtet sich bei Lenz auf die Fixierung zum Tableau vivant. „Das schöne ‚Lebende Bild' soll gleichsam überfallartig den Gesetzen von Raum und Zeit dadurch entzogen werden, dass es mit dem verewigenden Blick belegt wird", erläutert Jürgen Schwann diese Erzählsequenz vor dem Hintergrund der Büchnerschen Ästhetik.[690] „(M)it Hilfe übernatürlicher Assistenz" soll „das ‚Lebende Bild' seinem Normaldasein" entrissen werden.[691] Wie in einem früheren Kapitel dieses Abschnitts dargelegt, spricht sich hier Lenz´ Wunsch nach einem „Leben in der reinen und vollen, erinnerungs- und erwartungslosen Präsenz" aus. [692]

Die Sprache wird für eine simultane Erfassung oder zumindest Wiedergabe des optisch Gegebenen bemüht, muss dieses Ziel aufgrund der zeitlichen Ordnung jeglicher sprachlichen Artikulation gleichwohl verfehlen. Als Lenz die Sprache

---

[688] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz", S. 76.
[689] Celan III, S. 192.
[690] J. Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik*, S. 149.
[691] Ebd.
[692] U. Wergin, „‚Gespräch im Gebirg'.Celan gibt Büchners ‚Lenz' mit Nietzsche zu lesen", S. 207. Vgl. dazu auch J. Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik*, S. 102 f., wo diese Interpretationslinie mit Verweis auf das Bildmotiv der Sorge kunsttheoretisch vertieft wird: „Die Sorge umeinander ist das die Szene beherrschende Motiv.[…]So kommt in diesem Stadium der Handlungsprozeß der Novelle im Bild der Sorge zur Ruhe, (…) . […] Die leibhaftig gewordene Übereinstimmung von Empfindung und Begriff ermöglicht es, die Zeit im ‚lebenden Bild' als prägendes Moment, als den bildhaften Augenblick festzuhalten."

auszugehen droht, nimmt er zunächst Zuflucht zum Topos der Unaussprechlichkeit, dann zum Topos Medusenhaupt. Letzteres wird als ein Gemeinplatz verwendet, der zugleich als Platzhalter für in der Entwicklung befindliche Medientechnologien fungiert, bzw. als eine „Metapher für das technische Vorgehen" überhaupt, „die reale Schönheit in Bilder zu fassen".[693]
Celan verzichtet darauf, das von Lenz berichtete Erlebnis vollständig wiederzugeben. Den Zuhörern und Lesern der Büchnerpreisrede bleibt vorenthalten, dass auf die Fixierung im Tableau vivant dessen Auflösung folgt, gemäß einem zyklischen Zeitverständnis, das auf dem Wechsel entgegengesetzter rhythmischer Zustände beruht.

> Sie standen auf, die schöne Gruppe war zerstört; aber wie sie so hinabstiegen, zwischen den Felsen war es wieder ein anderes Bild. Die schönsten Bilder, die schwellendsten Töne, gruppieren, lösen sich auf. Nur eins bleibt: eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert (…).[694]

Die Zitatauswahl erlaubt nur eine einseitige Betrachtung der Szene. „Die Erstarrung im Bild, die Celan heraushebt, ist eben nur die eine Seite dieser kleinen Geschichte", kommentiert Ulrich Wergin, „ihre andre die Verflüssigung des Erstarrten, die indessen stets wieder eine neue Form aus sich heraus entlässt, in einem Prozess, der dadurch zusammengehalten wird, dass sich in ihm ein Unendliches in die unermessliche Zahl seiner Ansichten und Ge-stalten zerlegt".[695]
Es ist wohl davon auszugehen, dass das Weglassen der Fortsetzung der Geschichte einer bestimmten Argumentationslinie des Textes dient.

2.2.2.2 Medusenhaupt als Medienmetapher

Den Wunschcharakter der simultanen Erfassung des phänomenal Gegebenen herauszustellen, erfüllt den Zweck einer Fortsetzung der Kritik am „Auge()" und an den „Apparaten". Die bildliche und bilderproduzierende Potenz des „Medusenhaupt(s)" steht als mythischer Platzhalter ein. Das Medusenhaupt fungiert als eine Art sprachliches Provisorium, das auf seine Durchstreichung aufgrund technischer Realisierung wartet, obgleich jede Erfindung wiederum nur etwas Vorläufiges darstellt, das den metaphorischen Prozess höchstens vorübergehend stillstellen kann. Insofern ist die Medienmetapher vom „Medusenhaupt" sprachlicher Vorausgriff auf Zukünftiges. Im Jahr 1839, als Büchners Erzählung erstmals er-

[693] A. Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, S.101 f.
[694] G. Büchner, *Werke und Briefe,* „Lenz", S. 76.
[695] U. Wergin, „‚Gespräch im Gebirg'. Celan gibt Büchners ‚Lenz' mit Nietzsche zu lesen", S. 207.

schien, ist diese Metapher schon angeschnitten durch die medientechnischen Erfindungen der Zeit.

Das Medusenhaupt ist teilweise noch Topos des Bekannten, nämlich der bildenden Kunst. Verwiesen ist schon auf ein etabliertes technisches Hilfsmittel künsterischer Tätigkeit. Dessen Einsatz verlangt das von Celan skandalisierte „Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausbegeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich“. So werden bereits im 17. Jahrhundert mobile Varianten der camera obscura benutzt, um auch unterwegs, etwa bei einem Spaziergang im Gebirge, die Umgebung perspektivgetreu abzeichnen zu können. Das Modell „einer weitgehend miniaturisierten Kopierkamera“ des englischen Physikers Robert Hooke wird wie ein Helm getragen.[696] Darin ist ein Zeichenblatt eingespannt, auf dem die äußeren Eindrücke mit einem Stift fixiert werden können (siehe Abbildung 3).

Abb. 3: Tragbare camera obscura von Robert Hooke (entwickelt ca. 1668, eingereicht bei der Royal Society 1694)

Das dieser Apparatur inhärente Aggressionsmoment weist nicht nur voraus auf die Kameraflinte von Étienne Jules Marey von 1882, „der ersten transportablen Filmkamera“[697], sondern ebenso zurück auf den Mythos vom „Medusenhaupt“. Die Rede des Mythos von der Tötung durch Versteinerung und der Produktion von Standbildern, die Perseus auf seinem Weg sieht, nimmt die Medienmetaphorik des ‚Bilderschießens’ vorweg, die sich als figurativer Ausdruck der gefühlten Tötung des Referenten in Photographie und Film etabliert. „Wie die Kamera eine

[696] J. J. Berns, *Film vor dem Film*, S. 22.
[697] A. a. O., S. 23.

Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord", so Susan Sontag stellvertretend für viele andere Theoretiker und Essayisten zu dieser Thematik, „ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord."[698] Diese metaphorische Rede steht ihrerseits unter dem Einfluss technischer Entwicklung: Seit dem Ersten Weltkrieg werden Waffe und Kamera kombiniert.[699]

Das „Medusenhaupt" chiffriert in Bezug auf Mediendispositive vor allem das von Celans Kommentar als miterfasst zu denkende Aufkommen der Photographie. Die Absicht, „(d)as Natürliche als Natürliches mittels der Kunst zu erfassen", die Celan in dem Wunsch eines Daseins als Medusenhaupt sieht, kann als Zuspitzung der idealistischen Auffassung des Photographie-Pioniers William Henry Fox Talbot gelesen werden. Ganz wie bei Hegel der Geist zu sich selbst kommt, beschreibt Talbot das von ihm mitentdeckte Verfahren der Speicherung von Bildern aus der Realität als Aufzeichnung eines „pencil of nature", also als „Bleistift der sich selbst zeichenden Natur".[700] Mehrfach betont Talbot in seinem gleichnamigen Buch, dass „die Tafeln des vorliegenden Werkes" – gemeint sind die wiedergegebenen Photographien – „allein durch die Einwirkung des Lichtes hervorgerufen worden (sind), ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand".[701] Zumindest in den Landschaftsaufnahmen der frühen Photographiebildet sich „das Natürliche als das Natürliche" ab, allerdings wird dabei eben die konstituierende Funktion der technischen ‚Kunst' der optischen Apparatur idealistisch unterschlagen.[702]

Wenn Celan das Bild vom „Medusenhaupt" dennoch nicht durch Verweis auf technische Artefakte substantiiert, ist das nicht nur Verzicht auf Überdeutlichkeit oder historische Beschränkung, sondern Beweis der Stärke des Textes als poetische Zivilisationskritik. *Der Meridian* erweist sich der *Dialektik der Aufklärung* ebenbürtig oder sogar überlegen. Horkheimer und Adorno erheben den Anspruch, im ersten Teil ihres Werks zu zeigen: „(S)chon der Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythologie zurück."[703] Eben das gelingt auch im *Meridian*. Mit seinem Beharren auf den archaischen Bildern und ihrer Übernahme und Weiterverwendung in seinem eigenen Text signalisiert Celan, dass die hochtechnisierte Moderne im Bann des Mythos steht – oder sogar noch älterer Kräfte.

---

[698] S. Sontag, *Über Fotografie*, S. 20.
[699] Vgl. P. Virilio, *Guerre et cinéma I*, S. 23f.
[700] F. A. Kittler, *Optische Medien*, S. 178.
[701] W. H. F. Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, S. 89.
[702] Siegfried Kracauer attestiert der Photographie in seiner *Theorie des Films* mit Blick auch auf Talbots Naturaufnahmen „eine ausgesprochene Affinität zur ungestellten Realität", gibt aber zu: „Bei Porträtaufnahmen freilich verändern Fotografen häufig die ihnen gegebenen Bedingungen" (S. 45).
[703] M. Horkheimer/Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, S. 6.

Mit der Gegenüberstellung des Begehrens des „Man“ und eines davon unterschiedenen „Ich“, die das Kernstück von Celans Kommentar der „Medusenhaupt“-Szene ausmacht, wird erneut das Unheimliche der Ent-Differenzierung von Natürlichem und Künstlichem bzw. von Sprachlichem und Technischem problematisiert. Mit dem „Medusenhaupt“ hält die Sprache eine vom Mythos ererbte Medienmetapher bereit. Wenn der fiktionalisierte Lenz diese gebraucht, wird er zum Ahnherr von literarischen Figuren wie dem sich impersonell gerierenden Ich-Erzähler von Isherwoods Episodenroman *Goodbye to Berlin* und zur verörperten Ahnung von filmischem Schreiben und kinematographischer Erzählweise. Pirandello beschreibt schon Jahrzehnte vor Isherwood die motorischen Begleiterscheinungen, die damit verbunden sind und ein Pendant zum Schnarren Valerios bilden, an seinem Kameramann Serafino Gubbio, dessen Wahrnehmung auf die Registrierungsprozesse der Filmkamera reduziert ist: „Schon beginnen meine Augen und Ohren aufgrund der langen Gewohnheit alles in Form dieser raschen, zitternden und tickenden mechanischen Widergabe zu sehen und zu hören“.[704]

Mit dem medialen Apparat verschmelzen zu wollen, bleibt einerseits eingeschlossen in die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache. Andererseits stellt dieser Wunsch eine Stufe der Selbst-Instrumentalisierung dar, in der sich ein Wille zur Komplizenschaft mit einer eben auch zerstörerischen und mörderischen Moderne bekundet, ein Wille, der von der Vernunft-Metapyhsik platonischer oder cartesianischer Prägung nicht mehr gedeckt ist. Dies verweist zurück auf mythologische Wurzeln der Medialität in der Gorgonen-Sage.

Zunächst ist davor zu warnen, die Tat des Perseus in gängigem kulturhistorischen Verständnis, wie es Hartmut Böhme tut, pauschal als Weichenstellung der Zivilisationsgeschichte zu lesen, weil darin angeblich eine `List der Vernunft´ zum Ausdruck kommt, die den „bannenden Blick archaischer weiblicher Mächte“ überwindet und an ihrer Stelle das „souveräne( ) Auge“, den „Herrscherblick()“ einer patriarchalen Rationalität installiert.[705] „Perseus zuerst lernt, im Schutz rationaler Disziplin, die Instrumentalisierung des Blicks, die erst den *Sieg* über das Angeschautwerden erlaubt“, schreibt Hartmut Böhme, „Perseus lernt den Mechanismus der Desensibilisierung vor der überwältigenden Betroffenheit durch den Blick des Anderen“[706], indem er die „frontale Konfrontation“ vermeidet

[704] L. Pirandello, *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*, S. 11.
[705] H. Böhme, *Natur und Subjekt*, S. 232.
[706] Ebd., Hervorhebung im Original.

und „durch Spiegelung Indirektheit und Distanz schafft, bis er die lebendige Macht des Anderen in ein von ihm selbst erzeugtes Bild-Objekt gebannt hat“[707].

Vergleicht man diese Version des Mythos mit anderen und zum Teil älteren Überlieferungen des Medusen-Topos, kann man nicht unbedingt darin übereinstimmen, dass „(a)rchaischer als des Odysseus´Sieg über die Sinne (…) der Triumph des Perseus über den versteinernden Blick der Gorgone Medusa“ sein soll. [708] Vielmehr entsteht der Eindruck, dass die Sage um Perseus aus männlicher oder patriarchalischer Perspektive noch einmal erzählt, wie aus dem Medusenhaupt ein Instrument der Erzeugung des tödlichen Schreckens und der versteinernden Bildlichkeit geworden sein könnte.

Es stellt sich die Frage, wie die Perspektive matriarchaler Kultur(en) auf diese Sage ausgesehen haben könnte. Aufzunehmen ist der Hinweis des Mythographen Robert von Ranke-Graves, dass Bildnisse und Masken, die das schreckliche Haupt der Gorgo zeigen, in den matriarchalischen Kulturen des griechischen und nahöstlichen Archipels strategisch eingesetzt worden sind, um potentielle Eindringlinge von Kultstätten fernzuhalten.[709] Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt der Religionsgeschichtler Jean-Pierre Vernant. In seiner Studie *Tod in den Augen* wird Medusa konsequent nur als „monströse Maske“ behandelt, die mit weiblichen Konnotationen „die extreme Andersheit, den grauenerregenden Schrecken des absolut Anderen, des Unsagbaren, des Undenkbaren, des reinen Chaos“ demontriert.[710] Feministischer Mythenforschung zufolge wurde „die Perseusgeschichte (…) erfunden, um das Erscheinen des Gesichts Medusas zum Schutz Athenes zu erklären“[711] und „Athenes Wurzeln in Lybien zu verbergen, wo sie als Medusa oder Metis angerufen wurde“[712]. Unter „Gorgo“ ist „(e)ine Schutzmaske“ zu verstehen, „die die weibliche Weisheit symbolisierte“[713], aber auch das „`schreckliche Antlitz´, (…) Athenes Titel in ihrer Funktion als Totengöttin“[714].

Unter dem Gorgonenmythos lugt ein Diskurs hervor, der Medialität überhaupt und die Selbst-Instrumentalisierung des Menschen als Medium auf archaische Weiblichkeit zurückführt. Was sich im Zusammenhang mit Medialität bei Celan als bedeutsam erweisen wird. Zu konsultieren ist Robert von Ranke-Graves´ Analyse und Interpretation der Darstellungen einer altgriechischen Vase, aus

[707] Ebd.
[708] A. a. O., S. 231.
[709] Vgl. R. v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie,* S. 221.
[710] J.-P. Vernant, *Tod in den Augen*, S. 8.
[711] B. G. Walker, *Das geheime Wissen der Frauen*, S. 692.
[712] Ebd.
[713] Ebd.
[714] Ebd.

denen sich eine Fabel von Hygin, Freund und Dichterkollege Ovids, speist.[715] Nach Ranke-Graves´ Deutung zeigen die Abbildungen, wie der Götterbote Hermes von seiner Mutter Carmenta „mit poetischer Sicht begabt“ wird, wozu auch die Übereignung eines Teils des von Carmenta erfundenen Alphabets und die Fähigkeit gehören, die Orakelschrift des Kranichflugs zu deuten.[716] Hermes und das Alphabet werden geschützt durch das schreckenerregende Medusenhaupt, in das sich die Hermes überfliegenden Kraniche verwandeln, das aber auch auf dem von Hermes gehaltenen Zaubersack mit dem Alphabet sowie auf einem von einer Meeresgöttin gehaltenen Spiegel zu finden ist.[717]

Einen weiteren Stein zum Mosaik vorpatriarchaler Medialität steuert Jean-Paul Vernants Rekonstruktion des „Tanz des Hades“ bei. Bei diesem rituellen altgriechischen Fest werden durch Flötenmusik, deren Töne „aus dem Jenseits emporzusteigen scheinen, wie die maskierte Stimme einer Macht jenseits des Grabes“, die Toten und der Tod beschworen. [718] Die von Athene erfundene Flötenmusik dient zur Nachahmung der „klagenden Töne“, die sie im Hades „dem Mund der Gorgonen und ihrer Schlangen ‚entströmen' gehört hatte“.[719] Die Musiker werden dabei Medium. Von ihnen wird nichts weniger verlangt als vollständige Identifikation, ja ein Verwachsen mit dem Gegenstand der Darstellung. „(W)er die klagende Gorgo nachahmt“, so Vernant, „der läuft Gefahr, sich in sie zu verwandeln – und zwar umso mehr, als diese *mímesis* nicht lediglich Imitation, sondern ein echter `Mimus´ ist, ein gespieltes `in die Haut des anderen Schlüpfen´, dessen Maske anzunehmen.“[720]

Zwei bis drei Überlegungen, die sich aus diesen Überlieferungen ergeben, werden für die weitere Betrachtung von Medialität bei Celan von großer Wichtigkeit sein. Erstens ist die Instrumentalisierung des Blicks nicht unbedingt Insignum patriarchalischer Herrschaft. Den Blick zu instrumentalisieren, auch mittels Spiegel, ist offenbar schon in matriarchalen Kulturen gepflegt worden. Perseus erweist sich als Epigone. Schon der Mythos erzählt ja, dass der spiegelnde Schild und die Empfehlung, Medusa nicht frontal anzuschauen, Gaben der Athene sind. Perseus ist ausführendes Organ. Perseus erscheint weniger als Überwinder denn als männliches Pendant oder Wiedergänger von Medusa. Der Eindruck einer symmetrisch-spiegelartigen Beziehung wird durch einen Beitrag des Althistorikers Franz Altheims verstärkt, der aufgrund der Ableitung des lateinischen

[715] R. Ranke-Graves, *Die weiße Göttin*, S. 263f.
[716] A. a. O., S. 271.
[717] Vgl. a. a O., S. 270.
[718] J.-P. Vernant, *Tod in den Augen*, S. 46.
[719] A. a. O., S. 47.
[720] Ebd., Hervorhebung im Original.

persona als Wort für Maske, Rolle, Person vom etruskischen *phersu* dieses wiederum mit *Perseus* gleichsetzt. Der griechische Held würde als Maskenträger begriffen.[721] Die Begegnung von Perseus und Medusa wäre somit eine von Maske und Maske. In dieser Hinsicht ist „(d)as Gesicht der Gorgo (…) der Andere, unser eigener Doppelgänger, das Fremde, reziprok zum eigenen Gesicht wie das Abbild im Spiegel".[722]

Eine instrumentelle Form von Medialität läßt sich demnach auch von Weiblichkeit und Matriarchat herleiten[723]. Das gilt nicht nur für optische Mediendispositive, sondern ebenso für das Mediendispositiv Schrift. Daran erinnert die Geschichte der als Schrifterfinderin vorgestellten Weissagungsgöttin Carmenta, zu deren Beinamen „Medusa" zählt.[724] Dies muss bedacht werden, wenn in einem der folgenden Abschnitte der Beziehung von Medialität und Weiblichkeit bei Celan nachgegangen wird. Als eine Auseinandersetzung mit matriarchaler Medialität kann sowohl das im nächsten Kapitel untersuchte Maskenspiel Celans durch die Übernahme der Rolle Camilles als auch Celans Gebrauch des etymologisch zwischen Maske und authentischem Selbst schillernden Begriffs ‚Person' angesehen werden.

Zweitens rührt die absolute Identifikation oder das Verwachsen mit der Gorgo in der *mímesis* des Rituals an die unwillkürliche Verwandlung des maskierten Valerios zum Automaten und die erwünschte Verschmelzung Lenz´ mit dem Medusenhaupt. Im Zeichen einer Genealogie von Maske und Medusa her koinzidieren im Reich der Sprache technoide und mystische Medialität. Das Unheimliche der Hyper-Symbolisierung ausgefeilter Rhetorik und das Unheimliche einer vom rhythmischen Pulsieren bewegten Rhetorizität präsentieren sich als zwei Seiten einer Medaille. Der Zustand der Depersonalisierung oder `Selbstvergessenheit´, der sich in Celans Kommentar der Passage über das „Medusenhaupt" in der Verwendung des wohl von Heidegger übernommenen „Man" niederschlägt, ist nicht nur der kalten Entfremdung in einer durchrationalisierten und –technisierten Lebenswelt anzulasten, sondern kann sich ebenso als ekstatische Entrücktheit austoben.

---

[721] Vgl. F. Altheim, „Persona", passim.

[722] J.-P. Vernant, *Tod in den Augen*, S. 70.

[723] Werner Faulstichs mutige Studie *Das Medium als Kult* bespricht zwar die Frau als „Erstmedium der Mediengeschichte, der Kulturgeschichte, der Menschheitsgeschichte" in den Funktionen als prähistorisches „soziales Steuerungsmedium" und „zentrales Medium der Kommunikation der Menschen mit der Natur" (S. 35) und legt dabei das Augenmerk auf sakrale Sexualität als Form der Vereinigung mit dem Göttlichen, streift aber die Totenklage als Gegenstand von Riten (S. 57) nur am Rande und vernachlässigt Kulte im Zusammenhang mit dem Gorgonenmythos völlig.

[724] Vgl. R. Ranke-Graves, *Die weiße Göttin*, S. 271.

Diese Facette wird von Celan allerdings nur sehr zurückhaltend aus Anlaß von Lenz´ Gespräch über ‚Kunst' berührt. Celan spricht dieses Gespräch nur an, um mit Büchner das Fazit zu ziehen: „Er hatte sich ganz vergessen."[725] Celan begnügt sich zu zitieren, dass Lenz „in guter Stimmung" war[726], „bald lächelnd, bald ernst"[727] erscheint, und erwähnt, dass er „lange gesprochen" hat.[728] Was er auslässt, sind die bei Büchner zu findenden Hinweise auf die weiblich – und bezüglich der Details der Frisur und der ‚Treffsicherheit' der Argumente auch ‚medusisch' – konnotierte Erhitzung im Reden. Das heißt, die Autoaffektion in einem Sprechen, das nicht aufhören will, Worte wie Projektile zielsicher zu verschießen und das gelockte Haar in Bewegung zu versetzen: „In der Art sprach er weiter, man horchte auf, es traf Vieles, er war rot geworden über dem Reden, und bald lächelnd, bald ernst, schüttelte er die blonden Locken".[729]

`Medusischer´ geht es in den Gedichten zu: Bis in das Spätwerk Celans hinein wirbelt der von Vernant beschriebene „Tanz des Hades" zum Flötenspiel als der Nachahmung der Totenlaute weiblicher Göttinnen. Schon in *Halbe Nacht* heißt es über die Teilnahme an einem ebenso ekstatisch wie bedrohlich empfundenen Ritual der Totenbeschwörung: „Halbe Nacht. Mit den Dolchen des Traumes geheftet in sprühende Augen. […] Ein seidener Teppich, so ward sie gespannt zwischen uns, daß getanzt sei von Dunkel zu Dunkel./Die schwarze Flöte schnitzen sie uns aus lebendigem Holz, und die Tänzerin kommt nun. […] Vermählt sie uns so? Wie Scherben erklingts, und ich weiß es nun wieder:/du starbst nicht/den malvenfarbenen Tod."[730] *Aus Verlornem* behandelt die Vereinigung mit einer Toten als Anlegen einer Maske: „Aus Verlornem Gegossene du, maskengerecht,//die Lid-/falte entlang/mit der eignen/Lidfalte dir nah sein (…)."[731]

Drittens ist die auf Weiblichkeit oder matriarchale Ursprünge zurückführbare Medialität offenkundig eine Form der ‚Kunst', die sich sowohl einer metaphysisch in der Präsenz des Sinns fundierten, als auch einer eher lebens- oder existenzphilosophisch geprägten und dadurch mitunter paradoxalen Wahrheits- und Vernunftauffassung entgegenstellt. Medusa bzw. die Maske der Gorgo steht für den Schrecken von – auch gewaltsamem – Tod und Chaos. Sie kann somit ebenso als Metapher einer instrumentellen Vernunft erscheinen, in der sich Rationales mit Irrationalem mischt und in Wahnsinn übergeht.

[725] Celan III, S. 193; G. Büchner, *Werke und Briefe* , „Lenz", S. 77.
[726] Celan III, S. 193; G. Büchner, *Werke und Briefe* , „Lenz", S. 75.
[727] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz", S. 77.
[728] Celan III, S. 193.
[729] G. Büchner, *Werke und Briefe* „Lenz", S. 77.
[730] Celan I, S. 17.
[731] Celan II, S. 145.

Als synästhetische Medienmetapher, die dem platonischen Wahrheitsbegriff diametral entgegengesetzt ist, begegnet das Medusenhaupt schon im *Symposion*. Thematisiert wird, wie auch im *Meridian*, die einschüchternde Wirkung besonders ausgefeilter, kunstfertiger, technisch brillanter, aber mit dem Wahrheitsdiskurs unvereinbarer – sophistischer – Rhetorik. Als Sokrates nach Agathon das Wort ergreift, bezieht er sich ironisch auf dessen Rednerqualitäten. Er vergleicht sie sowohl mit den Eigenschaften der Medusa als auch mit der Heldentat des Perseus und stellt eine Furcht vor dem Verstummen zur Schau. Das Schreckliche ist hier eine Folge des Schönen, ein indirekter Hinweis auf die ursprüngliche Schönheit Medusas zumindest im kolportierten Mythos und Jürgen Schwann zufolge auch bei Büchner.[732] „Und wie doch, du Glücklicher", wird Sokrates wiedergegeben, „sollte ich nicht ratlos sein, und jeder andere, welcher reden sollte, nachdem eine so schöne und reich verzierte Rede gesprochen wurde? Und wenn auch das übrige wohl nicht alles ebenso bewundernswert gewesen ist; aber die Schönheit der Wörter und Redensarten am Ende, welcher Hörer ist nicht über diese erstaunt?"[733]

Nach diesem doppelbödigen Lob, das dem ornamentalen Wert gilt, aber Defizite im Erkenntnisgewinn suggeriert, wird der Topos des Medusenhaupts identifiziert mit dem „ ‚Haupt' der Sophisten, Gorgias"[734], bezeichnenderweise über eine unfreiwillige Immobilisierung eingeführt, kausal mit dieser verbunden und bis an die traumatische Grenze des Verstummens ausgemalt. „Denn ich wenigstens", fährt Sokrates fort, „wenn ich bedenke, wie gar nicht ich imstande sein werde, auch nur von weitem etwas so Schönes vorzutragen, wäre vor Scham beinahe entwischt, wenn ich nur irgendwohin gekonnt hätte. Denn gar an den Gorgias hat die Rede mich erinnert, so dass mir ordentlich jenes Homerische begegnet ist, mir ward bange, Agathon möchte das *Gorgische Haupt, das gewaltige im Reden, am Ende seiner Rede gegen meine Rede loslassen und mich selbst zum Steine verstummen machen*."[735]

Die esoterische Zauberkraft des Blicks, die im Mythos den Tod durch Versteinerung besorgt, wird zu Ansätzen einer Rezeptionspsychologie sublimiert, wie sie im *Meridian* begegnet. Die meduisierende Wirkung liegt nicht mehr im Tod als

[732] Schwann sieht Büchner in dieser Hinsicht im Einklang mit der literarischen Tradition, die er rezipiert hat. Vgl. J. Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik*, S. 139ff.: „Herauszuarbeiten ist vor allem, dass Büchner das mythische Motiv der Medusa sowohl mit der Vorstellung des Schreckens als auch des Schönen verbindet" (S. 139).
[733] Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, „Symposion", 198b, S. 71.
[734] J. Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik*, S. 144. Den Hinweis auf die Medusenhaupt-Passage des *Symposion* verdanke ich dieser Publikation.
[735] Platon, *Sämtliche Werke,* Bd. 2, „Symposion", 198b-c, S. 71, Hervorhebungen von mir, A. G.

Ende biologischer Funktionen oder Übergang ins Anorganische, sondern in psychomotorischen Betäubungszuständen, die durch zeitweises Versagen kognitiver Leistungen, Ausfall der Kommunikationsfähigkeit und körperlicher Erstarrung gekennzeichnet sind. Sprich: Lähmung des Denkens, Verstummen, Versteinerung.

Die Rede von der ‚Versteinerung' erhält eigentlich erst jetzt eine übertragene Bedeutung. Hervorgerufen wird sie nicht nur durch den Blick oder das Bild, sondern auch durch die Rede als rhetorische Kunst. Schon Celans frühe Gedichte fassen die Erfahrung des Medusischen in der auch bei Platon anklingenden Weise der Blendung durch rhetorische und kodifizierte Sprache. Den „negative(n) Pol" des Spektrums der Sprache markiert bei Celan nach Winfried Menninghaus „das grell blendende Licht, das in seiner schroffen Differenz zum Wahrnehmungsapparat des von ihm Geblendeten sowie in seiner kommunikationsfeindlichen Atmosphäre einen Parallelismus stellt zur in sich unvermittelten, nicht miteinander kommunzierenden Differenz von abstrakter `Bedeutung´ und Sprachmaterialität (…)".[736] Dunkel und Dämmer, ja Schatten werden bereits in einem frühen Gedicht aus *Mohn und Gedächtnis* gegen die Helligkeit mobilisiert: „Da du geblendet von Worten/ihn stampfst aus der Nacht/den Baum, dem sein Schatten vorausblüht (…)."[737]

Die bei Platon diagnostizierte psychosomatisch-schockhafte Wirkung des `Medusischen´ wird ungefähr ab dem Ende des 19. Jahrhundert in herausragenden philosophischen und literarischen Texten auf Irrationalität und irrational gewordene Vernunft im Allgemeinen und technische Medialität als deren Teilbereich im Besonderen zurückgeführt. Das Medusenhaupt steht dabei für lebensfeindliche, ja sogar lebensbedrohliche Kräfte. In noch recht abstrakter Weise bei Friedrich Nietzsche und Leo Schestow, die Celan eifrig gelesen hat. In der *Geburt der Tragödie* dient das Medusenhaupt als Abwehrzauber auf seiten apollinischer Ordnung und Harmonie des Scheins gegen dionysische Orgiastik: Die Griechen wurden „eine Zeit lang völlig gesichert und geschützt durch die (…) in seinem ganzen Stolz sich aufrichtende Gestalt des Apollo, der das Medusenhaupt keiner gefährlicheren Macht entgegenhalten konnte als dieser fratzenhaft ungeschlachteten dionysischen".[738] Ganz klar den archaischen Schreckensmächten zugeordnet ist hingegen Medusa in nachgelassenen Schriften wie *Die Geburt des tragischen Gedankens* oder *Die dionysische Weltanschauung (3)*, wenn durch das apollinische „Kunstwerk des tragisch-komischen Gedankens" die Götterwelt be-

[736] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 25.
[737] Celan I, S. 73.
[738] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 1, S. 32.

wahrt wird: „Die Erkenntniß der Schrecken und Absurditäten des Daseins, der gestörten Ordnung und der unvernünftigen Planmäßigkeit, überhaupt des ungeheuersten *Leidens* in der ganzen Natur hatte die so künstlich verhüllten Gestalten der Moira und der Erinnyen, der Meduse und der Gorgo entschleiert: Die olympischen Götter waren in höchster Gefahr. Im tragisch-komischen Kunstwerk wurden sie gerettet (…)."[739] Außerdem aber symbolisiert das Medusenhaupt für Nietzsche eine ungeheure, eigentlich nicht zu bewältigenden Herausforderung des Denkens. Anhand der Entwürfe zu *Also sprach Zarathustra* stellt der französische Philosoph Bernard Pautrat die Vermutung an, dass Nietzsche eine Zeitlang erwogen hat, das Medusenhaupt als Metapher für den Gedanken der ewigen Wiederkehr in das Buch einzuarbeiten.[740] Eine „Episode um den Kopf der Medusa (sollte) einen verhältnismäßig gewichtigen Platz im vierten Teil des Zarathustra einnehmen", resümiert Pautrat, doch „(i)rgendetwas (…) hat veranlasst, dass diese Episode nie geschrieben wurde."[741]

Für Leo Schestow ist das Medusenhaupt Schreckbild einer dem Leben und seinen Paradoxien feindlich gegenüberstehenden Vernunft, die die Notwendigkeit auferlegt, nach logischen Regeln und strengen ethischen Gesetzen zu denken und zu handeln. In der Studie *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*[742] heißt es: „Es (das Ethische, A. G.) ist selbst ständig gezwungen, die Notwendigkeit anzuschauen – dieses furchtbare Medusenhaupt, das jeden, der es anschaut, zu Stein verwandelt."[743] An anderer Stelle: „Er (der Mensch als Sünder, A. G.) hat von den Früchten der Erkenntnis gegessen – und das leere Nichts hat sich für ihn in die Notwendigkeit verwandelt, die wie das Medusenhaupt jeden, der sie anschaut, zu Stein werden lässt."[744] Der „Zusammenhang zwischen dem Notwendigen und dem Ethischen" wird nach Schestow „durch die Vernunft hergestellt", deren Anspruch auf Objektivität er mit einem Zitat von Kierkegaard verspottet: „ ‚Im Aberglauben wird der Objektivität die Macht des Medusenhaupts eingeräumt, dass sie die Subjektivität versteinere, und die Unfreiheit will nicht, dass der Zauber gelöst werde' ".[745] Die Vernunft selbst wird explizit mit dem Me-

[739] A. a. O., S. 568, Hervorhebungen im Original.
[740] Vgl. B. Pautrat, „Nietzsche meduisiert", S. 114; vgl. auch F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 11, S. 360: „In Zarathustra 4: der große Gedanke als M e d u s e n h a u p t: alle Züge der Welt werden starr, ein gefrorener Todeskampf." A. a. O., S. 362: „Si e b e n t e E i n s a m k e i t: - z u l e t z t „Medusenhaupt". (ca. 40 Seiten).
[741] B. Pautrat, „Nietzsche meduisiert", S. 115.
[742] Auch dieses Werk von Schestow hat Paul Celan gelesen; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 605f.
[743] L. Schestow, *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, S. 66.
[744] A. a. O., S. 109.
[745] A. a. O., S. 149.

dusenhaupt gleichgesetzt: „Die Vernunftwahrheiten …[…] versteinern selber und verwandeln alle, die auf sie schauen, zu Stein.“[746]

Zeitversetzt zur philosophischen Karriere manifestiert sich das Medusenhaupt als Denkfigur im Bereich der technischen Rationalität, wenn es um die Verbreitung und Rezeption von schrecklichen und erschütternden Ereignissen durch die Massenmedien geht. Joseph Conrad, dessen *Geheimagent* Celan gelesen hat[747], illustriert in dem psychologischen Exilanten-Roman und Anarchisten-Thriller *Under Western Eyes* von 1911 mit dem Topos des Medusenhaupts die Wirkung einer Todesnachricht in der Zeitung. Sie lässt die Betrachterin in einem psychischen Sinne versteinern. „I pulled the paper out of my pocket“, berichtet der Ich-Erzähler, „I did not imagine that a number of the *Standard* could have the effect of Medusa´s head. Her face went stony in a moment – her eyes – her limbs. The most terrible thing was that being stony she remained alive. One was conscious of her palpitating heart.”[748]

Walter Benjamin und der ebenfalls zumindest zeitweise der ersten Generation der *Frankfurter Schule* angehörende Siegfried Kracauer tendieren zur Identifikation des Medusenhaupts mit einer als destruktiv begriffenen Moderne. Bei Benjamin offenbart sich diese in der Paralyse der Zeitlosigkeit. „Le visage de la modernité elle-même nous foudroie d´un regard immémorial“, schreibt Benjamin im unvollendet gebliebenen *Passagen-Werk* über die Geschichtslosigkeit der Moderne, „(t)el le regard de la Méduse pour les Grecs.“[749] Siegfried Kracauer geht einen Schritt weiter hin zur Erfassung der `medusischen´ Moderne als verbrecherisch, dabei aber die Überwindung dieser Dämonie durch die Gegen-Macht photographischer Mediendispositive postulierend. In seiner *Theorie des Films* von 1960, dem Jahr der Büchnerpreisverleihung an Paul Celan, setzt er die Schrecken der Shoah mit dem Medusenhaupt gleich, preist aber im Einsatz des vermeintlich erzieherisch wirkenden Mediums Film das Mittel zur Kur von den Zivilisationsgreueln an. In gewisser Weise adoptiert seine Lesart des Mythos den Standpunkt des Perseus. Kracauers Analogie lautet: „Die Filmleinwand ist Athe-

[746] A. a. O., S. 234.

[747] In verblüffend strikter Entgegensetzung entwirft Celan in der Büchnerpreisrede die der Versöhnung zugewandte Denkfigur des „Meridian“ als kulturellen Verbindungskreis zwischen Menschen, Orten und Texten, während in Conrads *The Secret Agent* ein Anschlag auf das Observatorium von Greenwich geplant wird, um den Symbolwert des Nullmeridian zu zerstören, der durch das Gebäude verläuft. „ ‘The whole civilized world has heard of Greenwich’“, meinen die Verschwörer, “’the blowing up of the first meridian is bound to raise a howl of execration’” (S. 37).

[748] J. Conrad, *Under Western Eyes*, S. 99.

[749] W. Benjamin, *GS*, V.1, S. 72.

nes blanker Schild“[750], eben jener, der Perseus zur Enthauptung der Medusa zur Verfügung gestellt wird.

Kracauers These lautet, dass die Mittel des Films die Wahrnehmung sogar von entsetzlichen Verbrechen so erlauben, dass sie uns nicht in ohnmächtige Erstarrung fallen lassen, sondern der Verarbeitung durch das Bewusstsein zugänglich machen. „Unter allen existierenden Medien“, behauptet Kracauer, „ist es allein das Kino, das in gewissem Sinne der Natur den Spiegel vorhält und damit die `Reflexion´ von Ereignissen ermöglicht, die uns versteinern würden, träfen wir sie im wirklichen Leben an.“[751] Kracauer unterstellt dem Medium Film eine aufklärerische, ja katarthische bis exorzierende Wirkung. Ausdrücklich spricht er diese auch der Darstellung des Genozids der Nationalsozialisten zu. „Wenn wir die Reihen der Kalbsköpfe oder die Haufen gemarterter Körper in Filmen über Nazi-Konzentrationslager erblicken – und das heißt: erfahren – , erlösen wir das Grauenhafte aus seiner Unsichtbarkeit hinter den Schleiern von Panik und Fantasie.“[752] Alles, was seiner Auffassung nach dazu nötig ist, ist der Mut des Zuschauers, wirklich hinzuschauen. Dem Zuschauer, der dazu in der Lage ist, schreibt Kracauer die Qualitäten eines Perseus zu, wobei er suggeriert, das bloße Anschauen sei bereits Teil der Lösung des Problems von Nazismus und Genozid. „Perseus´ größte Tat bestand vielleicht nicht darin, dass er die Medusa köpfte, sondern daß er seine Furcht überwand und auf das Spiegelbild des Kopfes im Schild blickte. Und war es nicht gerade diese Tat, die ihn befähigte, das Ungeheuer zu enthaupten?“[753] fragt Kracauer.

Eine Heilung der Menschheit durch Filmemachen oder –sehen gibt es in Paul Celans Lesart des Gorgo-Mythos hingegen nicht. Mit dem sozio- und existenzphilosophischen Phänomen des „Man“, das den Wunsch nach Verschmelzung mit dem Medusenhaupt hegt, aber gleichzeitig vom Rückstoß der Depersonalisierung erfasst wird, wird ein die Menschheit insgesamt betreffender Generalverdacht der Komplizenschaft mit den Zivilisationsverbrechen formuliert. Das Entstehungsmilieu einer Mentalität, die die Shoah möglich gemacht hat, wird im „Man“ lokalisiert. Nicht nur der Betrachtete ist `meduisiert´, sondern ebenso der Betrachter. Auch er ist erstarrt zu Leblosigkeit und Unmenschlichkeit. „Die Gorgo zu sehen“, schreibt Jean-Pierre Vernant, „heißt, ihr in die Augen zu blicken und durch die Begegnung der Blicke das eigene Selbstsein aufzugeben, zu leben aufzuhören, um ebenso wie sie zur Macht des Todes zu werden.“[754] Mit Celan ist

[750] S. Kracauer, *Theorie des Films*, S. 395.
[751] Ebd.
[752] A. a. O., S. 396.
[753] Ebd.
[754] J-P. Vernant, *Tod in den Augen*, S. 68f.

zu ergänzen, dass das Gleiche für denjenigen gilt, der *mit den Augen der Gorgo* sieht.

Zur Macht des Todes zu werden, die Depersonalisierung und `Selbstvergessenheit´ zu erleiden und damit als Werkzeug des Verbrechens dienen wie auch als Opfer disponiert sein zu können, ist mit Celan auf Passivierung durch Entzug der Zeitlichkeit, d. h. des existenziellen Bezugs zur eigenen Endlichkeit zurückzuführen. Der psychische Tod des Individuums durch eine schockhaft-überwältigende Erfahrung, wie sie durch das Medusenhaupt figurativ ausgedrückt wird, hat das Unvermögen einer Bezugnahme auf den Tod zur Folge.

Darin steckt die Pointe von Celans Lesart der meduisierenden Moderne, eine Pointe, die Frucht des unterschwelligen Dialogs mit Heidegger ist. Eine zentrale Rolle hat dabei die Verwendung und Bedeutung von „Man". „Wo Heidegger dem ‚Man' die Singularität des jeweils einzelnen Daseins entgegenstellt, welches sich seiner Endlichkeit aussetzt und sich so von der Uneigentlichkeit des ‚Man' befreien kann, setzt Celan dem ‚Man' ein Ich gegenüber und suggeriert damit eine ähnliche Differenz", erläutert Martin Schäfer.[755] Als `meduisiert´ erscheinen in der von Celans Büchner-Lektüre eröffneten Perspektive die von Heidegger in *Sein und Zeit* mit dem „Man" bezeichneten Mitglieder der hochtechnisierten und industrialisierten abendländischen Massengesellschaften. Aufgehend in den alltäglichen Verrichtungen von Broterwerb, Freizeit und Zerstreuung und gefangen in den sozialpsychologischen Befindlichkeiten des repräsentativen Durchschnitts, ist der Einzelne eigentlich kein Einzelner; er ist durch jeden beliebigen anderen ersetzbar, ohne dass es auffallen würde. Dieser Menschentypus lebt nach Heideggers Auffassung seinsvergessen, d. h. ohne Einsicht in die ontisch-ontologische Bedingtheit seines Daseins.[756]

Wenn für Celan der Meduisierte im Modus des `Man´ lebt, ist ihm auch der Bezug zur Zeitlichkeit verstellt. Zumal mit dem Einzug der Zeitlosigkeit durch Simultaneität, wie es das Medusenhaupt verheißt, jene Horizontlosigkeit sich auftut, die nichts den Einzelnen wesenhaft Betreffendes zu bieten haben kann. Insbesondere für die Beziehung des `Man´ zum Tod hat Celan großes Interesse gezeigt, wie die Lektürespuren in seinem Exemplar von *Sein und Zeit* offenbaren.[757] In Heideggers Analyse hat der Alltagsmensch des `Man´ keine Beziehung zur eigenen Endlichkeit und damit auch nicht zu sich selbst als einem Jemeinigen, weil der Tod für ihn nur ein anonymes wie ominöses Ereignis darstellt, das mit ihm nichts zu tun hat. „ ‚Der Tod' begegnet als bekanntes innerweltlich vorkom-

[755] M. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen'", S. 118.
[756] Vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 126ff.
[757] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 382ff.

mendes Ereignis. Als solches bleibt er in der für das alltäglich Begegnende charakteristischen Unauffälligkeit“, so Heidegger.[758]

2.3 Personifikationen

Die Büchnerpreisrede Celans fällt geistesgeschichtlich in eine Zeit der Wiederentdeckung der Allegorie.[759] Somit könnte es für Celan reizvoll gewesen sein, mit den in Vergessenheit geratenen Konventionen der narrativ funktionierenden Personifikationsallegorie zu spielen. Aber ob beabsichtigt oder unbeabsichtigt – die literarischen Figuren Büchners verkörpern unterschiedliche Modi der ‚Kunst’, die sich fassen lassen als zum Teil rivalisierende Konzepte von Medialität. Celan setzt regelrechte Deklarationsakte ein, um die Prinzipien, die von den Figuren dargestellt werden, durchsichtig zu machen und seinen Zuhörern und Lesern einzuprägen. Das beginnt natürlich mit der Charakterisierung der ‚Kunst’, die Celan als etwas Bekanntes ausgibt, an das durch Lektüre erworbene Wissen seines Auditoriums appellierend. „Die Kunst, das ist, sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch fünffüßiges und (…) kinderloses Wesen“.[760] Celan gibt vor, die Disposition seiner Zuhörer, ihre geistige Einstellung, genau zu kennen. Zu den Repräsentanten der ‚Kunst’ werden später Camille und Danton ernannt, insofern die ‚Kunst’ „(e)in Problem“ ist, das ihnen „Worte an Worte aneinanderzureihen erlaubt“.[761]

Der ‚Kunst’ nicht ausdrücklich entgegengesetzt, aber doch als etwas von ihr Verschiedenes betrachtet wird die ‚Dichtung’, verkörpert von Lucile. Anders als im Falle der ‚Kunst’ behält Celans Zuweisung der Dichtung zu Lucile das Unpräzise einer persönlichen Meinung bei. „Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt“, erklärt Celan rückblickend[762], nachdem er zuvor in Bezug auf ihren Ausspruch ‚Es lebe der König!’ erläutert hat: „Das, meine Damen und Herren, hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist…die Dichtung.“[763] Das dritte wichtige Konzept des *Meridian*, das ‚Gedicht’, ist durch Analogisierung Lenz zugeordnet. Den „Lenz, der ‚den 20. Jänner durchs Gebirg ging’“[764], lobt Celan dafür, „einen Schritt weiter gegangen“ zu sein als Lucile[765],

[758] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 253.
[759] Vgl. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, A-Bib, Spalte 384ff.
[760] Celan III, S. 187.
[761] A. a. O., S. 188.
[762] A. a. O., S. 194.
[763] A. a. O., S. 190.
[764] A. a. O., S. 194.
[765] A. a. O., S. 195.

insofern er in ein „furchtbares Verstummen“[766] abgesunken ist und einen Weg am „Abgrund“ zurücklegt[767]. Das sind Charakteristika, die Lenz mit dem ‘Gedicht’ teilt, das zwischen „Schon-nicht-mehr“ und „Immer-noch“[768] durch seine Nähe zum Verstummen gekennzeichnet ist und von dem es ferner heißt, dass es „einsam und unterwegs“ sei[769].

Für welche Formen der Medialität stehen aber nun diese Personifikationen? Im Bereich der ‚Kunst’, d. h. für Camille und Danton, ist dies bereits in den vorangegangenen Kapiteln dargelegt worden. Diese sind Personifikationen technisch ausgerichteter Dispositive von Medialität. Als Rhetoriker verkörpern Camille und Danton ein technisches Verhältnis zur Sprache. Sofern Lenz „Künstler und mit Fragen der Kunst Beschäftige(r)“[770] ist, drückt er dieses Verhältnis mit seinem Verlangen nach mimetischer Aneignung der Welt durch Sprache ebenfalls aus und figuriert zudem als Fürsprecher noch zu entwickelnder Dispositive photographischer Medien. Diese vollbringen eine der Sprache wie der bildenden Kunst unmögliche Simultaneität der Darstellung und sind durch das Medusenhaupt chiffriert.

Aber für welche Medialitätskonzepte stehen Lucile und Lenz „als Person“[771]? Darauf kann hier nur eine Vorschau gewährt werden. Ausführlicher geht es darum in den Kapiteln zur De-figuration und zum alternativen Mediendispositiv ‚Gedicht’. Lucile vollbringt in der Perspektive dieser Arbeit die Herauswindung aus metaphysisch begründeten Formen des Sprechens und Wahrnehmens mit dem Ziel der Humanisierung. ‚Herauswindung’ und nicht Loslösung deshalb, weil Elemente des Überkommenen parasitär gegen dieses gewendet werden. Indem Lucile das, was Camille in seiner kleinen Ansprache über die Kunst sagt[772] und Celan in seiner Charakterisierung der Kunst verwendet[773], ignoriert, kann sie sich auf das konzentrieren, was den Akt seiner Äußerung als Mienenspiel begleitet und damit als Zeugnis seiner „Kreatürlichkeit“[774] gilt. Indem sie den Ruf: „Es lebe der König!“ ausstößt[775], instrumentalisiert sie ein Element der instrumentellen Sprache, eine Phrase, um sie völlig unabhängig von ihrem intendierten Sinn zu gebrauchen, nämlich nicht um den König zu preisen, sondern um ihre Verhaftung und wahrscheinlich auch ihre Hinrichtung zu provozieren.

---

[766] Ebd.
[767] Ebd.
[768] A. a. O., S. 197.
[769] A. a. O., S. 198.
[770] A. a. O., S. 194.
[771] Ebd.
[772] Vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod“ , S. 33f.
[773] Vgl. Celan III, S. 187.
[774] Celan III, S. 197.
[775] Vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod“, S. 68.

Radikaler ist die Figur des Lenz angelegt. Er darf als Personifikation des ‚Gedichts' gelten, das von den Parametern metaphysisch fundierter und technisch organisierter Kommunikation losgelöst zu denken ist. Celan sucht dafür nicht „den mit Kunst Beschäftigten"[776] , sondern „Lenz selbst", „als Person", „seine Gestalt", „er als ein Ich"[777]. Wie Lenz steuert sich das Gedicht selbst, ohne für einen bestimmten Übertragungsweg bestimmt zu sein: „Es (das Gedicht, A. G.) ist einsam und unterwegs."[778] Seine Botschaft gehorcht keinem transzendentalen Signifikat einer Ideologie, Gedankenordnung oder Weltanschauung. Dies wird unterstrichen durch Celans Bekräftigung von Lenz´ Unbehagen, nicht auf dem Kopf gehen zu können[779], also sich dem Logozentrismus nicht zu unterwerfen. Auch Absender und Empfänger sind dem Gedicht nicht äußerlich, sondern sind ihm „mitgegeben"[780], respektive werden konstituiert als „das Angesprochene"[781].
Die Auflösung des Figurativen als eines Zustands der Erstarrung in der Repräsentation wird in Gang gesetzt durch die Intensivierung des Themas der Sterblichkeit. Für die Revolutionäre ist der Tod bloß ein Vorgang in der Sprache und dadurch immer ein theatralischer, der sie nicht wesenhaft betrifft. „Fabre will sogar ‚doppelt' sterben können", heißt es, und nicht Camille stirbt, „nein, nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefahrener".[782] Der Tod ist ein anonymes Ereignis, das niemanden wirklich etwas angeht – wie in Heideggers Reich des „Man". Demgegenüber wird der von Celan als „Akt der Freiheit"[783] bezeichnete Ausruf Luciles in der Forschung als Akt des Sich-den-Tod-Gebens angesehen[784], der die Sterblichkeit dem Mord gleichsam entreißt.
Dieser Prozess der Existenzialisierung, der letztlich auf die Poesie zielt, findet notwendig in Lenz seine Fortsetzung bzw. vorläufige Endstufe. Lenz muss das nackte Leben nicht erst in einem Akt zu seinem eigenen machen, indem er sich dem Tod ausliefert, er ist dieses nackte Leben bereits. Fernab menschlicher Gemeinschaft, bedroht von Einsamkeit ohne metaphysischen Überbau, jenseits menschlicher Vernunft bleibt von Lenz nichts als das biologische Dasein selbst. Er hört darum auf, für irgendetwas anderes als sich selbst zu stehen. Als Figur betrachtet, verschwimmt bei Lenz dadurch die Grenze zwischen eigentlicher und übertragener Bedeutung. Denn es gibt nichts, was auf eine eigentliche Bedeu-

[776] Celan III, S. 194.
[777] Ebd.
[778] A. a. O., S. 198.
[779] Vgl. a. a. O, S. 195; G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz", S. 69.
[780] Vgl. Celan III, S. 198.
[781] Vgl. ebd.
[782] A. a. O., S. 189.
[783] Ebd.
[784] Vgl. A. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, S. 361.

tung zurückgeführt oder zu einer übertragenen Bedeutung erhöht werden könnte. Der Körper Lenz´ kommuniziert nur noch mit sich selbst, er wird für Außenstehende zu einer unentzifferbaren Schrift. „Der Undurchdringbarkeit einer Schrift, die unentzifferbar geworden ist und sich als Leben darbietet", schreibt Giorgio Agamben, „antwortet die absolute Intelligibilität eines in Schrift aufgelösten Lebens."[785] Nur ein einziger, nicht weiterführender Schluss auf die Poesie ist da in übertragener Hinsicht noch möglich: dass die Poesie sich in ihre eigenen Gesetze – der Artikulation, Übermittlung, etc. – einschließt, die für sie selbst nicht zu begreifen sind.

Die Erstarrung zu rhetorischen Figuren der ‚Kunst' drückt die von Celan beklagte Selbstvergessenheit aus, die er auch „Ich-Ferne"[786] nennt. Vom „Künstler Lenz" heißt es: „ ‚Er hatte sich ganz vergessen'."[787] Da es sich um die Passage der Kunst-Unterhaltung handelt und diese mit der Unterhaltung in *Dantons Tod* zusammenzulesen ist, ließe sich dasselbe über Camille sagen sowie natürlich über Celan, insofern er in Camilles Rolle schlüpft. „Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat", schreibt Celan, indem er die Arbeit der Wahrnehmung und die Arbeit des Bewusstseins zusammenspannt, „der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne."[788]

Mit der ‚Selbstvergessenheit' wird einmal mehr ein Terminus der Heideggerschen Philosophie umgeschöpft. „Eine ;Selbstvergessenheit' tritt an die Stelle von ‚Seinsvergessenheit', die Frage nach dem ‚Menschlichen' im von der *téchne* befremdeten Menschen rückt in den Mittelpunkt", so Martin Schäfer. [789] In der ‚Selbstvergessenheit' macht sich das Entfremdungs-Problem in einer hochtechnisierten Moderne bemerkbar, das Celan offenbar stark beschäftigt hat. Noch Jahre nach der Büchnerpreisrede spricht er in Jerusalem vor dem hebräischen Schriftstellerverband von „Zeiten der allenthalben wachsenden Selbstentfremdung und Vermassung".[790] Schon im *Meridian* wird die für diese Entwicklung verantwortliche Ubiquität der Kunst bzw. der Technik als von stets zunehmender Aktualität gedeutet – vor allem im Hinblick auf die Shoah, auf die Celan mit dem In-der-Luft-Liegenden und der Zu-atmenden-Luft anspielt, und die die Vorstellung eines humanistischen Telos der Geschichte desavouiert. „Die zeitlose Ubiquität des Unheimlichen erhält somit eine besondere geschichtliche Dringlichkeit, denn

[785] G. Agamben, *Homo sacer*, S. 66.
[786] Celan III, S. 193.
[787] Celan III, S. 193, vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz", S. 77.
[788] Celan III, S. 193.
[789] M. J. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen' ", S. 120.
[790] Celan III, 203.

die Qualität der Luft ist geschichtlich gegeben“, erläutert Martin Schäfer.[791] „Celan bietet keine Analyse, sondern bezeugt die Erschütterung alles bis hierher menschlich Geltenden. Ihm bleibt mit diesem Impetus ‚keine andere Wahl’, als in seiner Auseinandersetzung mit der téchne vom ‚Akut des Heutigen’ auszugehen (…) .“[792]

3. De-figuration der Medialität im *Meridian*

3.1 Kapiteleinleitung: Verwandlung durch De-figuration - von der (Un-)Unterscheidbarkeit von Person und Figur

Person werden, „Ich“ sein, ein authentisches Selbst haben, das naturhaft Gegebene in sich selbst entdecken oder wiederentdecken, in einen Bezug zur Endlichkeit eintreten – ist das überhaupt möglich und erreichbar? Nur periodisch tauchen „Person“ oder „Ich“ im `Sprechen´ auf, wenn sich dieses von der rhetorischen `Rede´ losreißen kann. Und wie soll sich die Person innerhalb der Sprache als solche kennzeichnen können, wenn doch Kennzeichen und begriffliche Unterscheidung wiederum Eigenschaften einer auf dem Code beruhenden Sprache und also ‚Kunst’ sind?[793] Das „Ich“ als ‚Person’ ist kaum von der rhetorischen Figur des „Ich“ zu unterscheiden. Noch im Moment der sprachlichen Fixierung droht jenes auf dieses zurückzufallen, wie sich klar in der Geste des bestimmenden „das ist…“ erweist[794], die den *Meridian* durchzieht.

Der Sprache etwas Personenhaftes abzuringen[795], wenn diese doch tendenziell immer der „unwahren Künstlichkeit verfällt“[796] und auch die Dichtung eben aus dem Kunstgebilde des Systems Sprache schöpft[797], gelingt aus der Sicht von Gerhard Buhr auch Celan als Redner nicht. Während Buhr in dem nach Camilles Vortrag gewechselten Blick zwischen den Liebenden und Vermählten die Liebe erkennen kann, durch die das Selbst zu sich selbst verwandelt wird [798], beobachtet er, dass Celan seinerseits eine solche Du-Beziehung zu Lenz nicht aufbauen kann. Lenz ist zwar ein „er als ein Ich“, aber er wird nicht zu einem „Du“. „Während Lucile in ihrer Zugewandtheit zu Camille ihm sagen kann: `(…) ich seh *dich* so gern sprechen´, kann Celan in seiner Zuwendung zu dem, was er da liest, offenbar nicht ein Du, sondern prononciert nur (…) `*Er* , er selbst´ lesen.“[799] Nähe

[791] M. J. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen’ “, S. 118.
[792] A. a. O., S. 119.
[793] Vgl. G. Buhr, *Celans Poetik*, S. 34.
[794] Vgl. a. a. O., S. 57.
[795] Vgl. a. a. O., S. 28f.
[796] Vgl. a. a. O., S. 29.
[797] Vgl. a. a. O., S. 66.
[798] Vgl. a. a. O., S. 35ff.
[799] A. a. O., S. 45f., Hervorhebung im Original.

erscheint nicht herstellbar. Das rückt den Abstand in den Blick, der überwunden werden muss, der nur überwunden werden kann in einer Setzung. Aber gesetzt, das ist die Lehre der Prosopopoiia, werden rhetorische Figuren. Der Gedanke der ‚Freisetzung' gerät ins Zwielicht. Er drückt Befreiung ebenso aus wie eine prometheushafte Anmaßung. Gerhard Buhr erachtet jede Setzung als die willkürliche Produktion eines Daseins.[800]

Die von Celan angeregte „‚In-Frage-Stellung' der Kunst" ist deshalb für Buhr in zweierlei Richtungen zu lesen: als kritische Auseinandersetzung mit der ‚Kunst' wie auch als kritische Auseinandersetzung von der Kunst her mit Vorstellungen, die man meint, ihr – etwa als Nicht-Technisches – entgegenstellen zu können – zum Beispiel eine bestimmte Auffassung vom Menschen. „Als deren (der Begegnung, A. G.) vorläufige und zugleich vorauseilende Entsprechung ist die radikale In-Frage-Stellung der fragwürdigen Kunst zu sehen", so Buhr, „(d)arin kann die problematische Realität des Anscheins zergehen, die Kunst sei die unüberwindliche Herrin aller geistigen und lebendigen Zusammenhänge, die uneingeschränkte Herrschaft der toten Automaten und des tödlichen Medusenhauptes, die totale Verfinsterung. Zugleich kann die Kunst mit ebendiesem realen Anschein die radikale In-Frage-Stellung der Dichtung, der kommunikativen Begegnung, des Menschen, seines Glaubens und seiner Sprache sowie des Anderen in seinem Eigenen bedeuten."[801] All dies, so ist für den letzteren Fall zu ergänzen, würde sich lediglich als nichts denn rhetorische Figuration und eben nicht als Manifestation von Personenhaftem erweisen.

Abgesehen vom generellen Verdacht der Rhetorizität der Sprache wurzelt ein Teil der Problematik der (Un-)Unterscheidbarkeit von Person und theatralischer wie rhetorischer Figur sicherlich in der Sprach- und Sozialgeschichte. Die Bedeutung von Person als „wahre Natur des Individuums" hat sich, folgt man dem Soziologen Marcel Mauss[802], langsam aus der Bedeutung von ‚Person' als ‚Maske' entwickelt. Diese Bestimmung muss sich erst in griechisch-etruskischen Anfängen europäischer Zivilisation verlieren[803] und die lateinisch-römische Etymologie von per-sonare als dem Hindurchtönen der Stimme eines Schauspielers durch eine Maske von Mauss als „nachträgliche Erfindung" verworfen werden, ehe von der Heraufkunft einer sozialen Definition von Person die Rede sein kann. Wenn die „Person" bei den Römern zur „fundamentale(n) Tatsache des Rechts" erho-

[800] Vgl. a. a. O., S. 54.
[801] G. Buhr, „Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede `Der Meridian´", S. 208.
[802] M. Mauss, *Soziologie und Anthropologie II*, S. 244.
[803] Vgl. a. a. O., S. 240f.

ben wird[804], so geht dies für Mauss auf die stoische Ethik zurück, die in der ‚Person' weniger das Äußerliche der Maske sieht als vielmehr das „Individuum in seiner nackten Natur (…), wenn jegliche Maske gefallen ist"[805]. Zwischen dem 2. Jahrhundert vor und dem 6. Jahrhundert nach Christus avanciert die „Person" zum Inbegriff eines moralischen Bewusstseins und Selbstbewusstseins. Wird mit dem Wort anfangs der „Mitwisser" und „Zeuge" belegt, wird damit später das „Bewußtsein von Gut und Böse" und sogar das moralisch befestigte Selbstbewusstsein benannt.[806]

Neben der sprachgeschichtlichen Entwicklung aus dem Wort für `Maske´ ist ein weiterer Aspekt der Figuralität der Person in der Überkreuzung dieses Begriffs mit der Geschichte der Metaphysik[807] zu suchen. Einen Schnittpunkt bildet die bei Marc Aurel zu findende Aufforderung zur Selbst-Formung der Person in moralischer Hinsicht.[808] Dies berührt sich mit dem Gedanken der Prägung von Individuen bei Platon. Wie Heidegger in dem auf einem Festschrifts-Beitrag für Ernst Jünger basierenden Aufsatz *Zur Seinsfrage* angibt, ist „(d)as Her-vor-bringende (…) von Platon bisweilen als das Prägende (typos) gedacht (…)".[809] Insofern sich nach Heidegger alles Seiende oder An-wesende „im Anwesen (Sein)" konstituiert, das in der idea erblickt wird[810], begreift Philippe Lacoue-Labarthe die Prägung von Seiendem als „Onto-ideo-logy"[811].

Die Prägung ist auch für die Herstellung von Subjektivität verantwortlich, sie ist Ausrichtung an einer „Gestalt". Diese hat sich jedoch im Laufe der Geschichte der Metaphysik deutlich gewandelt und fällt für Heidegger nunmehr mit Jüngers „Gestalt des Arbeiters" zusammen: „Nicht die Ichheit eines vereinzelten Menschen, das Subjektive der Egoität, sondern die vorgeformte gestalthafte Praesenz eines Menschenschlages (Typus) bildet die äußerste Subjektität, die in der Vollendung der neuzeitlichen Metaphysik hervorkommt und durch deren Denken dargestellt wird."[812] Philippe Lacoue-Labarthe sieht die „Onto-ideo-logy" von einer „onto-typo-logy" abgelöst.[813]

Zu bedenken ist, dass Heideggers „Her-vor-bringende(s)" auf der von Lacoue-Labarthe als fragwürdig erachteten Übersetzung von poiesis als „Entbergung" beruht. Das griechische Wort *poiesis* wird nach Lacoue-Labarthe von Heidegger

[804] A. a. O., S. 240.
[805] A. a. O., S. 245.
[806] Vgl. a. a. O, S. 245f.
[807] Vgl. a. a. O., S. 246.
[808] Vgl. ebd.
[809] M. Heidegger, *Wegmarken*, S. 395.
[810] Ebd.
[811] Ph. Lacoue-Labarthe, *Typography*, S. 71.
[812] M. Heidegger, *Wegmarken*, S. 396.
[813] Ph. Lacoue-Labarthe, *Typography*, S. 71.

selbst als Ausdruck für Setzen, Aufstellen, Errichten und Installieren vorgestellt.[814] Poiesis, techné und Technologie sind durch das Moment des Statischen vereint.[815] Auch Ideen werden als statische `gesetzt´: „In the first place, the essence of the *idea* is static. The *idea* is always posited (*gesetzt*); or at least each time he evokes it, Heidegger never fails to recall that *idea* designates the (…) `perduring´, *stability* itself."[816] Das Moment der Errichtung in der *poiesis* verträgt sich kaum mit der Vorstellung einer Entbergung der Wahrheit als einer "*Unverstelltheit*", die durch poiesis möglich sein soll: Die wenig befriedigende Lösung ist, dass „*stele*" oder das Aufgestellte „is only a name for truth because truth is unveiling. And not the inverse. To put this in very precise terms, it is not the erection that unveils, but the unveiling that erects".[817]

Von hier aus lassen sich die Herausforderungen einschätzen, denen sich Celan, der *Zur Seinsfrage* aufmerksam gelesen und die Passage zum Zusammenhang von „Her-vor-bringende" und „Prägung" angestrichen hat[818], gegenübersieht, will er an ein Konzept der Person anschließen, das nicht von der Metaphysik und der sie begründenden Rhetorik `geprägt´ ist. Soweit man dabei – weil es metaphysisch klingt – überhaupt von `Konzept´ reden darf. Zentrales Moment scheint die Überwindung des Prägens zu sein, das Metaphysik und Rhetorik gleichermaßen auszeichnet. Sofern von „Person" in der Sprache die Rede ist, ist es wohl unwahrscheinlich, nicht auch metaphysisch und rhetorisch zu operieren. Dennoch empfiehlt sich die De-figuration als eine lohnende ethische Strategie. Sie verspricht, zur „Person" als dem singulär Menschlichen zurückzuführen.

Die De-figuration stellt sich gegen die von Heidegger betonte und von Jünger verkündete Nivellierung der Person durch die Herrschaft der „Gestalt des Arbeiters". Die De-figuration, die das dekonstruktivistische Potential bei Büchner freilegt, bewirkt zumindest eine Abschwächung der Gewalt der Prägung. Die De-figuration ist mit einer Reihe von Rückbildungen verbunden, die in Re-figuration von „Person" im Zeichen von Endlichkeit einmünden, in die Wiederentdeckung der Person als lebendiges und auch als verantwortliches Individuum. Die Stasis tödlich-schockhafter Erstarrung wird in Zeitlichkeit zurückgeführt, die kodierte Figur der Rhetorik in Figur als offene Plastizität und Beweglichkeit. Das Allegorische aber wird – als Befreiung von feststehender, metaphysisch abgesicherter Bedeutung – in die endliche Beziehung von Bezeichnendem und Bezeichnetem überführt, wie sie auch bei Benjamin und De Man zu finden ist. All dies geschieht

[814] Vgl. a. a. O., S. 66ff.
[815] Vgl. a. a. O., S. 68f.
[816] A. a. O., S. 69, Hervorhebungen im Original.
[817] A. a. O., S. 80, Hervorhebungen im Original.
[818] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 416.

dabei in einer Geste, einer Tätigkeit, die ihre Willkür stets einbekennt: die Lektüre. Deren Akte stummer Setzung werden gleichsam personenhaft mitreflektiert.

3.2 Die erste Stufe der De-figuration: Das Maskenspiel

3.2.1 Celans Maskenspiel

3.2.1.1 Einleitung

Paul Celan hat sich mit der Büchnerpreisrede schwer getan. Über Monate hat er am Text gearbeitet und gefeilt. Obwohl ihm außergewöhnliche poetologische Verdichtungen gelungen sind, hat ihn die Gattung Dankesrede oder die öffentliche, nicht-lyrische Rede überhaupt allem Anschein nach in Verlegenheit gestürzt. In letztlich verworfenen Passagen zur Redesituation des *Meridian* thematisiert Celan variantenreich seine „geringe Erfahrung im Diskursiven".[819] Doch weniger mangelndes Geschick mag man annehmen als vielmehr ein Bewusstsein für den historischen Abgrund, die Shoah, die es dem Opfer eigentlich verwehrt, eine Sprecherrolle im Land der Täter einzunehmen. Mit anderen Worten: eine Rolle in den Mediendispositiven der Täter auszufüllen.

Die Dankesrede bei der Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen deckt den Abgrund nicht zu, sondern reißt ihn auf. Celans etymologisches Zusammenspannen der Wörter „Denken und Danken", „`gedenken´, `eingedenk sein´, `Andenken´, `Andacht´"[820] verdichten sich höchst suggestiv zu einem Bild rächender Erinnerung, wie sie, blickt man auf die Literaturgeschichte zurück, der ‚dankende', aber tödliche Händedruck des Komturs aus dem Don-Juan-Mythos realisiert. In Darmstadt, zwei Jahre später, wählt Celan einen anderen Weg – den der Maskierung und Demaskierung. Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten handelt es sich um Akte der Figuration, in denen jedoch die De-figuration immer mitgenannt wird. Hinter einer unsichtbaren Sprachmaske nimmt Celan eine Rolle im Mediendispositiv Literatur ein. Bewirkt zu werden scheinen eine zeitweilige Exorzierung des Schreckens und eine Begegnung über den Graben der Geschichte hinweg.

Wie Georg Büchner die Texte seiner Dramen, collagiert und montiert Celan die Rede Camilles über die Kunst in *Dantons Tod*, um dann wie hinter dessen Sprach-Maske und in dessen Rolle über Kunst zu sprechen. Gegenstand sind diesmal freilich nicht die Erscheinungsformen idealistischer ‚Kunst', sondern die der ‚Kunst' bei Büchner. Celan bewegt sich in den Fußstapfen des von Büchner aus den Annalen der Französischen Revolution auf die Bühne gebrachten Camil-

[819] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 755ff., S. 185.
[820] Celan III, S. 185.

le Desmoulins äußerst diskret. Man nimmt es kaum wahr. Aber Celan als Redner vollzieht dabei nichts weniger als die Genese von der ‚Kunst'-Figur zur Person. Indem Celan das Ende Camilles nachspielt, stirbt er in dieser Rolle einen symbolischen Tod, der die Wiedergewinnung der Sterblichkeit selbst zu versprechen scheint. Fortan spricht der Redner von sich ganz persönlich als einem `Ich´ und verhält sich zugewandt – gegenüber dem Publikum wie den Büchnerschen Gestalten, von denen er liest. Das Ausagieren des symbolischen Todes im Rollenspiel scheint eine Möglichkeit zu eröffnen, den imaginären Tod bzw. den Status des lebendigen Toten, der einen Teil des psychischen Dilemmas der Überlebenden der Shoah ausmacht, zu überwinden.

Wenn der Redner von sich selbst als einem `Ich´ sprechen kann, so drückt sich darin eine Rückkehr ins Leben aus, die auf komplexe Weise mit der Negation von technomorph-apparativen Mediendispositiven korrespondiert. Es sind die Implikationen zu berücksichtigen, die der Wechsel von `Camille´ zu `Ich´ beinhaltet. Der symbolische Tod, den die Figur Camilles als Stellvertreter des Redners erleidet, ist aufs Engste mit der Auflösung der Bedrohung durch maschinelle Vernichtung verbunden. Während die Guillotine klar im Zentrum von Büchners Drama *Dantons* Tod steht, kommt sie in Celans Paraphrase der Szene auf dem Hinrichtungsplatz nicht vor. Sie ist, wie sich an den Bearbeitungsstufen des *Meridian* nachvollziehen lässt, allmählich aus dem Redetext entschwunden.

Das Mediendispositiv der Französischen Revolution wird durch Celan an dieser Stelle aufgesprengt. Denn nicht nur Büchner, sondern auch Historiker und Kulturgeschichtler begreifen das Hinrichtungsinstrument als Kern des multimedialen Spektakels, als welches die Französische Revolution gedeutet werden kann. Wenn die Französische Revolution mit ihren vielfältigen Umwälzungen im Bereich von Medien, Öffentlichkeit und Kommunikation die Matrix für die Mediendispositive der Gegenwart gebildet hat, dann kommt Celans Eliminierung der Guillotine einer Um-Schreibung – im Sinne von Transformation wie auch Aussparung – von technomorph-apparativer Mediengeschichte gleich.

Der Zusammenhang von Guillotinierung und Medialität bestimmt schon das frühe Gedicht Chanson einer *Dame im Schatten*. Geköpft wie eine Tulpe, und zwar an einem „Fenster", was auf die Öffnung der Guillotine verweist, wird ein Dichter, während dessen kommerziell orientierte Epigonen verschont bleiben. Im *Meridian* wird dazu eine Gegenposition aufgebaut. Hier ist es der Journalist Camille, der – symbolisch zumindest – stirbt, während der Dichter, das `Ich´, ins Leben entlassen wird.

Dem Gedicht wie der Büchnerpreisrede liegt die Allegorisierung von Medialität durch Frauengestalten zugrunde. Die köpfende Schatten-Frau des Gedichts steht im Symbolfeld der kastrierenden Mutter. Diese Instanz wird jedoch unkenntlich durch die Eliminierung der Guillotine. Allenfalls bleibt das Loch der Aussparung der Guillotine zurück, das als im Text perennierendes Symptom verleugneter Kastration deutbar ist. Als das Phantasma, das dieses Trauma überdeckt, agiert die Gestalt Luciles, die sich opfert – und zwar letztlich der Guillotine. Untrennbar damit verbunden ist ihre ambivalente Rolle im Mediendispositiv der Französischen Revolution. Einerseits agiert Lucile nach dessen Regeln, wenngleich mit der Absicht der Täuschung. Mit dem vermeintlichen Bekenntnis zur Monarchie spielt sie das Sprachspiel der Französischen Revolution mit und nährt dessen Spektakel. Andererseits erschüttert sie mit ihrer Verkennung des kommunizierbaren Sinns die topologisch-psychologische Ordnung dieses Dispositivs. Sie verweist so auf ein anderes, alternatives Mediendispositiv, das die Sterblichkeit zurückgibt, während das technomorph-apparative Mediendipositiv, das im Symbol der Guillotine seine Kristallisation findet, tötend und verschlingend ist wie eine mütterliche Macht.

Solange aber Celan die Rolle Camilles spielt, führt er sich selbst und dem Publikum die Wirkungsweise von Medien anhand von deren Rhetorik vor Augen. Dieses Vor-Augen-Führen betrifft das äußere Sehen so gut wie das innere. Es ist Sache der äußeren Anordnung oder dispositio so gut wie der inneren Einstellung oder Disposition. Denn die ‚Kunst' kodiert Celan zufolge das eine wie das andere. Zunächst geht es um das Vor-Augen-Führen oder -Stellen als rhetorische Figur. Neben der erlebten Rede und dem Dialogismus bildet sie die dominierende Gedankenfigur der Büchnerpreisrede. Sie besitzt außer ihrer narrativen Komponente eine medientechnische, die auf filmisches Schreiben wie kinematographisches Erzählen verweist. Die Wirkung dieser Figur wird als `meduisierend´ begriffen, insofern sie eine psychomotorische Immobilisierung hervorruft. `Meduisierung´ bedeutet eine bestimmte Determinierung topologisch-psychologischer Verhältnisse in Mediendispositiven zwischen Akteuren und Rezipienten. Die Figuren der ‚Kunst', die vor Augen geführt bzw. gestellt werden, unterliegen einer umheimlichen Selbststeuerung und erzeugen Schrecken und Faszination. Celan teilt diese Erfahrung nicht nur dem Publikum mit, sondern betont, dass es sich um eine rezeptionsästhetische Erfahrung handelt, die den Lesern und Zuschauern der Texte Büchners gemeinsam ist. Die vom Medusenhaupt ausgehende Denklinie wird so eine Celan und das Publikum verbindende. Das Moment der Erstarrung durch `Meduisierung´ ist sowohl auf den Habitus eines durch die bür-

gerliche Ästhetik geschulten Publikums des Theaters und der Massenmedien zurückzuführen als auch in der Überwältigungserfahrung durch die faschistische Ästhetik der Nationalsozialisten wiederzufinden. Diese beschränkt sich nicht auf den Propaganda-Effekt von Aufmärschen und Filmspektakeln. Sie reicht bis in das „Darstellungsdispositiv“[821] der nationalsozialistischen Vernichtungslager hinein, die Tatorte nicht nur des Massenmords, sondern auch der diesen Massenmord ermöglichenden Unterwerfung unter den fremden Blick sind.

3.2.1.2 Celan als Camille

Celan erscheint als Redner zunächst nicht als er selbst, sondern als ein Wiedergänger Camille Desmoulins aus Georg Büchners Bühnenstück *Dantons Tod*. Er agiert als Regisseur und Darsteller eines Maskenspiels, das seine Gattungskennzeichen nicht verleugnet. Mit dem Maskenspiel, das vor allem im 16. und 17. Jahrhundert in England und Frankreich floriert[822], aber in modernen Weiterentwicklungen bis hin zum Theater Maeterlincks, Pirandellos, Andreyevs und Strindbergs anzutreffen ist[823], verbindet die Büchnerpreisrede einige Gemeinsamkeiten. Wobei zu unterscheiden ist zwischen der „ideal mask“ höfischen Ursprungs, die Nähe zur Komödie hat und beispielsweise in Shakespeares Stücken *Ein Sommernachtstraum* und *Der Sturm* spürbar ist[824], und der so genannten „archetypal masque“, die sich bei Frye – der eher an Nietzsche denkt als an C. G. Jung, von dem das Vokabular entlehnt ist – mit rauschhaft-angsterregenden und Einsamkeit erzeugenden Auflösungen von Persönlichkeit, Gesellschaft und Realität befasst wie im Symbolismus Hofmannsthals und Materlincks oder im Expressionismus[825].

Den Übergang von einem Masken-Typus zum anderen hält Frye für einigermaßen fließend. Orientierung bietet die Gestaltung der „antimasque figure“, jener Ausformungen des Dämonischen, die in der „ideal masque“ den tugendhaften Wesen entgegengesetzt sind, aber sich in der „archetypal mask“ verselbständigen.[826] Wenn Frye diese unheimlichen Figuren in den „circus barkers and wraith-like females and inscrutable sages and obsessed demons“ in „allegorical, psy-

[821] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 78.
[822] So spielte Königin Ann von England vor ihrem Hofstaat die Hauptrolle in dem 1605 von Ben Jonson verfassten und im selben Jahr aufgeführten Maskenspiel *The Masque of Blackness*. Vgl. dazu M. Rogin, *Blackface, White Noises*, S. 19.
[823] Vgl. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, S. 291.
[824] Vgl. a. a. O., S. 287.
[825] Vgl. a. a. O., S. 290 ff.
[826] Vgl. a. a. O., S. 290.

chic and expressionist dramas“ wiedererkennt[827], meint man sich schon ein Stück weit im Büchnerschen Kosmos, den *Der Meridian* revoziert. Doch auch die Züge der „ideal mask“ sind anzutreffen.

In seiner höfischen Version ist dieses Maskenspiel als Lob des Publikums konzipiert.[828] Dies entspricht bei Celan der Danksagung für den Büchnerpreis, die in der ungekürzten Fassung der Rede wesentlich ausführlicher ausfällt als in der Leseausgabe.[829] Das Maskenspiel ist ursprünglich für eine bestimmte Gelegenheit geschrieben[830], und eine solche stellt die Verleihung des Büchnerpreises zweifellos dar. Die Darsteller rekrutieren sich – auch die elitären monarchistischen Zirkel Englands blieben unter sich[831] – aus dem Publikum bzw. aus den Reihen Gleichgesinnter[832]. Auch dies trifft auf Celan zweifellos zu: Einer von vielen Lesern der Stücke Büchners nutzt seine Ansprache, um die Rolle Camilles zu übernehmen und zu modifizieren.Gezeichnet wird, wie in der „ideal mask“ typisch, eine ideale Gesellschaft, deren Repräsentanten die Zuschauer sind[833], in diesem Fall, insofern ihnen unterstellt wird, gründlich gebildet und mit den Büchnerschen Texten höchst vertraut zu sein. Ferner macht die „ideal mask“ großzügigen Gebrauch von Mythen.[834] Dies ist ebenfalls am Anfang von Celans Rede zu beobachten.

Platonisch-mythisch, die gemeinsame Erinnerung an den Text von *Dantons Tod* beschwörend, steigt Celan mit einer Paraphrase der Rede Camille Desmoulins´ über den Idealismus der Kunst in seinen Vortrag ein.

> Meine Damen und Herren! – Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen.
> In dieser Gestalt bildet sie den Gegenstand einer Unterhaltung, die, das spüren wir, endlos fortgesetzt werden könnte, wenn nichts dazwischen käme.
> Es kommt etwas dazwischen. [835]

Den elliptischen Grundgestus seiner Rede eröffnend, verdichtet Celan die Ansprache Camilles vor Danton und Lucile zu einer grotesken Bestimmung von ‚Kunst’, die nun in einer monströs anmutenden „Gestalt“ erscheint. Celan setzt

---

[827] Ebd.
[828] Vgl. a. a. O., S. 287.
[829] Vgl. dazu P. Celan, *Der Meridian*, S. 12f.
[830] Vgl. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, S. 287.
[831] Vgl. zu Ort und Beteiligten des Maskenspiels *The Gypsies Metamorphosed* die Anmerkungen des Herausgebers in Ben Jonson, *The Gypsies Metamorphosed*, S. 217ff.
[832] N. Frye, *Anatomy of Criticism*, S. 288, schreibt dazu: „The members of a masque are ordinarily disguised members of the audience, and there is a final gesture of surrender when the actors unmask and join the audience in a dance.”
[833] Vgl. a. a. O., S. 287.
[834] Vgl. a. a. O., S. 288.
[835] Celan III, S. 187.

die Ansprache, zu der Büchner durch Jakob Michael Reinhold Lenz als dem „Verfasser der ‚Anmerkungen übers Theater'"[836] angeregt worden ist, beim Publikum als bekannt voraus: „Sie erinnern sich". Damit erhebt er sich zum Herrscher über ihre Disposition oder innere Einstellung. Die Passage, an die sich seine Zuhörer entsinnen sollen, lautet folgendermaßen:

> EIN ZIMMER
>
> *Danton. Camille. Lucile.*
>
> CAMILLE. Ich sage euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt Einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt – ein Ideal! Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im Menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach die Kunst!
> Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!
> Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen in´s Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!
> Die Griechen wussten, was sie sagten, wenn sie erzählten Pygmalions Statue sei wohl lebendig geworden, habe aber keine Kinder bekommen.[837]

Das Maskenspiel Paul Celans wird daran kenntlich, dass er die eigenen Worte nicht von den fremden unterscheidet und diese Nicht-Unterscheidung kommuniziert. Celan figuriert sich, setzt sich als Camille, macht aber durch die Markierung des Schweigens hierüber den Akt der Figuration, der Setzung akut, de-figuriert sich also im selben Schreib-Zug.

Beim Vergleich von Celans Destillat mit dem Originaltext und dem Umgang Celans mit Büchners Texten in den nachfolgenden Passagen des *Meridian* fällt vor allem dies auf: Es ist das einzige Mal in der ganzen Büchnerpreisrede, dass Celan sich darauf beschränkt, Büchner nur zu paraphrasieren und nicht zu erwähnen, dass die Worte, die er gebraucht, von Büchner stammen. Nicht ein einziges Wort wird als Zitat ausgewiesen. Das Gesagte wird wie ein kollektives Gut behandelt, gleichsam als ein großer Gemeinplatz, dessen sich jeder bedienen darf. Der Unterschied zu den anderen Passagen ist gleichwohl signifikant, springt ins Auge, um eine Redeweise Celans abzuwandeln. Überall anderswo trennt Celan äußerst sorgsam zwischen dem Text Büchners und seinen eigenen Aus-

[836] A. a. O., S. 191.
[837] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod" , II, 4, S. 33f.

führungen, achtet bis in die Wiedergabe einzelner Worte auf eine korrekte Setzung von Anführungszeichen. Denn Anführungszeichen sind „allgemeine Bedingung solcher Abstandnahmen, die auch dann mitgelesen werden muß, wenn nichts geschrieben steht“.[838]

Celan benutzt die Worte Camilles, als wären sie seine eigenen. Aber indem er gleichzeitig seine Zuhörer oder Leser auffordert, sich an den Büchnerschen Text zu erinnern, gibt er ihnen die Möglichkeit, seine Anleihen zu erkennen. Den Vorgang der Selbst-Setzung als Camille legt er dadurch offen. Mit Bettine Menke ist als Ab-grund dieser Setzung das Nichts des Todes, an dessen Stelle das Gesetzte tritt, zu unterstellen. Indessen verweben sich für kundige Zuhörer und Leser die von Celan verwendeten Worte Büchners zu einer Maske aus Sprache, durch die Celan spricht, als wäre er Camille Desmoulins.

Celan nimmt sich die Freiheit, sich die Stimme und das Gesicht einer ‚Kunst'-Figur, einer Bühnenfigur zu verleihen. Seinem Sprechen als Camille liegt ein stummer Akt der Setzung als Figur, die Figuration, voraus. In der Stummheit der Setzung ist die Kehrseite von Figuration präsent, die De-figuration als die Abwesenheit von Gesetztem. In der Sprache und im Sprechen selbst kann diese Stummheit keinen Widerhall finden. Dass sich Celan als Camille setzt, verrät sich durch die Referenz des Sprechens, durch den Inhalt des Vortrags. Die verwendete Sprache hält er dem Publikum als das angenommene `Gesicht´ hin.

Genau genommen handelt es sich dabei um eine Maske, nämlich um ein „künstliche(s) Gesicht“ im hellenistischen Verständnis, das sprachlich als `Maske´, *prosopeion* , differenziert worden ist.[839] Was Celan als Camille hier vollzieht, nennt Bettine Menke einen Vorgang der „*Ex-Zitation*“, der „Produktion und Fiktion von Masken der Rede, sprechender Gesichter durch und für das Stimmeverleihen“.[840] Diesem Sprechen „durch Masken der Rede (…), die die Zitation fremder Rede figurieren“, so dass „(d)ie Stimme des Redners und Deklamators (…) die eines anderen (ist)“[841], ist Celan vielleicht bei der Lektüre von Benjamins Aufsatz über Karl Kraus begegnet. Darin hat er sich bekanntlich unterstrichen: „ `Ich bin´, hat Kraus gesagt, `vielleicht der erste Fall eines Schreibers, der sein Schreiben zugleich schauspielerisch erlebt´(…).“[842]

Eine Sprach-Maske ist so unsichtbar wie die Sprache selbst. Sie besteht im vorliegenden Fall aus zentralen Elementen des Camilleschen Diskurses, die nun

[838] F. A. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S.150.
[839] Vgl. R. Hirzel, *Die Person*, S. 40f.; siehe auch B. Menke, „Prosopopoiia“, S. 226, Fußnote 3.
[840] B. Menke, „Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme“ S. 118, Hervorhebung im Original.
[841] A. a. O., S. 119.
[842] Vgl. P. Celan, *La Bibilothèque philosphique*, S. 292; W. Benjamin, GS, II.1, S. 346.

neu vernäht sind. Sie gewährt demjenigen, der sich hinter ihr verbirgt, die Möglichkeit des Sprechens, aber sie markiert ihn nicht als einen bestimmten Sprecher. Die fiktive Identität als Camille gewährt Celan das Sprechen eines Namenlosen. Die Maske dient ihrem Träger nicht dazu, sich hervorzuheben, sondern dazu, mit dem Rauschen des Diskurses zu verschmelzen. Sie hilft dabei, in einer bestimmten kontextuellen Umgebung aufzugehen, nicht, sich von ihr abzuheben. Sie ist unsichtbar und macht unsichtbar. Die Sprach-Maske fungiert wie der unsichtbar machende Helm des Perseus.

Sie erfüllt die Aufgabe des Verbergens, wie sie in Celans frühem Gedicht *Die letzte Fahne* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* überlebensnotwendig ist. Der Sprechende wird dort gejagt wie ein Wild; er „muss sich so maskieren", so die Deutung von Renate Böschenstein-Schäfer, „daß er dem Wald gleicht, in dem die Jäger danach suchen"[843]: „Ein wasserfarbenes Wild wird gejagt in den dämmernden Marken./So binde die Maske dir vor und färbe die Wimper dir grün", heißt es bei Celan.[844] „Hinter dem mittellalterlichen Jagdteppich dieses Gedichts könnte sich die nationalsozialistische Verfolgung verstecken", vermutet Böschenstein-Schäfer.[845] Dafür spricht neben vielen Elementen im Gedicht, die auf eine Menschenjagd verweisen[846], zweifellos die Aufladung des Jägerhandwerks und seine `Idyllik´ mit Elementen der nationalsozialistischen Ideologie; man denke an die von Hermann Göring geschaffenen Jagdgesetze und Ernst Jüngers Anspielung auf den ‚Führer' als „Oberförster" im Roman *Auf den Marmorklippen*[847]*.* Sich bei der Büchnerpreisrede ganz ähnlich zu tarnen wie der Sprechende im Gedicht *Die letzte Fahne*, wenn man sich im Land der Täter aufhält, mag der Behutsamkeit, der Vorsicht oder gar der Angst des ehemals Verfolgten entspringen.

Celans Aneignung des Büchnerschen Textes und der Büchnerschen Figur bewegt sich auf literarisch nuancenreiche Weise in der Spur der mediensoziologischen Umwälzungen, die die Französische Revolution nach sich gezogen hat, und ist doch zugleich eine sehr spezifische Form der Stellungnahme zur Situation der Gegenwart von 1960. Um dies zu erfassen, ist es dienlich, noch in weiteren Aspekten als den bisher diskutierten die Französische Revolution als Medi-

[843] R. Böschenstein-Schäfer, „Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans", S. 254.
[844] Celan I, S. 23.
[845] R. Böschenstein-Schäfer, „Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans", S. 254.
[846] Dazu ein kurzer Auszug aus Renate Böschenstein-Schäfers konziser Deutung: „Diese Schützen, die vor der Jagd tafeln, zielen auf die `Rose der Fremde´, die identisch sein könnte mit der `Ghetto-Rose´ [vgl. Celan I, S. 271f.] Der Bart des Versteckten (…) weht als Fahne vom Baumstumpf, hinter dem er sich verbirgt. Die Schützen `reiten den Wahn in den Farn´(…): mittels einer wahnhaften Ideologie suchen sie die Menschen, ihr Wild, einzufangen" (Dies., „Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans", S. 254).
[847] Vgl. E. Jünger, *Auf den Marmorklippen*, S. 49f.

endispositiv oder zumindest als Matrix der Mediendispositive der Anfänge der bürgerlichen Gesellschaft und der Herausbildung der Massengesellschaft des 20. Jahrhunderst zu erörtern. Dieses Mediendispositiv umgreift die diskursiven Pratiken der Reden in der Nationalversammlung ebenso wie die nicht-diskursiven Praktiken der Guillotinierung.

Eine der Errungenschaften dieses Mediendispositivs nutzt Celan bereits, wenn er an ein gemeinsames kollektives kulturelles Gedächtnis appelliert, in dem die Texte Georg Büchners deponiert sind. Denn die Französische Revolution ist Revolutionierung des Sprechens und der Ordnung von Diskursen. Sie ist, wie Friedrich A. Kittler in seinem Vorwort zu Jean Starobinskis Studie *1789 – Die Embleme der Vernunft* hervorhebt, „abenteuerliche Karriere eines Machtsystems, (…) das zum erstenmal in der europäischen Geschichte versprochen oder behauptet hat, im Namen Aller zu sprechen und zu handeln".[848]

Die Kulturwissenschaftler Asa Briggs und Peter Brook sprechen in ihrem Überblickswerk *A Social History of the Media* zwar nicht von einem Mediendispositiv, kommen der in dieser Arbeit zentralen Begrifflichkeit jedoch sehr nahe, wenn sie die Französische Revolution als „system of speeches, images und festivals as well as printed matters"[849] beschreiben. Benannt werden Zusammenhalt und Hauptelemente dessen, was als Mediendispositiv bezeichnet worden ist: Ein Netzwerk von diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken, die der Vermittlung dienen. Empirische Daten und soziale Fakten dazu sind das starke Anschwellen periodischer Publikationen schon in der zweiten Hälfte des Revolutionsjahrs 1789[850] und die Herausbildung eines Druck-und Pressewesens als Institutionen der Meinungsbildung, die Entstehung einer öffentlichen Sphäre intensiver mündlicher Kommunikation, die zu einer eigenen revolutionären Rhetorik und zur Fetischisierung des gesprochenen Wortes führt[851], der Bilderkrieg mit den Symbolen des alten Regimes, die Herausbildung von theatralen Choreographien und Dramaturgien für Massenveranstaltungen[852], die Überzeugung, dass Kommunikation – die erstmals im nicht-christlichen Sinne als Propaganda verstanden wird – vorhandene Einstellungen, Wertvorstellungen und Bewusstsseinshaltungen nachhaltig verändern kann[853], und das Auftauchen einer aus der Französischen Revolution geborenen Medienmetaphorik.

[848] F. A. Kittler, „Vorwort des Herausgebers", S. 11.
[849] A. Briggs/P. Burke, *A Social History of the Media*, S. 88.
[850] Vgl. a. a. O., S. 86.
[851] Vgl. ebd.
[852] Vgl. a. a. O., S. 87.
[853] Vgl. a. a. O., S. 87f.

Aber, wird man sicherlich fragen, besteht denn überhaupt die Möglichkeit, dass Celan auch nur im Ansatz einen solchen Blickwinkel auf die Französische Revolution eingenommen haben kann? Diese Frage könnte falsch gestellt sein. Wer sich damit beschäftigt, welche Werke aus Celans Bibliothek überhaupt sein Bild von der Französischen Revolution geprägt und seinen Ausführungen im *Meridian* zugrunde gelegen haben könnten, wird zwangsläufig auf das Werk eines ausgesprochen vielfältigen Medienarbeiters stoßen, auf den zweiten Band der *Kulturgeschichte der Neuzeit – die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg* von Egon Friedell.[854] Der Schriftsteller, Philosoph, Schauspieler, Kabarettist und Dramaturg beschreibt in dem übrigens dem Theater- und Filmregisseur Max Reinhardt gewidmeten Band die Französische Revolution als das, was man heute ein multimediales Spektakel nennen würde. Zum Analogon des Films wählt er dabei dessen Vorläufer-Technik der laterna magica: „In seinem Bericht über die Konventssitzung vom 16. Januar 1793, die über den Tod des Königs abstimmte, macht Mercier die Bemerkung: ‚*tout est optique*': ein merkwürdig aufschlußreicher Satz. Es scheint, daß die ganze französische Revolution auf viele wie ein gespenstisches Figurentheater, wie die Vorgänge in einer Zauberlaterne gewirkt hat."[855] Der Rest ist für Friedell teils kunstvolles Theater: „Die öffentlichen Äußerungen dieser wilden Rotte von Mördern und Irrsinnigen, ihre Reden, Pamphlete, Manifeste waren immer noch Kunstwerke, sie könnten ohne Änderungen, höchstens mit ein paar Strichen, in jedes Theaterstück hinübergenommen werden"[856], teils „vom französischen Volk als eine Art tragische Operette konzipiert worden"[857].

Auch muss ins Gedächtnis gerufen werden, dass der historische Camille Desmoulins neben seiner Revolutionärstätigkeit als Journalist gearbeitet hat[858], und zwar als ein hochbezahlter[859] in einer Zeit, in der in Frankreich unter dem Druck der sich überstürzenden Ereignisse und dem daraus sich ergebenden Informationsbedürfnis sich das Medium der Tageszeitung etabliert hat[860]. Hat Celan dies gewusst? Man muss vielleicht eher fragen, ob es ihm noch erinnerlich gewesen ist. Celan rühmt sich im *Meridian* seiner Kenntnis der „Schriften Kropotkin und Landauers", mit denen er aufgewachsen sei. Es verwundert nicht, dass Celan,

[854] Siehe dazu den elektronischen Katalog OPAC/Kallías des *Deutschen Literaturarchivs Marbach* (http://www.dla-marbach.de/opac_kallias/bibliothek/index.html), der das Werk als Teil der Bibliothek Paul Celans unter der Signatur: „BPC:K055" im Bestand: „G:Celan, Paul", ausweist [Zugriffsdatum: 20.07.2011].
[855] E. Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Bd. 2, S. 439, Hervorhebung im Original.
[856] A. a. O., S. 440.
[857] A. a. O., S. 441.
[858] Vgl. J. D. Popkin, *Revolutionary News*, S. 45f.
[859] Vgl. a. a. O., S. 50f.
[860] Vgl. a. a. O., S. 61f.

als er den Hochruf Luciles: „Es lebe der König!“ gegen das Missverständnis des Royalismus verteidigen will, ausgerechnet diese beiden Namen nennt. Er dürfte dabei Kropotkins Veröffentlichung *Die Französische Revolution, 1789-1793* vor dem inneren Auge gehabt haben, dessen deutsche Übersetzung durch Gustav Landauer 1909 erschien. Darin werden auch Camille Desmoulins journalistischer Profession und ihre Auswüchse geschildert.[861] Es bietet sich an, dass Celan die Rolle eines Journalisten übernimmt, um durch Büchners Werk zu führen, denn Journalisten sind, salopp gesagt, `Welterklärer´. Dies hat aber auch einen ironischen Beigeschmack, denn Celan spielt über weite Strecken seiner Rede mit der Erwartung des Publikums, dass Büchner verständlich gemacht wird, ohne diese Erwartung wirklich zu erfüllen. Und seine Wahl kommt einer Identifikation mit dem Aggressor gleich. Als solchen empfindet Celan infolge der Goll-Affäre Teile der Presse. So wenig wie Celan die Redakteure, die sich mit den Plagiatsvorwürfen befasst haben, schätzt Kropotkin Camille Desmoulins, wenn er ihn als einen „Journalist(en)“ bezeichnet, „der im Verleumden groß war (…)“.[862]

Wie schon Celans Problematisierung des ästhetischen und des politischen Diskurses der ‚Kunst’, so sind auch die Aussagen über Theater und Theatralität, die Georg Büchner Camille Desmoulins souffliert und die Celan als Ausgangspunkt seines Maskenspiels nutzt, in einen engen Zusammenhang mit der Französischen Revolution zu stellen. „The Revolution may be described as a long-running political theatre, often ‚black’, with the public executions of Louis XVI, Marie Antoinette and later of leading revolutionaries such as Georges Danton (1759-94) and Maximilien Robbespierre (1758-94) as the most dramatic scenes”, schreiben Briggs und Brook.[863]

Paul Friedland vertieft diesen Eindruck durch seine Studie *Political Actors* über Korrelationen zwischen medialer Repräsentation von Politik und Veränderungen der Kunstform Theater im vorrevolutionären und revolutionären Frankreich. Der Niedergang des Absolutismus kündigt sich für Friedland darin an, dass regionale politische Repräsentanten (die Magistrate) nicht mehr bereit gewesen sind, die Nation mit dem König zu identifizieren. Stattdessen haben sie Anspruch darauf erhoben, die Nation gegenüber dem König zu vertreten.[864] Zur gleichen Zeit – Anfang bis Mitte der 1770er Jahre – versucht der Theaterautor und -kritiker Jean-Louis Mercier den Günstlingen des Königs die Kontrolle über die Pariser Theaterwelt zu entreißen, indem er die Monopolstellung der Comédiens du roi, die

861 Vgl. P. A. Kropotkin, *Die französische Revolution, 1789-1793*, S. 152, S. 246.
862 Vgl. a. a. O., S. 235.
863 A. Briggs/P. Burke, *A Social History of the Media*, S. 87.
864 Vgl. P. Friedland, *Political Actors*, S. 80.

ausschließlich alle ernsthaften Stücke zur Aufführung bringen durften, als Despotismus geißelt.[865]

Parallel dazu wird das ästhetische Urteilsvermögen über die Qualität von Stoffen und Darstellern den Connaisseuren aus dem Umfeld des Königs ab- und zunehmend dem bürgerlichen Publikum zugesprochen.[866] Friedland sieht die Determinanten der gleichzeitigen Umformung von Politik und Theater in der metaphorischen Übertragung zwischen den jeweiligen Bildfeldern, in der Idealisierung von Praktiken der Partizipation und in der personellen Kontinuität gegeben. Denn Friedland zufolge wird die Politik zunehmend zu einer Bühne, während der Kampf um die Bühne politische Züge gewinnt. Der ideale Zuschauer des bürgerlichen Publikums wie der von den Politikern repräsentierte Bürger soll allein, still für sich und in sitzender Haltung sein Urteil bzw. seine Entscheidung fällen, während Schauspieler als Revolutionäre Karriere machen.[867]

Aus diesen Entwicklungen sind zwei Kennzeichen für die Französische Revolution als Mediendispositiv hervorzuheben. Einerseits wird auf einer theoretischen Ebene die Reversibilität von Sprecher- und Zuhörerrolle – moderner und medientheoretischer ausgedrückt: von Sender und Empfänger – im öffentlichen Raum anerkannt: Wer zuhört, hat auch das Recht zu sprechen, wer repräsentiert wird, darf grundsätzlich auch repräsentieren. Andererseits zeichnet sich umgekehrt gerade eine Verfestigung der Separierung von Sendern und Empfängern ab bzw. eine, wie die Historikerin Marie-Hélène Huet schreibt, strenge Kontrolle der Reversibilität setzt ein[868]: Die politischen Repräsentanten beanspruchen oder sind dazu ausersehen, aufgrund ihres Ethos und/oder ihrer Bildung den Willen der Nation besser zu repräsentieren als andere.[869] Akteure im Theater sind im Unterschied zum Ancien Régime, das allerlei Interaktionsformen zwischen Rampe und Auditorium toleriert und sogar ermutigt hat[870], nurmehr die Schauspieler, wäh-

[865] Vgl. a. a. O., S. 81.
[866] Vgl. a. a. O., S. 81f.
[867] Vgl. a. a. O., S. 85f.
[868] Vgl. dazu M.-H. Huet, *Rehearsing the Revolution*, S. 35: „To make a spectator of the people, while making sure that the possibility of a spectator-actor reversibility remains carefully controlled, is to maintain an alienation that is the real form of power."
[869] D´Alembert (vgl. P. Friedland, *Political Actors*, S. 77) etwa mochte die Bildung der öffentlichen Meinung allein den Gebildeten überlassen wissen. Dies setzt Kant voraus, wenn er den öffentlichen Gebrauch des Verstandes an die schriftliche Kommunikation und Veröffentlichung (in wissenschaftlichen Publikationen) knüpft (vgl. dazu R. Chartier, *Die kulturellen Ursprünge der Französischen Revolution*, S. 36f.).
[870] Vgl. dazu R. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 95: „Betrachten wir die Bühne dieser Zeit (gemeint ist die Mitte des 18. Jh., A. G.), so finden wir dort nicht nur Schauspieler, sondern auch zahlreiche Zuschauer versammelt (…), die ihren Platz auf der Bühne eingenommen haben. […] Die Offenheit und die Spontaneität der Publikumsreaktionen dieser Zeit gründen in der Vorstellung, daß Schauspieler und Zuschauer sich in ein und derselben Welt befinden und sich dort wirkliches Leben abspielt, etwas, das dem Publikum sehr nahe ist."

rend das politische Engagement des Bürgers sich zunehmend auf die stille und isolierte Beurteilung der politischen Repräsentanten beschränkt und sich damit der immer mehr kultivierten Haltung des reflektierenden, aber passiv und still dasitzenden Zuschauers im Theater annähert.

Celans Auftritt in der Maske Camille Desmoulins ist zugleich Bestätigung und Durchkreuzung der theatralen Ordnung, die sich vor und während der Französischen Revolution herausbildet und charakteristisch für die bürgerliche Ästhetik wird.

Celans Maskenspiel ist einerseits gedeckt von der Möglichkeit prinzipieller Reversibilität von Akteur und Zuschauer oder Sender und Empfänger. Celans Sprach-Maske erlaubt es ihm, die Grenzziehung zwischen Akteur und Betrachter unerkannt zu unterlaufen. Dieser Effekt wird mit dem Fortlassen der Zitation, d. h. des „Unterschied(s) zwischen Gebrauch und Erwähnung, Wortgeltung und Zitat“[871], erreicht. Mit dem „Take Off der Operatoren“[872] des Eigenen, als welche Anführungszeichen fungieren, verwischen die Grenzen zum Fremden. Die Rollen von Redner und Publikum werden prinzipiell austauschbar, und zwar nicht nur die Rollen Celans und seiner Zuhörer bei der Preisverleihung, sondern auch die Rollen von Text (Büchner) und Leser (Celan). Die Verwendung der ersten Person Plural „wir“ markiert diese Durchlässigkeit. Celan realisiert die Austauschbarkeit von Redner und Publikum, sobald er aufhört, derjenige zu sein, der die Worte einer Dramenfigur Büchners getreulich aufnimmt und wiedergibt, und sie stattdessen zu den seinen macht und verändert, sobald er sie also als Knetmasse seiner Kreativität benutzt.

Die doppelte Aufgabe von Akteur und Zuschauer mündet darin ein, dass Celan die ästhetische Erfahrung der Lektüre und theatralen Darbietung von Büchners Texten als Ein-Mann-Schauspiel aufführt. Es ist das Stück einer Involvierung in Büchners ‚Kunst’ mit sich selbst in der Hauptrolle. In der Haut von Camille agiert er als ein Bestandteil dieser ‚Kunst’, das diese gleichzeitig betrachtet. Das ist so, als würde man das Werk Shakespeares von Hamlet erklären lassen. Ein Teil des Inhalts vollbringt die Rahmung des Ganzen.

Allerdings entspricht es nicht dem akzeptierten Modus der Aufklärung, aus der ‚Kunst’ heraus über die ‚Kunst’ zu sprechen. Es fehlt die Distanz zum ästhetischen Phänomen, die die verstandesmäßige Beurteilung erlaubt. Zu erinnern ist an das Kantische Axiom des interesselosen Wohlgefallens bei der Beurteilung

[871] F. A. Kittler, *Draculas Vermächtnis* , S.159.
[872] A. a. O., S. 149.

von Kunstwerken, das jeden Einfluss durch äußere Reize oder interaktive Verwicklungen mit dem Objekt verbietet.[873]

3.2.1.3 Celan als Ich

Um mit der Gattungszuordnung Fryes zu reden, pendelt Celans spielerische Gewinnung des eigenen Ich im *Meridian* zwischen „ideal mask“ und „archetypal mask“.[874] Das „Dazwischengekommene“ markiert dabei im Text regelrechte Sphärenwechsel und -konfusionen. Zunächst wird mit dem „Dazwischengekommenen“ angezeigt, dass Celan wie eine sich aus dem Büchnerschen Text herauslösende Gestalt zwar von der symbolischen Position Camilles´ aus, aber inhaltlich ganz selbständig über ‚Kunst’ redet. Tendenziell schwebt er dabei weniger im ätherisch-ästhetischen Arkadium der „ideal mask“[875] als in dem dem Tod und anderen dunklen Mächten zugewandten Bereich der „archetypal mask“, denn die ‚Kunst’ hat etwas ansteckend Dämonisches, Unheimliches für ihn[876]. Dieser Eindruck verstärkt sich mit einem weiteren Einschnitt durch das „Dazwischengekommene“. Als Folge begibt sich Celan imaginativ in das Reich des Todes, ja durchquert es im Schatten der Büchnerschen Figur des Camille. Es zeigt sich etwas, das Frye für die frühen Theaterstücke Maeterlincks konstatiert, nämlich eine auf der Bühne des menschlichen Geistes wie in einem Spiegelkabinett sich ereignendes „undermining of the distinction between illusion and reality, as mental projections become physical bodies and vice versa (…)“.[877]

In funktionaler Hinsicht dient das „Dazwischengekommene“, das die Unterhaltung im Zimmer, sprich: den Diskurs über die ‚Kunst’ beendet, als pararhetorische Chiffre für die Abtrennung und Neuverknüpfung von Diskursträger und Diskurs. Zweimal fungiert es in dieser Weise. Die Unterbrechung der Unterhaltung, „die, das spüren wir, endlos fortgesetzt werden könnte“[878], separiert Celans Usurpation der Rolle Camilles von der Umformung dieser Rolle zur Kommentar-Position bezüglich der Werke Büchners, genauer: der ‚Auftritte’ der ‚Kunst’ in dessen Werk. Die Rolle Camilles wird von ihrem ursprünglichen Text abgetrennt und mit einem neuen Text verbunden, in dem die Auftritte der Kunst außer in *Dantons Tod* auch im *Woyzeck* und in *Leonce und Lena* konstatiert werden. Das „Dazwischengekommene“ ist der Schnitt hinein in die freie Verfügung über Büchners Text.

[873] Vgl. I. Kant, *Werkausgabe*, Bd. X (KdU), B 5f.
[874] Vgl. N. Frye, *Anatomy of Criticism*, S. 299.
[875] Vgl. a. a. O., S. 288.
[876] Siehe dazu a. a. O., S. 290f.
[877] A. a. O., S. 291.
[878] Celan III, S. 187.

Zugleich tritt Celan als Camille mit der ‚Kunst' in einen kontaminierenden Kontakt. Denn aufgrund der Selbstbezüglichkeit der ‚Kunst', wie sie sich in rhetorischer Sprache erweist, reproduziert der mit ‚Kunst' Befasste selbst die ‚Kunst' und wird zu einem Teil von ihr, was sich in seiner Funktion als rhetorische Figur anzeigt. Über die Kunst heißt es deshalb, sie sei „(e)in Problem, das einem Sterblichen, Camille, und einem nur von seinem Tod her zu Verstehenden, Danton, Worte und Worte aneinanderzureihen erlaubt. Von der Kunst ist gut zu reden."[879]

Das „Dazwischengekommene", hinter dem sich das Prinzip der Auflösung und Neuverbindung verbirgt, tritt erneut in Funktion, wenn es nach der Revue der Formen der Kunst darum geht, Camille mit seinem ursprünglichen Rollentext wieder zu verknüpfen und ihn in den Handlungsrahmen von Büchners Drama kurz vor seinem Höhepunkt wieder einzugliedern. Diesen bildet zweifellos die Hinrichtungsszene.[880] „Das während der Unterhaltung Dazwischengekommene greift rücksichtslos durch, es gelangt mit uns auf den Revolutionsplatz, ‚die Wagen kommen angefahren und halten'."[881] Die ‚Kunst' ‚kommt' auch hier, in Gestalt der Wagen, die die Hinrichtungskandidaten transportieren.

Es ist mit der Fortführung der Dramenhandlung nicht mehr der von Celan gespielte Camille, sondern Büchners Figur, die spricht. Celan distanziert sich von dieser Figur und ihrer Problematik, die wie die der anderen Revolutionäre darin besteht, in sich gespalten oder verdoppelt zu sein: gespalten/verdoppelt in ein authentisches Selbst und die offizielle Identität als Revolutionär, der die Phrasen wiederkäut, weil er in der symbolischen Ordnung der Revolution, in ihrem Mediendispositiv, gefangen ist. „(V)om gemeinsamen in-den Tod-gehen ist die Rede"[882] – aber eben, das muss betont werden, nur *die Rede*. Der Tod ist lediglich ein rhetorischer. „Fabre will sogar ‚doppelt' sterben können", und nicht der Mensch Camille scheint zu sterben, sondern sein revolutionäres Double: Es ist „nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefahrener", der „theatralisch – fast möchte man sagen: jambisch" stirbt.[883] Camille `selbst´ stirbt in gewisser Weise nicht. Aber der von Lucile verwendeten Phrase „Es lebe der König!"[884], mit der sie ihre Verhaftung provoziert, spricht Celan die Kraft zu, von diesem paradoxen

[879] A. a. O., S. 188.
[880] Vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod", IV. 7, S. 66f.
[881] Celan III, S. 189.
[882] Ebd.
[883] Ebd.
[884] Ebd.

„ihm fremden – (…) ihm so nahen Wort her“ Camilles Tod „als den seinen empfinden“ zu können[885].

Dies ist der Zeitpunkt, da Celan aus dem Schatten der Rolle Camilles heraustritt. Nach Luciles „Schritt“, ihrem „Gegenwort“, das Celan als „Akt der Freiheit“ bejubelt[886], sagt der Vortragende, Paul Celan, zum ersten Mal nach sehr langer Zeit und von da an in erhöhter Frequenz: `Ich´. Das Subjekt des Diskurses markiert sich und setzt sich klar von der vage umrissenen, opaken Gruppe der „wir“ ab. Gleichzeitig sind die Worte Camilles nicht länger besetzbares Gemeingut. Sie werden ihm nun als Zitat eindeutig zugeordnet: „ ‚-ach, die Kunst!’ Ich bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben.“[887]

Die Differenz zum Vorhergehenden erblickt auch Hans Mayer im Ich-Sagen Celans. Er lokalisiert sein erstmaliges Auftreten – „(z)um ersten Mal in dieser Rede spricht der Redner im eigenen Namen“[888] – im Text jedoch erst nach der Deutung des „Medusenhaupt(s)“[889] und damit zu spät. Dennoch hat er recht darin, von einem bisweilen „selbstvergessene(n) Redner“[890] zu sprechen – der also die Symptomatik an sich hat, die er aufzeigen will, und es erscheint auf alle Fälle richtig, über die Passagen nach der Beschwörung des Freien, des Offenen und der Utopie zu sagen: „*Von nun an, bis zum Schluß der Ansprache, spricht Paul Celan zu uns.* Das Ich, das jetzt verstanden werden möchte, ist durchaus dasjenige dieses einen und einzigen Sprechers. Zum ersten Mal zitiert Paul Celan einen Vierzeiler von Paul Celan, deutet er Autobiographisches (…).“[891] Celan kommt in einer komplizierten dialektischen Bewegung zu sich selbst, die ohne eine Theorie des Doubles bzw. Doppelgängers kaum nachzuvollziehen ist.

Die Kulturgeschichte behandelt das Double bzw. den Doppelgänger häufig als in Magie und Aberglauben auftretende Erscheinung der unsterblichen Seele, so bei Otto Rank[892], die Psychoanalyse Siegmund Freuds als Projektion abgespaltener und zensierter Anteile des Ich[893]. Insofern der Doppelgänger nach Freud, der auf Rank aufbaut, eine „Versicherung des Fortlebens“ gewährt, bevor er „zum unheimlichen Vorboten des Todes“ wird[894], speist sich seine Vorstellung aus einer „uneingeschränkten Selbstliebe“, dem „primären Narzissmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht“, jedoch „aus den späteren

[885] Ebd.
[886] Ebd.
[887] A. a. O., S. 190.
[888] H. Mayer, „Lenz, Büchner und Celan“, S. 165.
[889] Celan III, S. 192.
[890] H. Mayer, „Lenz, Büchner und Celan“, S. 169.
[891] A. a. O., S. 170, Hervorhebung im Original.
[892] Vgl. O. Rank, *Der Doppelgänger*, sowie dazu S. Freud, *GW*, Bd. XII, S. 247f.
[893] Ebd.
[894] S. Freud, *GW*, Bd. XII, S. 247.

Entwicklungsstufen des Ichs neuen Inhalt gewinnen“ kann[895]. Jacques Lacan knüpft daran an und geht darüber hinaus, wenn er „die Rolle des spiegelnden Apparates“, durch die im Spiegelstadium die Ich-Bildung erfolgt, „in den Erscheinungsweisen des *Doppelgängers*“ wiederfindet.[896] Das Double wird mit dem Spiegelbild gleichgesetzt. Es ist Bestandteil der Dimension des Imaginären, welche den Menschen in seiner Entwicklung prägt, ihn aber auch immer wieder Erfahrungen der Be- und Entfremdung aussetzt.

Mit Freud und Lacan gelesen, stellen sich die Anfangspassagen des *Meridian* als Schilderungen der Ich-Genese des Vortragenden Paul Celan über den Umweg des Daseins als Double dar. Weil Celan nicht sagen kann, will oder darf, wer er ist, vielleicht sogar, weil es ihn in gewissem Sinne nicht gibt, gibt er sich als Camille aus, d. h. er agiert als dessen Double. Eine eigene Identität gewinnt er allmählich im künstlerischen Umgang mit Camilles Worten und Büchners Werk. Durch Camille hindurch hat sich Celan zu sich selbst vorgearbeitet, zu seinem Ich. Celan gibt nun Camilles Rolle ab wie einen geliehenen Mantel, unter dem er warm geworden ist, den er aber nicht mehr benötigt.

Entlastet von Camille wird Celan durch Camilles Tod. Camille ist als Double seiner selbst – insofern er nichts ist als eine Hülle für die Rhetorik der Revolution – zwar bereits gestorben, doch jetzt muss Camille `selbst´ und als Double Celans sterben. Dieses Ereignis ist für Celan eingetreten, wenn „wir“ den Tod Camilles „zwei Szenen später (…) als den seinen empfinden können“ [897]. Auf die Doppelsinnigkeit von „seinen“ ist besonders scharf zu achten. Zum einen drückt das Possessivpronomen aus, dass durch Luciles Reaktion – ihren offensichtlichen Wunsch, mit dem Toten vereint zu sein – Camilles Tod nachträglich der Entfremdung – der Daseinsverfassung des `Man´ – entrissen wird. Zum anderen wird klargestellt, dass es sich um Camilles Tod und nicht den eines anderen handelt.

Die Funktion Luciles, die die Empfindung von Camilles Tod durch ihren Sprechakt erst möglich gemacht hat und dadurch Celan von seinem Double befreit, steht in einem bizarren Verhältnis zu derjenigen der geheimnisvollen schönen Frau in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Abenteuer der Silvesternacht*.[898] Als Tribut für das Alleingelassenwerden bittet sich darin eine Schöne vom männlichen Protagonisten Erasmus aus, wenigstens dessen Spiegelbild behalten zu dürfen. Das Spiegelbild verlässt daraufhin den Spiegel und verschwindet mit der wunderbaren Frau im Nichts. Während ob des Verlustes seines Spiegelbildes

[895] Ebd.
[896] J. Lacan, *Schriften I*, S.65, Hervorhebung im Original.
[897] Celan III, S. 189.
[898] Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, S. 316ff.

Erasmus einen psychischen Zusammenbruch erleidet[899], gewinnt Celan daraus seine Ich-Genese. Während Erasmus durch die Räuberin seines Doubles gefährdet wird, gelangt Celan durch die seine zur Existenz.

3.2.1.4 Medialität und Guillotinierung, Geliebte und verschlingende Mutter

Die geglückte Verwandlung der `Figur´ zur `Person´, von `Camille´ zum `Ich´, kommt einer Rückkehr aus der Künstlichkeit ins Leben gleich. Dazu passt, dass die Bedrohung des Lebens durch maschinelle Vernichtung, zu der Camille und wahrscheinlich auch Lucile bestimmt sind, wenn sie unter der Guillotine sterben, aus Celans Text einfach verschwindet. In der Schlussversion der Büchnerpreisrede kommt die Guillotine, gleichermaßen Hinrichtungsinstrument wie Symbol der Französischen Revolution, nicht mehr vor. Der Text Celans folgt darin, das kann man schwer begründen, sondern eigentlich nur konstatieren, einer unbewussten Schreiblogik.

Die Guillotine stellt für Büchner nicht weniger das Zentralsymbol der Französischen Revolution als für die historischen Ereignisse und ihre Zeitgenossen. Die Diskurse der Politik, der Sexualität, der Sprache und der Macht, die das Bühnenstück durchziehen, erhalten durch die Guillotinen-Metaphorik ihre extremste Zuspitzung. Sie ist transzendentales Signifikat. Ihr Vorstellungsbild ist der unhintergehbare Anfangspunkt und der unübersteigbare Endpunkt allen Sprechens. Alles, was Gegenstand der manischen Eloquenz der Revolutionäre werden kann, wird zumindest metaphorisch der Guillotinierbarkeit unterworfen. „Um die Guillotine kreisen die Gedanken von Büchners Figuren im Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, sie sind mit ihr ständig eng verbunden“, beobachtet Michael Braun.[900] Darüber hinaus ist die Hinrichtungsmaschine unentbehrliches, ja wichtigstes Requisit im Stück. „Die Guillotine spielt mit im Stück“, so Braun, „(s)ie steht von Anfang an im Mittelpunkt, bis zu den Schlussszenen, wo sie als gespenstisch-drohendes Instrument des maschinellen Todes das Bühnenbild beherrscht und sich als einzig überdauernde, letzte gültige Wirklichkeit erweist.“[901]

Eben diese Wirklichkeit wird vom Redner nicht mehr wahrgenommen, der sich zur Person verwandelt hat. Die Guillotine ist aus seinem Blickfeld verbannt. Büchners Regieanweisung für die Fahrt auf den Hinrichtungsplatz wird von Celan unvollständig wiedergegeben. Bei Büchner heißt es: „Die Wagen kommen

[899] Vgl. zur Deutung der Erzählung M. Milner, *La Fantasmagorie*, S. 103f.
[900] M. Braun, *„Hörreste, Sehreste“*, S. 63.
[901] Ebd.

angefahren und halten vor der Guillotine."[902] Bei Celan dagegen nur: „Die Wagen kommen angefahren und halten."[903]

In frühen Fassungen des Meridian ist die Guillotine erwähnt. Doch hat sie auch dort nur eine untergeordnete Rolle. Sie findet sich lediglich in einem Einschub, in dem sie durch semantische Inkongruenz mit dem Subjekt des Satzes hervorsticht: „Nach allen auf der Tribüne – es ist die Guillotine – gesprochenen Worten – welch ein Wort!"[904] Die augenfällige Deplaziertheit prädestiniert die Guillotine zum Streichkandidaten. Im nächsten Arbeitsgang tilgt Celan das Wort „Guillotine" und ersetzt es durch „Blutgerüst", ein anderer Ausdruck für Schafott. Von der Guillotine ist nicht mehr die Rede. Celan hat darauf verzichtet, mit der Guillotine als „ein(em) moderne(n) Sinnbild für den ersten maschinellen Massenmord"[905] eine Brücke zur Shoah zu schlagen. Aber das Verschwinden der Guillotine ist anhand der Stufen der Textgenerierung nachvollziehbar.

Was an dieser Stelle besondere Relevanz hat: Guillotine und Guillotinierung haben den Diskurs über Massenmedien metaphorisch mitgeprägt und sind als Synekdoche für die Wirkung bestimmter Massenmedien in sprachlichem Gebrauch. Ganz abgesehen von ihrer Funktion als äußerst wirkungsvoller Theatermaschine für die Französische Revolution. Der Kunstgeschichtler Arasse stößt auf eine Flut von historischen Dokumenten zur Verquickung von Schauspiel und Realpolitik: „Die zeitgenössischen Autoren betonen es immer wieder: der Revolutionsplatz ist ein großes Theater." [906] Da die „einzigartige Qualität des Theaters der Guillotine (…) daß hier wirklich gestorben wird"[907], nur in einem kurzen Moment aufblitzt, werden dem maschinellen Tötungsakt die Akte Umzug durch die Stadt (mit Unterbrechungen, etc.), der Auftritt der Verurteilten auf dem Podium des Schafotts und die Konfrontation mit dem Scharfrichter vorangestellt[908], ehe der Übergang in andere Medien mit den Kupferstichen von den Köpfen der Guillotinierten vollzogen wird, die die Porträtphotographie vorwegnehmen[909].
So bietet der Begriff „guillotine" im Französischen zudem eine Transferpassage zwischen den Bildfeldern der Hinrichtung und der Photographie. Mit „guillotine" wird im 19. Jahrhundert eine bestimmte Form des Fotoapparatverschlusses be-

[902] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod", IV, 7, S. 66.
[903] Celan III, S. 189.
[904] P. Celan, *Der Meridian*, S. 21.
[905] M. Braun, *„Hörreste, Sehreste"*, S. 64.
[906] D. Arasse, *Die Guillotine*, S. 115.
[907] A. a. O., S. 116.
[908] Vgl. a. a. O., S. 121ff.
[909] Vgl. a. a. O., S. 166ff.

zeichnet.[910] Der Verschluß ist „eine Einrichtung an photographischen Kameras zur zeitlichen Steuerung der Belichtung“.[911] Die Belichtungszeit ist diejenige Zeit, die vergehen muss, bis eine Photographie auf sensiblem Filmmaterial entsteht. Im übertragenen Sinn ist es die Zeit der Meduisierung, die Zeitspanne der Erstarrung des Referenten zum Abbild. Umgekehrt wird mit dem Ausdruck „photographe” (wörtlich: der Fotograf) zudem die Person bezeichnet, die dafür zuständig ist, einen zum Tode Verurteilten unter dem Fallbeil zu platzieren.[912] In der Sprache manifestiert sich somit ein Zusammenhang zwischen Tötung und Belichtungszeit, dem Roland Barthes medientheoretisch nachgespürt hat. Barthes interpretiert psychologisch das Klicken des Auslösers zwischen Öffnen und Abblenden der Kamera als eine kleine Todeserfahrung, in der der Fotografierte zum Geist wird. Es ereignet sich eine sublimierte Form der Tötung als „spectre"-Werden und – bezeichnenderweise – „Parenthèse”: „(...) (J)e vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre."[913]

Das Fehlen der Guillotine in der Büchnerpreisrede kann als Indikator dafür dienen, dass sich mit der Verwandlung des Redners von der Kunst-Figur zur Person eine Vorstellung von Medialität durchsetzt, die sich vom Konzept metaphysisch begründeter und technisch umgesetzter Medialität deutlich unterscheidet. Mit der Loslösung von `Camille´, mit dem sich Celan als Redner zeitweilig identifiziert hat, gewinnt der Poet Oberhand. Das Modell oder Vorbild des Journalisten, des Medienarbeiters und Welterklärers, der vom historischen Camille Desmoulins verkörpert wurde, wird verabschiedet zugunsten einer Annäherung an die Dichtung.

Der Zusammenhang zwischen Medialität und Guillotinierung und deren Widerpart zur hehren Dichtung wird im Werk Celans schon in dem sehr frühen Gedicht *Chanson einer Dame im Schatten* aufgegriffen.

Chanson einer Dame im Schatten[914]

Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft:
Wer gewinnt?
Wer verliert?
Wer tritt an das Fenster?
Wer nennt ihren Namen zuerst?

[910] Vgl. dazu R. Lécuyer, *Histoire de la photographie*, S. 141, S. 147ff.
[911] *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 19, TRIF-WAL, S. 551.
[912] D. Arasse, *Die Guillotine*, S. 72ff.
[913] R. Barthes, *Œuvres complètes III*, S. 1117.
[914] Celan I, S. 29f.

Es ist einer, der trägt mein Haar.
Er trägts wie man Tote trägt auf Händen.
Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.
Er trägt es aus Eitelkeit so.

Der gewinnt.
Der verliert nicht.
Der tritt nicht ans Fenster.
Der nennt ihren Namen nicht.

Es ist einer, der hat meine Augen.
Er hat sie, seit Tore sich schließen.
Er trägt sie am Finger wie Ringe.
Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir:
er war schon mein Bruder im Herbst;
er zählt schon die Tage und Nächte.

Der gewinnt.
Der verliert nicht.
Der tritt nicht ans Fenster.
Der nennt ihren Namen zuletzt.

Es ist einer, der hat, was ich sagte.
Er trägts unterm Arm wie ein Bündel.
Er trägts wie die Uhr ihre schlechteste Stunde.
Er trägt es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.

Der gewinnt nicht.
Der verliert.
Der tritt an das Fenster.
Der nennt ihren Namen zuerst.

Der wird mit den Tulpen geköpft.

Das *Chanson einer Dame im Schatten* fragt nach dem Risiko verschiedener „er", der „Schweigsame(n)" durch Nennung ihres Namens zum Opfer zu fallen und „mit den Tulpen geköpft" zu werden. Die Köpfung vollzieht sich durch das Herantreten an ein „Fenster", was an das „fenêtre-à-guillotine" denken läßt, an das Schiebefenster, dessen französische Bezeichnung aus dem Hinrichtungsinstrument gebildet ist. Die Köpfung steht offenbar im Zusammenhang mit Wertgenerierung, denn die Tulpen verweisen auf die planmäßige Tulpenzucht, mit der die Niederlande im 17. Jahrhundert in das kapitalistische Zeitalter aufgebrochen sind.[915] Die Tulpen bei Celan stehen in Analogiebeziehungen zu Textprodukten. Die ersten beiden „er" werden als Epigonen des dritten „er" ausgewiesen. Der erste „trägt mein Haar", eine Textmetapher, „aus Eitelkeit so", der zweite „hat meine Augen", was der Aneignung einer fremden Wahrnehmung gleichkommt, und „trägt sie am Finger wie Ringe", schmückt sich also mit dieser Wahrnehmung und verwandelt sie in materiellen Wert. Der dritte „er" vervollständigt das Personal dieses Dramas als alter ego des Dichters, der von den ersten beiden ausgebeutet wird: „der hat, was ich sagte", das er „unterm Arm" trägt „wie ein Bündel". Dieser „er" verweigert sich der Verwertungslogik von Texten, denn er trägt sein Bündel „von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort", was soviel heißt wie: er vermarktet es nicht.

Statt sich mit dem Einsatz der Sprache nach marktkompatiblen Substitutionsgesetzen der Zeichenökonomie zufrieden zu geben, riskiert der Dichter den Tabubruch der Nennung des Unnennbaren – „Der nennt ihren Namen zuerst" – und wird dafür geköpft. Die Guillotinierung vollzieht, was der Dichter hat vermeiden wollen, nämlich die Trennung von Schöpfer und Werk, von sprechendem Kopf bzw. Mund und an den Körper gepresstem Text (oder eben Text-Körper). Die Guillotinierung symbolisiert so die Einspeisung in eine marktkonforme Zirkulation der Texte.

Während also im *Chanson* durch, wie zu betonen ist, eine düster-unbestimmt bleibende Frauengestalt das Singuläre des Dichterischen den Gesetzen des Medien-Marktes unterworfen wird, bleibt dieses Schicksal dem Dichter-Redner des *Meridian* offenkundig erspart. Die Sphäre von ‚Kunst' und Massenmedien wird durch die Ausgrenzung der Guillotine aus dem Text abgespalten – konkret mit der Durchkreuzung des Wortes „Guillotine", einem Schreibakt, von dem niemals geklärt werden dürfte, inwieweit er dem Autor intentional bewusst gewesen ist.

[915] Vgl. M. R. Prak/D. Webb*, The Dutch Republic in the seventeenth century: the golden age*, S. 89.

Das Motiv tödlicher Verletzung durch die Frau verlangt nach einer Ergänzung der rein medientheoretischen Betrachtungsweise durch einen psychoanalytischen Standpunkt. Nimmt man einen solchen ein, beschwört *Chanson einer Dame im Schatten* den archaisch-matriarchalischen Schreckens einer vagina dentata, die den männlichen Phallus verschlingt, um das eigene Begehren zu stillen. Quelle der Kastrationsangst ist nicht, wie es die klassische Psychoanalyse will, zumindest für das männliche Infans der Vater, der es von der Konkurrenz um das Begehren der Mutter ausschließen will, sondern eine Frauengestalt – womöglich die Mutter. Auf diese führt auch Freud zumindest in einer kleinen Schrift über das Medusenhaupt die Kastrationsangst zurück. Im Mythos von der Versteinerung erkennt Freud einen symbolischen Ausdruck für die Kastration, die infolge einer unbewussten Verschiebung nicht auf das Organ des Geschlechtsteils, sondern auf das es vertretende Auge gerichtet ist. Freud bezieht zudem das im Mythos überlieferte Moment der Enthauptung mit ein, insofern durch die Kastration das männliche Subjekt der Möglichkeit der Aufrichtung seines Gliedes verlustig geht. Die Betonung der Haare und des weit geöffneten Mundes der Medusa deutet Freud als Umschreibung des weiblichen, letztlich des mütterlichen Genitals als Ursprung der Kastrationserfahrung: „Wahrscheinlich ein erwachsenes, von Haaren umsäumtes, im Grunde das der Mutter.“[916]

Im Hinblick auf das Tun von Celans „Dame im Schatten“ ist an den Überlegungen Freuds explizit zu machen, dass in der Kulturgeschichte die Frau nicht nur als kastriert, sondern auch als kastrierend auftritt. Die feministische Medienwissenschaftlerin Barbara Creed erinnert daran, dass die Medusa von Althistorikern oft als eine Version der vagina dentata begriffen wird.[917] Die kastrierende Frau als vagina dentata wird in der psychoanalytischen Theorie nach Freud zum einen auf die Vorstellung der oral-sadistischen Mutter zurückgeführt, die als verschlingende von Kindern beiderlei Geschlechts gefürchtet wird. Das Märchen *Hänsel und Gretl* der Brüder Grimm porträtiert ein solches Wesen mit der kannibalistischen Hexe im Lebkuchenhaus. Zum anderen ist die überversorgende Mutter zu nennen, die in einem dyadischen Verhältnis mit dem Infans verbunden ist und in dessen präodipaler Lebensphase von diesem als Inbegriff der Ganzheit empfunden wird.[918] Lacan vermutet, im Gegensatz zu Freud, in der Überpräsenz der Mutter, und nicht in der Trennung von ihr, den Ursprung jeglicher Angst.[919]

[916] S. Freud, *GW*, Bd. XVII, S. 47.
[917] Vgl. B. Creed, *The monstrous-feminine*, S. 181.
[918] Vgl. a. a. O. , S. 109.
[919] Vgl. J. Lacan, *Schriften III*, S. 69, D. Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, S. 10.

Aus dieser Sicht tritt die „Dame im Schatten“ als kastrierende vagina dentata in Aktion, wobei „Schatten“ die Dimension des Todes, ja überhaupt eines undefinierbaren Jenseits einschließt. Die Köpfung krönt eine Reihe von Angriffen auf und Eingriffen in den Körper, die das narzisstische Selbst-Bild der Ganzheit, wie es nach Lacan das Spiegelstadium herstellt, in Frage stellen. Das lyrische Ich ist bereits seines Haars wie seiner Augen beraubt worden – beides kennt die psychoanalytische Literaturinterpretation als symbolisches Substitut des Phallus. Das Gleiche gilt für das vom lyrischen Ich Gesagte, der Text, das bzw. den sein Double – ein dritter „er“ – unter dem Arm trägt, das also eigentlich nicht zum Körper gehört, aber als zum Körper gehörig betrachtet wird. Auch das Gesagte wird geraubt. Den Namen der Unbekannten zu nennen, bedeutet, den Schleier vom Mal der Kastration zu heben, das Nichts und Jenseits zu entdecken und selbst Opfer der Kastration zu werden.

Die Ausstreichung der Guillotinie im *Meridian* signalisiert, dass nicht nur die Konfrontation des Dichters mit technomorpher Medialität und den Gesetzen der Medienökonomie, ihrer Repoduktivität und Verwertungslogik, vermieden wird, sondern auch die Annahme der Kastration als Mal einer ursprünglichen, im Begehren wurzelnden und niemals ganz zu überwindenden Spaltung, die sich in den Strukturen der Sprache niederschlägt. Celan als Redner weicht der Herausforderung aus, für die Volker Kaiser die auf das Medusenhaupt gemünzte Formulierung „das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen“[920] anführt. Kaiser schreibt dazu: „Diese Formulierung gibt zu bedenken, daß das Natürliche *als* Natürliches erst mittels der Kunst und der von ihr ausgehenden Gefährdungen *bestimmbar* ist. Ihr haben auch das ‚Ich‘ und mit ihm die Dichtung sich auszusetzen, und einzig als solchermaßen ausgesetzte, d. h. dem Schnitt, der Kastration(-sangst) eingedenk bleibender Größen vermögen sie überhaupt zu sprechen.”[921] Die Erfahrung des kastrierenden Schnitts der ‚Kunst’, der als Zäsur durch Medialität interpretierbar ist, wird aber im *Meridian* gerade umgangen.

Der Horror vor der kastrierenden Frau, wie sie die „Dame im Schatten“ verkörpert, könnte eine Blockierung oder Ablenkung der symbolischen Kastration bewirken, wie sie Slavoj Žižek im Anschluss an die psychoanalytische Theorie Jacques Lacans erläutert. Demnach bedeutet `symbolische Kastration´ den unbewussten „Verzicht auf das inzestuöse Objekt“ (die Mutter, der Vater) als zentrale Voraussetzung für die Integration in die Kultur und das Rechtssystem einer Ge-

[920] Celan III, S. 192.
[921] V. Kaiser, *Das Echo jeder Verschattung*, S. 138, Hervorhebungen im Original.

sellschaft.[922] Aufgegeben wird die Fixierung auf ein Objekt, das als Inbegriff phantasmierten Genießens gilt, und zwar zugunsten einer Bindung an die Gesetze und Regeln des Sprechens und Begehrens. Im Schema des Ödipuskomplexes bei Lacan ist die symbolische Kastration dessen dritte und letzte Stufe, die dadurch gekennzeichnet ist, dass durch die wechselseitige Signifizierung von Vater und Mutter als einander Begehrende das Kind gezwungen ist, die Identifikation mit dem imaginären Phallus als dem Symbol der Erfüllung des Begehrens – der Mutter oder des Vaters – aufzugeben. Dies kommt der Akzeptanz der Kastration gleich, wenn darunter verstanden wird, der Phallus als Signifikant des Begehrten weder zu sein noch ihn zu haben, sich aber durch den Phallus in seinem Begehren nach Objekten außerhalb der inzestuösen Sphäre leiten zu lassen.[923]

Zumindest zwischen den einander motivisch korrespondieren Texten *Chanson einer Dame im Schatten* und *Meridian* besteht der Gegensatz also zwischen dem Aufreißen und dem Verdecken des Lochs der Kastration. Es fehlt der mit dem Durchlaufen des Ödipuskomplexes erreichte Ausgleich zwischen dem Begehren des Subjekts und dem Begehren des bzw. der Anderen, das durch den Phallus symbolisiert wird. Für den aufmerksamen Leser ist die unvollständig transferierte, weil die Guillotine auslassende Bühnenanweisung Büchners im *Meridian* von einer Lücke gezeichnet, die eine andere Lücke verdeckt, nämlich die der Kastration, die verleugnet wird.

Diese Lücke entspricht gemäß einer patriarchalisch gefärbten psychoanalytischen Lesart „dem Platz der phallischen Bedeutung“, dem Platz des Signifikanten des Begehrens, das sozusagen nicht zu seinem Recht kommt, weil durch die Überpräsenz des Weiblichen bzw. Mütterlichen die Anrufung des Namen-des-Vaters als des symbolischen Statthalters des Gesetzes des Begehrens misslingt.[924] Trotzdem muss es nicht zur Psychose kommen, wie sie Lacan als Folge eines solchen Defekts des Signifikanten-Registers annimmt.[925] Es gibt den Ausweg des Dichters, den der Redner Celan ja auch beschreitet, den Ausweg in die „sogenannte() poetische() Praxis“[926], wie Julia Kristeva sie beschreibt und als Quelle von Literatur ausweist. „Die Sprache wird tendenziell ihrer symbolischen Funktion enthoben und nunmehr in semiotischer Artikulation entfaltet“[927], also als rhythmisierend-pulsierender Prozess unter Vermeidung verbindlicher Bedeutungssetzungen.

[922] S. Žižek, *Der erhabenste aller Hysteriker*, S. 134.
[923] Vgl. J. Lacan, *Schriften II*, S. 129f.
[924] J. Lacan, *Schriften II*, S. 89f.
[925] Vgl. a. a. O., S. 108.
[926] J. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 71.
[927] A. a. O., S. 72.

An die Stelle der kastrierenden Frau im *Chanson einer Dame im Schatten*, die einer technomorphen und verwertungsorientierten Medialität verbunden und auf die Schreckensvorstellung einer verschlingenden Mutter zurückzuführen ist, tritt im *Meridian* mit Lucile die Vertreterin eines ganz anderen Konzepts von Medialität auf den Plan. Durch ihre Doppelrolle als Geliebte und Mutter bringt sie den Redner Celan als ich-sagende `Person´ gleichsam zur Welt. Ihr verdankt er seine singuläre Stimme, die das Figurative vergessen lässt.

Die durch Lucile vermittelte Singularität des Todes von Camille eröffnet Celan, der sich auf den Spuren Camilles bewegt, die Möglichkeit, sich auf seinen eigenen Tod hin zu entwerfen, ein „Sein zum Tode" zu entwickeln.[928] Über den Bezug zur Endlichkeit kann sich der Diskurs Celans von der `Rede´ abwenden und dem `Sprechen´ annähern. Diese Veränderung wird in Celans Lesemodus offenkundig.

Luciles Mütterlichkeit besteht darin, dass sie Celan das Sprechen und Wahrnehmen lehrt und ihn dadurch zur `Person´ macht. Celan versucht, die literarischen Gestalten Büchners nicht mehr als petrifizierte Figuren, sondern als lebendige Personen aufzufassen. Damit ist eine Loslösung von einer anthropomorphen Metaphysik der Medialität verbunden, die auf die Kommunikation von Sinn fokussiert ist, und auf der technomorphe Medialität größtenteils basiert. Doch davon wird das nächste Kapitel handeln. Zunächst einmal wird auseinandergelegt, inwiefern die Hinwendung zu Lucile mit einer Abkehr von technomorpher Medialität verknüpft ist.

Als Vermittlerin der Sterblichkeit rückt Lucile an die Stelle eines Mediums. In dieser Hinsicht steht Lucile in der Reihe weiblicher Gestalten bei Celan, die mit der Tänzerin aus *Halbe Nacht* verwandt sind, von der sich das lyrische Ich fragt, ob es durch sie mit dem Tod „(v)ermählt" wird. Wie sich bei Celan eine solche transzendente Medialität der Frau mit textueller und leibhaftiger Medialität verschränken kann, zeigt die „sekundäre Zeugenschaft"[929] der Shoah, die Celan seiner zeitweiligen Lebensgefährtin Ingeborg Bachmann zumutet. In dem zu Anfang ihrer Beziehung entstandenen, an sie adressierten und ihr gewidmeten Gedicht *In Ägypten*[930] wird die darin vorkommende und unschwer mit ihr identifizierbare „‚Fremde'" nach der Deutung von Hans Höller und Andrea Stoll „als Medium der Verbindung zu den Toten eingesetzt", insofern sie zu „schmücken" ist „mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noemi", Namen, mit denen klar die weiblichen

[928] M. Heidegger, *Sein und Zeit,* S. 252f.; vgl. auch P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 382f.
[929] L. Koelle, „`hier leb´dich querdurch, ohne Uhr´", zitiert nach: H. Höller/ Andrea Stoll, „Das Briefgeheimnis der Gedichte. Poetologisches Nachwort", S. 229.
[930] Vgl. I. Bachmann/P. Celan, *Herzzeit*, Brief Nr. 1, S. 7.

Opfer der Shoah gemeint sind[931]. In dieser Funktion hat Celan die Geliebte „in dieses Gedicht treten“[932] sehen, und für sie ist es manchmal so gewesen, als ob sie nur durch Celans Gedichte lebte und atmete[933]. Auch Luciles Medialität ist, wie an ihrem `Sprechen sehen´ noch entfaltet wird, an der Körperlichkeit des Atems ausgerichtet.

3.2.1.5 Überwindung des imaginären Todes

Sobald Camille gestorben ist, wird der Redner Celan lebendig und kann von sich als `Ich´sprechen. Das würde aber bedeuten, dass Celan in gewisser Weise tot gewesen ist und sein Leben sich dem Tod eines anderen verdankt, der an seiner Stelle gestorben ist. Camille, Lucile bestätigt es, stirbt diesen Tod für den Redner Celan. Von welchem Tod aber wird Celan dadurch erlöst? Wohl vom Status eines lebendigen Toten bzw. des imaginären Todes.
Zweifellos wird damit Biographisches bei Celan berührt: die Situation des Opfers der Shoah, die Situation desjenigen, der für den gewaltsamen Tod bestimmt gewesen ist, seiner Tötung aber hat entgehen können. Als lebendigen Toten charakterisiert schon Theodor W. Adorno den Dichter, freilich unter dem Deckmantel einer Typologie der Lyriker nach Auschwitz. .„Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. Zur Vergeltung suchen ihn Träume heim wie der, dass er gar nicht mehr lebte, sondern 1944 vergast worden wäre, und seine ganze Existenz danach lediglich in der Einbildung führte, Emanation des irren Wunsches eines vor zwanzig Jahren Umgebrachten.“[934]
Die aggressive Halluzinatorik, der sich Adorno überlässt, wenn er das Fortleben eines Ermordeten beschwört, mag der Ranküne geschuldet sein, angesichts der Lyrik Paul Celans ein Stück selbstkultivierter Überklugheit preisgegeben haben zu müssen. Celans Texte haben Adorno zu dem Eingeständnis veranlasst, es möge „falsch gewesen sein“ zu behaupten, „nach Auschwitz ließe kein Gedicht

[931] H. Höller/A. Stoll, „Das Briefgeheimnis der Gedichte. Poetologisches Nachwort“, S. 227.
[932] I. Bachmann/P. Celan, *Herzzeit*, Brief Nr. 53, S. 64.
[933] Vgl. a. a. O., Brief Nr. 26, S. 39.
[934] Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 355f. Bezeichnenderweise zitiert Marlies Janz, die Celan fugenlos mit Adorno verknüpfen möchte, nur Adornos Revision seines Urteils, nicht, was darauf noch folgt (vgl. *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 99).

mehr sich schreiben".[935] Nach Raimar Zons Ermessen trifft Adorno freilich bei Celan „ins Zentrum seiner Lyrik" und gibt „(e)ine höchst präzise Beschreibung Paul Celans".[936]

Es sind die Celan möglicherweise bekannt gewesenen[937] Ausführungen Jacques Lacans über den imaginären Tod in dem Vortrag *Funktion und Feld des Sprechens in der Psychoanalyse*, die eine Erklärung anbieten, warum Celan im *Meridian* ein komplexes literarisches Maskenspiel mit der eigenen Person und der Figur Camilles unternimmt. Lacans Denkrahmen ist die Situation des psychoanalytischen Gesprächs, dessen Rollenverteilung er mit Hegels Dialektik von Herr und Knecht illustriert.[938] Der Analysand ist der Knecht, der dem Analytiker als dem „Herr(n) der Wahrheit"[939] mit Geschichten, die gedeutet werden, zuarbeitet. Befreiung verspricht nur der „Tod des Herrn", auf den der Analysand `wartet´.[940] Bis es so weit ist, verzichtet der Wartende gleichsam auf sein eigenes Leben. Über dieses Subjekt schreibt Lacan: „Es ist in dem antizipierten Augenblick des Todes des Herrn, von dem an es selbst leben wird; doch während es diesen Augenblick erwartet, identifiziert es sich mit dem Herrn als einem Toten und ist aufgrund dessen selbst bereits tot."[941]

Lacan verallgemeinert diesen Gedanken und findet dafür die Bezeichnung „imaginärer Tod" in der Sitzung vom 8. Juni des Seminars von 1954-55. Über das „zwangsneurotische Subjekt" sagt er dort, es sei „das Ich, insofern es selbst seine Enteignung trägt, es ist der imaginäre Tod".[942] Hinter dieser Selbst-Enteignung steht die Auslöschung des Objekts des Genusses. „Nicht für sich selbst noch wirklich ist er tot. Er ist tot für wen? Für den, der sein Herr ist. Und in Bezug worauf? In Bezug auf das Objekt seines Genusses. Er löscht seinen Genuß aus, um nicht den Zorn seines Herrn zu erregen."[943] Das Symptom des Zwangsneurotikers als einer Kompromisslösung in dieser Situation ist die endlose Verdoppelung der Persönlichkeit, in der sich das Verhältnis von Herr und Knecht unaufhörlich wiederholt. „Aber andererseits, wenn er tot ist oder sich tot stellt, dann ist er nicht mehr da, dann ist es ein anderer als er, der einen Herrn hat, und umgekehrt hat er selbst einen anderen Herrn. Folglich ist er immer an-

[935] Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 355.
[936] R. Zons, *Die Zeit des Menschen*, S. 145f.
[937] Vgl. dazu in dieser Arbeit Abschnitt III, 4.
[938] Vgl. G.W.F. Hegel, *Werke*, Bd. 3, S. 145ff.
[939] J. Lacan, *Schriften I*, S. 159.
[940] A. a. O., S. 160.
[941] Ebd.
[942] J. Lacan, *Das Seminar Buch II*, S. 341.
[943] A. a. O., S. 342.

derswo. Als Begehrender verdoppelt er sich endlos in eine Reihe von Personen…."[944]

Mit Lacan betrachtet, eröffnet Celan seine Büchnerpreisrede als imaginärer Tod oder Toter. Es mag sein, dass dies für alle seine Texte gilt. „Celan betrat seine Bühne als ein Toter", so Kurt Oppens. „Sein Dichten ist ein Prozeß der Auferstehung (…)."[945]Aber es gilt wohl in besonderer Weise für den *Meridian*. Denn in diesem Text wird ersichtlich, dass und wie der Zustand des inmaginären Todes auf der Identifikation mit einem scheinbar unüberwindbaren Herrn beruht. Als dieser figuriert die Gestalt Camille Desmoulins´. Solange sich Celan mit Camille als dem Herrn identifiziert, ist er als `Ich´ nicht vorhanden, wie inexistent. Diese Ausgangslage spiegelt allerdings keine individuelle Symptomatik wider, sondern die nationalsozialistische Verfolgungs- und Vernichtungspolitik. Das Überleben negiert nicht die administrative und propagandistische Auslöschung des Menschen. Celan hat den Status des De-figurierten inne, insofern die Rassenpolitik der Nationalsozialisten ihn zum Tode veruteilt hat.

Die faktisch aufgehobene, aber für die Psyche vielleicht andauernde Verfolgung ist das Eine; das Andere das Fortwirken der Stereotypen des Juden. Diese sind an die Stelle des menschlichen Antlitzes getreten. In erster Linie natürlich durch die Unterwerfung unter den vernichtenden Blick der Mörder und Folterer in den Lagern und in den Propaganda-Filmen, in schwächerer (oder subtilerer?) Form in bestimmten literarischen Motiven wie dem Automaten. Aber Rückstände medialer Entmenschlichung finden sich sogar in der Berichterstattung über die Büchnerpreisvergabe. Ausgerechnet W. E. Süskind, einer der Autoren von *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*, verstrickt sich in seinem Artikel für die *Süddeutsche Zeitung* in xenophobisch und antisemitisch anmutende Klischees, wenn ihn Celans Gesicht „manchmal an japanische Masken" und dessen Blick an den eines „glitzernde(n) Talmudistenauge(s)" erinnert.[946]

Celan ist medial de-figuriert, insofern er des menschlichen Gesichts und der menschlichen Stimme beraubt ist. Die Identifikation mit dem Herrn birgt nicht nur die Möglichkeit, eine unbestimmte Todesdrohung in Schach zu halten und dafür auf das eigene Leben zu verzichten, sondern auch den Zustand der De-figuration offensiv durch die Selbst-Setzung als ‚Kunst'-Figur zu kompensieren.

[944] Ebd.
[945] K. Oppens, „Blühen und Schreiben im Niemandsland", S. 108.
[946] W. E. Süskind, „Vom Dichter und seiner Bescheidenheit. Herbsttagung der Akademie für Sprache und Dichtung", S. 13.

Camille als Gestalt des Herrn besitzt Anteile von Täter und Opfer. Erstere schon in der oberflächlichen, historischen Hinsicht, dass Desmoulins Journalist war, der ausdrücklich die Denunziation zu seinem Tätigkeitsfeld zählte. „In a celebrated passage, Camilles Desmoulins asserted that ‚today, journalists exercise a public function: they denounce, decree, judge, absolve, or condemn'", so der Historiker J. D. Popkin.[947] Desmoulins´ Machenschaften dürfte Celan subjektiv in der Behandlung seiner Person und seines Werkes mindestens durch Teile der Presse während der Plagiatsaffäre wiedererkannt haben. Wie bereits angesprochen, hat Celan gewisse Publikationen und Publizisten bezichtigt, ihn als Person und Autor getötet zu haben. Hinzu kommt, dass Camille innerhalb der Diegese von *Dantons Tod* als Revolutionär ein Komplize des *grand terreur* ist.

Wie schon Hegel in seiner Vorstellung von Revolution[948] setzt Paul Celan den Herrn mit dem gewaltsamen Tod durch Schreckensherrschaft gleich, die sich bei ihm weniger in administrativer Vollmacht bekundet als in der Herrschaft über die *techné* und also auch über die durch sie erzeugten Bild- und Sprach-Artefakte. „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland", heißt es dazu refrainartig über den schreibenden „er" in der *Todesfuge*.[949] Besonders Saint-Just und Robespierre verkörpern diese `Meisterschaft´ in *Dantons Tod*.[950]

Doch zugleich ist Camille als Opfer zu erachten. Wie bereits dargelegt, ist er dem Code der Revolution unterworfen und wird hingerichtet, als er gegen diesen zu verstoßen scheint. Im Mediendispositiv Französische Revolution fungiert er als Sender und Botschaft des Verrats an den offiziellen Zielsetzungen. Das Stigma des Opfers und damit auch die Ähnlichkeit zwischen Camille und Celan besteht

[947] J. D. Popkin, *Revolutionary News*, S. 47.

[948] Vgl. G.W.F. Hegel, *Werke* , Bd. 3, S. 436: „Das einzige Werk und Tat der allgemeinen Freiheit ist daher der *Tod*, und zwar ein *Tod*, der keinen inneren Umfang und Erfüllung hat; denn was negiert wird, ist der unerfüllte Punkt des absoluten freien Selbsts; er ist also der kälteste, platteste Tod, ohne mehr Bedeutung als das Durchhauen eines Kohlhaupts oder ein Schlucks Wassers. – In der Plattheit dieser Silbe besteht die Weisheit der Regierung, der Verstand des allgemeinen Willens, sich zu vollbringen" (Hervorhebungen im Original). Siehe zu der Passage auch A. Kojève, *Hegel*, S. 248: „Das Wesen der individuellen Freiheit ist also die Negativität, die sich im reinen oder ‚absoluten' Zustand als Tod manifestiert. Daher kommt es auch, daß die `reine´ oder `abstrakte´ Freiheit, wenn sie sich im sozialen Bereich im Laufe der zweiten Etappe einer wirklichen, d. h. das soziale Gegebene wahrhaft *negierenden* Revolution verwirklicht, notwendig als kollektiver gewaltsamer Tod oder als ‚Schreckensherrschaft' erscheinen muß" (Hervorhebung im Original).

[949] Celan III, S. 42.

[950] Zur Projektionsfläche eines militanten Antinazismus wird die Französische Revolution mit ihrem Protagonisten Robespierre in der Lyrik Gertrud Kolmars, die von den Nationalsozialisten verfolgt und ermordet wurde. Siehe dazu das Gedicht *Beschwörung* aus dem Zyklus „Robespierre" in: Dies., *Weibliches Bildnis*, S. 320, in welchem Robespierre zum Rächer und Richtenden stilisiert wird: „Ja. Nimm die Waage. Nimm das Schwert./Zerbrich die Federn, die besoldet.-/Du Licht, das brennend sich verzehrt/Wie viele, die der Tag umgoldet,/Sind deine Nacht nicht wert!"

darin, dass es eigentlich kein Leben mehr hat, sondern nur noch eine fremdbestimmte Rolle im Szenario der Täter, denen es ausgeliefert ist.

Celans Maskenspiel mit der Rolle Camilles führt zur Befreiung vom Herrn, weil er darin den Todesweg des Herrn bis zum Ende mitvollzieht. Der Herr stirbt, und das ist so, als ob zugleich der Tod oder zumindest eine dumpfe Todesdrohung selbst sterben würde. Freilich stirbt nicht das Subjekt oder der Urheber der Todesdrohung, nicht der Täter, sondern das Objekt bzw. das Opfer. Denn Celan verfolgt den Weg des Todes des Gehenkten, nicht des Henkers. Dabei setzt das Spiel der Verdopplung ein, das Lacan beschreibt. Celans Identifikation mit Camille als dem Herrn führt dazu, dass die Todesdrohung, in deren Bann beide stehen, sich in erster Linie gegen Camille richtet. Der Tod wird auf Abstand gebracht. Denn Celan hat Camille als Herrn, vor dem er sich fürchten muss; Camille aber hat als Herrn den Tod selbst.

Das Maskenspiel Celans ist mit einem ethischen Makel behaftet, insofern ein Opfer das andere vertritt. Das Aufsetzen der Sprach-Maske erlaubt es, den zugedachten Tod gegen den Tod eines Doubles/Doppelgängers/Spiegelbilds zu vertauschen. Freilich nur in der Literatur. Die Stellvertretung durch Literatur gewährt den symbolischen Tod Camilles im literarischen Sinne. Ein Subjekt, das nicht als Ich in Erscheinung tritt (Celan bei seiner Dankesrede), wird durch einen Signifikanten (Camille) für einen anderen Signifikanten (den im Text sterbenden Camille) vertreten. „Wir sterben im Vollzug der Lektüre einen symbolischen Tod, dem Initianten im Initiationsritual, der einen symbolischen Tod stirbt, nicht ganz unähnlich“, erläutert dazu Ariane Huml. „Der literarische Tod ist als symbolischer Tod auch der eigene und ist es doch nicht.“[951]

Mit dem Tod Camilles, der sich als ‚Kunst'-Figur verkannt hat, geht für Celan, der sich mit Camille identifiziert hat, die Identifikation nicht nur *mit einer* ‚Kunst'-Figur, sondern zudem *als* ‚Kunst'-Figur zu Ende. Dieses Ende ist ein Akt der De-Figuration, der die Person, das natürlich gegebene Sein, zum Vorschein bringt. Luciles Nachruf auf die Existenz Camilles wird zum Weckruf für die Existenz Celans. Wenn Lucile den Tod Camilles als „den seinen“ empfinden lässt, dann ruft sie eine Trennung zwischen der Rolle des Revolutionärs und dem Menschen (der sich mit ihr verwechselt hat) als dem Träger dieser Rolle hervor. Dies wirft auch Celan auf seine Existenz zurück, nämlich darauf, nun Rollenträger ohne Rolle zu sein. Der Tod Camilles bringt das Rollenspiel für Celan zum Abschluss.

[951] A. Huml, *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün*, S. 270.

Die Rolle fällt ab, ihr Träger bleibt übrig. Fortan wird sich dieser als das `Ich´ Celan artikulieren.

Dieses Ich ist ein neues Leben. In gewisser Weise ist in diesen Vorgängen der De-figuration, die das Hervortreten der lebendigen Existenz zum Resultat haben, der symbolische Tod in der Literatur eng mit dem symbolischen Tod im Mythos verknüpft. In Erinnerung zu rufen ist die Grundstruktur der Heldenreise, wie sie der Mythenforscher Joseph Campbell rekonstruiert. Diese gliedert sich grob in die Etappen Separation, Initiation und Wiederkehr. Die Stufe der Separation wird auch als symbolischer Tod bezeichnet, weil es darum geht, dass das Individuum bestehende Bindungen zum sozialen und psychischen Umfeld auflöst. In der Phase der Inititation werden in einem anderen Umfeld mit einer neuen oder provisorischen Identität bestimmte Herausforderungen und Aufgaben bewältigt bzw. gelöst. Die dritte Stufe sieht die Wiederkehr in die soziale Gemeinschaft in einer gewandelten inneren Einstellung bzw. verwandelten äußeren Gestalt vor. [952]

Auch die Dramaturgie von Celans Maskenspiel kann nach diesem Schema erfasst werden. Der symbolische Tod durch die biographische und kulturelle Entwurzelung Celans hat sein literarisches Gegenstück in Camilles Dasein als seiner selbst entfremdeter Revolutionär, das sich unter der Guillotine vollendet. Der Initiation entspricht die zeitweilige Identifikation mit Camille in der ersten Hälfte seiner Dankesrede. Die Herausforderung besteht darin, sich in die Höhle des Löwen, sprich: unter die Täter zu begeben. Als Camille aufzutreten, dient dazu, sich gegenüber dem Publikum zu tarnen und als seinesgleichen zu erscheinen. Deutlich wird dies nicht zuletzt in Ansätzen zur Formulierung einer gemeinsamen Perspektive auf das Unheimliche. Weit enfernt von jeglicher Identifikation mit Jüdischem – wie sie sich durch die antisemitischen Konnotationen des Automatenmotivs ergeben könnte – wird das Unheimliche kenntlich gemacht als Infragestellung des Menschlichen. In der Rolle Camilles bezeugt Celan, wie er zusammen mit dem Publikum die ganz rätselhafte Überwältigung durch die mediale Rhetorik der ‚Kunst' erfährt. Damit ist klar: *Er verkörpert nicht* das Unheimliche, *er kann es gar nicht sein*, weil er sich ja *ihm gegenüber befindet*. Ein Spiel mit der dispositio oder Anordnung. Die Figur des Camille erlaubt es Celan, sich vom Stereotyp des Jüdischen zu distanzieren und gleichzeitig den Opferstatus mit dem Publikum teilen zu können. Als Camille verweist er darauf, dass das Unheimliche – als Konfrontation mit unaufgearbeiteter Geschichte und inhumanen Strukturen – *alle* Menschen betrifft. Beendet wird diese Phase durch die literarische Variante des symbolischen Todes.

[952] Vgl. J. Campbell, *The hero with a thousand faces*, S. 49ff.

Die Wiederkehr in die Gemeinschaft im Namen des `Ich´ bekundet sich in den Adressierungen an das Publikum und den Dankesworten an die Honoratioren aus Politik und Kultur. Die Wiederkehr ist der Moment der De-figuration des Redners. Diese entfaltet sich nicht als Zerstörung seiner Existenz, sondern als dessen Befreiung zur Person. De-figuration hat wie beim „Gegenwort“ Luciles eine positive Bedeutung. Die Wiederkehr ereignet sich als veritable Auferstehung. Das wird besonders anschaulich, wenn auf den Dichter (Celan) angewandt wird, was er über das Gedicht sagt. Die Behauptung des Gedichts am Rande seiner selbst, von der Celan spricht, ist dann zu deuten als Be-Hauptung – als das – freilich unheimlich anmutende – Wiederaufsetzen eines zuvor abgeschlagenen Kopfes.[953]

3.2.2 Das Vor-Augen-Führen der Rhetorik der Medialität

3.2.2.1 Die Figur des Vor-Augen-Stellens

Mit einer gewissen Berechtigung mögen sich drei Gedankenfiguren nennen lassen, die rhetorisch die Büchnerpreisrede dominieren. Da ist die erlebte Rede, ein narratives Verfahren, welches die Spannung zwischen Celan und der von ihm verkörperten Rolle Camilles ausdrückt. Denn die erlebte Rede gewährt zugleich Engagement und Distanz.[954] In seinem Bericht über die bevorstehende Hinrichtung der Revolutionäre in *Dantons Tod* mischt sich Celan unter das Publikum und die Akteure des Dramas. Die Trennung von Erzähler und Figur wird, für die erlebte Rede kennzeichnend[955], suspendiert. „Das während der Unterhaltung Dazwischengekommene (…) gelangt mit uns auf den Revolutionsplatz“, heißt es, als ob der Erzähler einer der Revolutionäre wäre – vielleicht Camille. Die Rede von den „Mitgefangenen“ unterstützt diesen Effekt ebenso wie die Aneinanderreihungen von teilweise zu korrigierenden Eindrücken, wodurch eine subjektive Wahrnehmungsweise suggeriert wird: „Die Mitgefangenen sind da, vollzählig,(…)“, „da Camille – nein, nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefangener“.[956]

Die zweite herausragende Figur ist der Dialogismus, der die letzten zwei Drittel der Rede beherrscht. Die Sprachwissenschaft kennt den Dialogismus als „ein fingiertes Rede- und Antwortspiel“, um die „Anteilnahme des Hörers oder Lesers

[953] Vgl. Celan III, S. 197.
[954] Vgl. zur ironischen Form der erlebten Rede H. R. Jauß´ Erläuterung anhand von Flauberts *Madame Bovary* in *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, S. 276.
[955] Vgl. dazu D. Schwanitz, „Selbstthematisierung im englischen Liebesroman“, S. 291f.
[956] Celan III, S. 189.

am Thema zu wecken und zu erhalten“. [957] Ein verlässlich effektiver Weg zum Hörer oder Leser ist der Dialogismus bei Celan jedoch nicht, denn das Beharren auf der In-Frage-Stellung nimmt weit mehr Raum ein als wohlfeile Antworten. Und wenn Celan Antworten gibt, versteht er sie als provisorische Antworten, als Annahmen, an die man höchstens glauben kann, die sich aber nicht beweisen lassen. Das verlangt vom Publikum Geduld und Bereitschaft zur Problematisierung.

Die dritte Figur, und diese fordert die größte Auseinandersetzung, ist das „figurale Verfahren“ des Vor-Augen-Stellens[958] oder -Führens. Zunächst im klassischen Sinne der Aristotelischen Rhetorik, in der es heißt: „Ich verstehe aber unter Vor-Augen-Führen das, *was Wirksamkeit zum Ausdruck bringt*.“[959] Als Beispiel führt Aristoteles unter anderem ein Vers aus Homers *Ilias* (XV 542) an: „Daß vorne die Brust das stürmende Erz ihm durchbohrte.“[960] Die dichterische Zauberformel hierfür ist die Beseelung des Unbelebten: „In all diesen Beispielen nämlich erscheinen die Dinge in Wirksamkeit begriffen, weil sie beseelt sind; (…).“[961]

Wirksamkeit, die Wirksamkeit eines bewegten Objekts sogar, verleiht Celan dem Topos der ‚Kunst’, dem sich die Büchner-Leser und -Zuschauer nicht entziehen können, weil die ‚Kunst’ auch in den rhetorischen Figuren der Medialität immer wieder auf sie zu-kommt. Das Vor-Augen-Haben wird von Celan, solange er Camille verkörpert, zu einem Vor-Augen-Stellen dramatisiert, indem er die Konfrontation mit der ‚Kunst’ zu einem von ihr hervorgerufenen Zusammenprall stilisiert. Diese Konfrontation findet in einem Raum statt, in dem nicht mehr zwischen innerem und äußerem Sehen, zwischen physiologischer Wahrnehmung und Einbildungskraft oder Bewusstsein zu unterscheiden ist. Denn bei Celan heißt es: „Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist (…) selbstvergessen.“[962]

Celans Vor-Augen-Stellen interessiert nicht nur aus rhetorischer, sondern auch aus narratologischer Perspektive, nämlich im Hinblick auf die „energeia/evidentia“, die „einer Erzählung dann zu(kommt), wenn ihre Rede (dicere) zu zeigen scheint“[963], und die Hypotypose, die „figuriertes Vor-Augen-Stellen von Handlungen und handelnden Personen“ ist[964], in der „sowohl die Transposition der evidenten Erzählung (vom Bezeichnen zum Zeigen)“ als auch „Aristoteles´

[957] I. Braak, *Poetik in Stichworten,* S. 46.
[958] R. Campe, „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung.“, S. 208.
[959] Aristoteles, *Rhetorik*, 1411b, Hervorhebung in der Übersetzung. R. Campe zieht eine Übersetzung heran, die vor Augen „führt“ statt „stellt“. Vgl. Ders., „Vor Augen Stellen“, S. 214.
[960] Aristoteles, *Rhetorik*, 1412a.
[961] Ebd.
[962] Celan III, S. 193.
[963] R. Campe, „Vor Augen Stellen“, S. 219.
[964] Ebd.

ersetzungstheoretische energeia (das Geschehen anstelle des Geschehenen)“ zitiert wird[965].

Die Ablösung des Redens durch das Zeigen ist im *Meridian* unübersehbar. Deiktische Ausdrucksweise – wie „hier“ oder Demonstrativpronomen wie dieser, diese, dieses – kommt in solcher Überfülle vor, dass der Verdacht ironischen oder parodierenden Gebrauchs aufkommt. In seinen Evokationen Büchnerscher Theater- und Prosaszenen versetzt Celan seine Zuhörer unmittelbar ins Geschehen, als wären sie daran beteiligt – am nachdrücklichsten anlässlich von *Dantons Tod*.

Das figurale Moment der Hypotypose kommt etwa vor bei der Beschwörung der Gestalten von Lucile und Lenz. „Ich denke an Lucile, indem ich das lese“[966], oder: „Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt“[967], heißt es im *Meridian*. Aber vor allem tritt die Hypotypose dadurch hervor, dass die ‚Kunst’, die rhetorischen Figuren der Medialität, dazu auffordern, „zu bestaunen, was wir vor Augen haben“[968] und die ‚Kunst’ mitunter sogar „in die Augen“ springt[969]. Celan gelingt sogar eine Verschränkung von Evidenz und Hypotypose. Das `Sprechen sehen´ an Lucile bindend, sagt Celan: „Das ist, Sie wissen es längst, sie kommt ja, die so oft und kaum von ungefähr so oft Zitierte, mit jedem neuen Jahr zu Ihnen – das ist Lucile.“[970] Die literarische Gestalt erscheint als menschliche, weil sie „zu Ihnen“, zum Publikum kommen kann. Sie kann dies aber nur, weil sie eine literarische Gestalt ist, rhetorische Figur, insofern sie „Zitierte“ ist. Ihr Kommen ist ein durch Rhetorik suggeriertes. Evidenz und Hypotypose offenbaren ihre Gegenläufigkeit, was für ihr Zusammenspiel, das ein Widerspiel ist, von Rüdiger Campe als Normalfall angesehen wird. „Die Evidenz-Hypotypose ist ein Kippeffekt“, stellt er fest und führt dies auf die „Aufforderung zum Rückblick“ zurück, „in dem die Evidenz der Hypotypose sichtbar wird, d. h. zerbricht“.[971] Im *Meridian* ist das der Moment, in dem sich das Kommen Luciles als figurativ enthüllt oder zeigt.

Und im *Meridian* bewegt sich das Verfahren des Vor-Augen-Stellens zwischen den beiden Polen, die Rüdiger Campe hervorhebt: Mnemotechnik[972] und dem „Ansatz() zu einer medientechnischen Funktionsweise“[973]. Das Vor-Augen-

[965] Ebd.
[966] Celan III, S. 193.
[967] A. a. O., S. 194.
[968] A. a. O., S. 188.
[969] Ebd.
[970] A. a. O., S. 188f.
[971] R. Campe, „Vor Augen Stellen“, S. 222.
[972] A. a. O., S. 216f.
[973] A. a. O., S. 223.

Stellen oder -Führen unterhält eine enge Beziehung zur Mnemotechnik. „(…)(W)ir können uns etwas vor Augen stellen, wie diejenigen, die sich auf die Gedächtniskunst verlegt haben und etwas in Bildern darstellen“, schreibt Aristoteles.[974] Celan bereitet den Boden für sein Vor-Augen-Stellen mit einem Appell an das Erinnerungsvermögen. „Sie erinnern sich“[975], schmeichelt Celan bei seinem *in medias res*-Start in die Büchnerpreisrede dem Bildungsstand seiner Zuhörer, ihren Vorkenntnissen als Büchner-Lesern und -Zuschauern, in der parodierten Manier des routinierten Redners. So wie das Vor-Augen-Stellen nach Aristoteles ähnlich der Wiedergabe einer geometrischen Zeichnung aus dem Gedächtnis verstanden wird[976], die sich im Verlauf ihrer Herstellung strukturiert[977], nutzt „die Rede, die der Weg mitten durch die Taten ist, (…) Punkte des Einhakens und Anhaltens“[978], „spielt zwischen der Kontingenz des Anhaltens an einem bestimmten Zeit-Punkt und der Unumgänglichkeit des Anhaltens“[979].

So springt Celan im *Meridian* vor und zurück, umkreist bestimmte Passagen bei Büchner oder unterbricht sich, vollführt Wende-Manöver. Nach dem Appell an das Erinnerungsvermögen des Publikums, nach der Revue der ‚Kunst'-Szenen, nach Luciles ‚Sprechen sehen'[980] und der „Majestät des Absurden“[981] hält Celan inne, weil er bei der ‚Kunst' verweilen will oder muss: „Ich bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben.“[982] Damit beginnt eine Einkreisung, die zeigen soll, „dass ich von etwas nicht loskomme, das mir mit der Kunst zusammenzuhängen scheint“, und worauf er hinzuweisen sich erlaubt.[983] Celan verweilt mit „Hartnäckigkeit“ beim Lesemodus des „Akut“ in Bezug auf die ‘Kunst’ und ihre „alte(n) und älteste(n) Unheimlichkeiten“[984], ehe er zu Lenz zurückkehrt, von dessen Gestalt und Auftreten diese Einlassungen angeregt sind: „Ich habe vorgegriffen, hinausgegriffen – nicht weit genug, (…) ich kehre zu Büchners ‚Lenz' zurück.“[985] Die Rede verläuft in einem Zickzack-Kurs, der die Suche nach einem „bestimmten Weg“, aber nicht nach einem „Ausweg“ inszeniert[986], die Suche nach dem „von der Dichtung zurückzulegende(n) Weg“[987] , der zu einem Kreis

[974] Aristoteles, *Über die Seele*, III, 3, 427b, S. 155-157.
[975] Celan III, S. 187.
[976] R. Campe, „Vor Augen Stellen“, S. 216.
[977] A. a. O., S. 217.
[978] Ebd., S. 217.
[979] A. a. O., S. 216.
[980] Vgl. Celan III, S. 188.
[981] Celan III, S. 190.
[982] Ebd.
[983] A. a. O., S. 191.
[984] A. a. O., S. 192.
[985] A. a. O., S. 193.
[986] Ebd.
[987] A. a. O., S. 194.

wird: „…(I)ch bin am Ende – ich bin wieder am Anfang.[…] Es war ein Kreis.“[988] Dieser erhält die Figur des Meridian, Ergebnis einer Nachzeichnung von Orten der Erinnerung und der literarischen Imagination mit „ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte (…)“.[989]

Doch „ ‚Rhetorik’ kann man als Namen für die unauflösbare Dopplung von Sprache und medialer Technik“ nehmen, meint Rüdiger Campe.[990] „Literatur“, so Campe, „sagt sich selbst als rhetorische Figur der Medialisierung aus.“[991] Mehr oder weniger merklich substituiert sich im Erzählen die Sprache durch die symbolisch erzeugten Bilder. Die Evidenz ist dabei die Figur des gezeigten Geschehens, während die Hypotypose die Evidenz selbst anzeigt, gleichsam das Zeigen zeigt.[992] Die „bewegten Bilder eines Textfilms“[993] erzeugt und reguliert Celan insbesondere in der Szene auf dem Hinrichtungsplatz. Während zuvor immer noch der Text als Übertragungsmedium behandelt wird, insofern die ‚Kunst’ nämlich „mit“ oder „in“ der einzelnen „Dichtung Büchners (…) zu uns“ kommt[994] oder ihr Hiersein bekundet wird, und dabei die Ankunft bei „uns“ eigentlich unaufhaltsam aufgeschoben wird, sind die Leser und Zuhörer nun in einen Bild- oder Theaterraum eingetreten. Durch einen Akt des Transports, der sich nicht dem ominösen „Dazwischengekommene(n)“ verdankt, sondern einem rhetorischen Trick, dem das „Dazwischengekommene“ anhaftet, kommen sie an: „Das während der Unterhaltung Dazwischengekommene greift rücksichtslos durch, es gelangt mit uns auf den Revolutionsplatz, ‚die Wagen kommen angefahren und halten’.“[995]
Im Folgenden verändern sich die syntaktischen Strukturen auffällig. Dominiert bisher die hypotakische Satzordnung, ist es für die Länge der Schilderung der Ereignisse auf dem Hinrichtungsplatz nun die parataktische. Ein stilistisches Seitenstück zu Büchners Medusenhaupt-Szene[996] entsteht. Der Effekt der Parataxe ist ein filmischer oder zumindest an audiovisuelle Medien gemahnender, wenn sich die Beschreibung durch Nebeneinanderordnung der sprachlichen Elemente der Gattung einer mündlich übermittelten Reportage annähert. Indem suggeriert wird, ein Geschehen zu kommentieren, wird dieses Geschehen als ein simultan zum Kommentar sich ereignendes gesetzt. Die Evidenz des Geschehens, d. h. die Referentialität der Schilderung, wird durch die Annäherung an Mündlichkeit

[988] A. a. O., S. 200.
[989] A. a. O., S. 202.
[990] R. Campe, „Vor Augen Stellen“, S. 223.
[991] A. a. O., S. 222.
[992] Vgl. a. a. O., S. 220.
[993] A. a. O., S. 222.
[994] Celan III, S. 187f.
[995] Celan III, S. 189.
[996] Vgl. G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz“, S. 76.

durch das Parataktische beglaubigt und benötigt in gewisser Weise die Hypotypose nicht einmal. Wenn man nicht die Einschübe („(…) sie sind da, vollzählig, (…)"; „Sie alle haben, auch hier, Worte, kunstreiche Worte"), die Anaphern („da Camille (…) da dieser Camille"), die Korrekturen („nein, nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefahrener"[997]) für Elemente der Hypotypose halten möchte. Was natürlich nicht heißen soll, dass es nicht offensichtlichere Fälle von Hypotyposen gibt: Die Aufforderung „zu bestaunen, was wir vor Augen haben"[998] und dass die ‚Kunst' mitunter sogar „in die Augen" springt[999], womit auf das Vor-Augen-haben als Voraussetzung des Vor-Augen-Stellens verwiesen wird.

Natürlich kann das Dazwischenkommende als etwas genuin Filmisches, als der Schnitt zwischen zwei Einstellungen genommen werden. Die „Unterhaltung" über die ‚Kunst', belehrt die erste Seite des *Meridian*, sei eine, die „endlos fortgesetzt werden könnte, wenn nichts dazwischenkäme" - aber: „Es kommt etwas dazwischen".[1000] Tatsächlich lässt sich der Anfang des *Meridian* als hochkomplexe Montage in literarischer Form beschreiben, und zwar im Sinne einer „*Konstruktion* von Bedeutungen aus der Reihung oder dem Zusammenprall von Elementen zu einem neuen Zusammenhang".[1001] Dramaturgisch gesehen ist der Beginn ‚komödisch' angelegt, mit Gilles Deleuze gesprochen: in der kleinen Form A-S-A': „Hier deckt die Handlung die Situation beziehungsweise ein Stück oder einen Aspekt davon auf, was wiederum eine neue Handlung auslöst."[1002] Zunächst wird nur die Quintessenz der Aktion, die „Unterhaltung"[1003], gegeben. Dann wird mit Bezug auf ihren „Gegenstand"[1004], also wiederum die Aktion, die Situation klarer umrissen, nämlich der Ort genannt[1005]. Wer spricht und wer (nicht) zuhört, wird erst nach einer langen Digression enthüllt.[1006] Diese Digression besteht selbst aus drei Montageschritten, in denen die ‚Kunst' eruiert wird – nicht als Begriff, sondern als Phänomen, nicht anhand semantischer Merkmale, sondern anhand nicht verbalisierter, äußerlicher Ähnlichkeit. Auf dem Weg der Assoziation und Suggestion, könnte man sagen, und nur für den Sehsinn identifizierbar: „Die Kunst erscheint hier mit größerer Begleitung als bisher, aber, das springt in die Augen, sie ist unter ihresgleichen, es ist dieselbe Kunst."[1007] Das „Dazwischen-

[997] Vgl. Celan III, S. 188.
[998] Celan III, S. 188.
[999] Ebd.
[1000] A. a. O., S. 187.
[1001] J. Paech, *Literatur und Film*, S. 129.
[1002] G. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 17.
[1003] Celan III, S. 187.
[1004] Ebd.
[1005] Ebd.
[1006] A. a. O., S. 188f.
[1007] A. a. O., S. 188.

gekommene“, das danach die Digression wieder aufhebt, denn es „greift rücksichtslos durch“[1008], wäre somit das Prinzip der Montage selbst, dem sich der Text in rhetorischer Nachahmung unterwirft.

Die rhetorischen Figuren üben somit jene Wirkung des „Chocks“ aus, die Benjamin in einer von technischen Apparaten geprägten Lebenswelt den projektilhaft auf den Menschen der Moderne einstürzenden Sinneseindrücke zuschreibt. Diese Überreizung ist laut Benjamin vor allem dem Metabolismus des Verkehrs und der modernen Medien geschuldet.[1009] Besprochen worden ist, dass Literatur und Film eine historische Strecke der Koevolution zurückgelegt haben, die von wechselseitiger Beeinflussung geprägt ist.[1010] Somit dürfte es schwierig bis unmöglich sein zu entscheiden, was eindeutig Film und was eindeutig Literatur ist. Dennoch finden sich Anhaltspunkte für eine filmische oder zumindest mediale Lektüre des *Meridian*. Die rhetorischen Figuren der Medialität, vor allem der (Sprech-)Automat und dessen `Produkt´, die Phrase, stoßen im *Meridian* den Rezipienten zu wie Projektile. Aber zunächst nicht mit der audiovisuellen Medien eigenen Aggressivität, wie sie sich in Mareys Experimenten mit der „chronophotographischen Flinte“, einem „wie ein Gewehr zu handhaben(den)“ Photoapparat[1011], in der militärhistorischen Ergänzung bzw. Substitution von optischen Geräten und mechanischen Waffen[1012] oder in der literarischen Halluzination einer die Kinoleinwand durchschlagenden V2 bei Thomas Pynchon vorkommt[1013] .

Celan setzt auf das zeitlich anders getaktete Übertragungsmedium des Textes. Denn die ‚Kunst’ erreicht in einem nicht mechanisch rhythmisierten `Kommen´ den Leser/Zuhörer „in einer anderen Dichtung“[1014] und „mit einer dritten Dichtung“[1015]. Bei Zitaten, die Celan wiedergibt, sind die Texte als Übertragungsmedien ineinander verschachtelt. Jedes Zitat wird als Gabe eines Mittelsmann inszeniert[1016]: „(…)(W)enn ich ein auf ‚Dantons Tod’ gemünztes Wort Moritz Hei-

[1008] A. a. O., S. 189.
[1009] Vgl. W. Benjamin, *GW*, II.2, S. 502f.
[1010] Einmal mehr sei auf J. Peach, *Literatur und Film*, S. 122f. verwiesen, wo auf die historische Parallelität von D. W. Griffith´ Behauptung, er habe das Medium Film nach dem Modell der Romane Dickens´ literarisiert, und Tolstois Wunsch, wie eine Filmkamera schreiben zu können, hingewiesen wird.
[1011] F. A. Kittler, *Optische Medien*, S. 217.
[1012] Vgl. P. Virilio, *Guerre et Cinéma*, S. 23f. ; F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 190: „Die Geschichte der Filmkamera fällt also zusammen mit der Geschichte automatischer Waffen. Der Transport von Bildern wiederholt nur den von Patronen.“
[1013] Vgl. Th. Pynchon, *Die Enden der Parabel*, S. 1192ff.; F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 195.
[1014] Celan III, S. 187.
[1015] A. a. O., S. 187f.
[1016] Vgl. dazu Anonymous, „Présentation“ in P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. XX: „Dans *Le Méridien* la citation ne se fait jamais de façon directe, mais toujours par l´intermédiaire d´un passeur: (…).“

manns diesen Weg gehen lassen darf“[1017], „ein Wort von Pascal zitieren, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe (…)“[1018], usw. Diese Redeweisen setzen keinen Projektor oder Monitor voraus, aber Formen der Distribution der Texte, sei es die „Flaschenpost“[1019] zufälliger Zustellung oder ein industriell organisierter Vertrieb von Büchern. Die Geschwindigkeit wird von Celan erst in Sichtweite des Hinrichtungsplatzes erhöht. Der Transport ist in jedem Falle nicht mehr Transzendenz des Textes in Richtung auf ein Außen, sondern findet immanent statt, gefangen in einem determinierten Geschehen: „Das während der Unterhaltung Dazwischengekommene greift rücksichtslos durch, es gelangt mit uns auf den Revolutionsplatz, ‚die Wagen kommen angefahren und halten'.“[1020] Im Hinblick auf die Hinrichtung der verurteilten Revolutionäre ist mit Virilio festzustellen: „*Die Gewalt der Geschwindigkeit ist nichts als Auslöschung*….“[1021]
Mit seiner Abdämpfung des Projektilhaften steht Celan tatsächlich ein wenig in der Nachfolge Baudelaires, insofern er ein Künstler jenseits der ‚Kunst' ist, der die Schocks des massenmedialen Zeitalters abzufedern sucht[1022] – auch um den Preis des eigenen Todes, der schon bei Benjamin imaginär oder sozial, allenfalls symbolisch, aber nicht als biologisches Ereignis thematisiert wird.

3.2.2.2 Meduisierende Verhältnisse

Es bedarf noch eines zusätzlichen Schritts rückwärts, um weitere Implikationen der Prosopopoiia Celans, seine Identifikation mit Camille, zu erfassen, aus denen ersichtlich wird, wie sich Celan seinem Publikum annähert. Tatsächlich verschmilzt er mit dem Publikum in dem Maße, in dem er sich einer theatralen oder cineastischen Ordnungstruktur des Raums (gemäß dem Mediendispositiv Theater oder Cinéma), einer vom Guckkastenprinzip vorgegebenen dispositio unterwirft. Celan, der sich mit Camille identifiziert, wird zur Figur, d. h. setzt sich als rhetorische Figur, während er die rhetorischen Figuren der Kunst in Büchners Werk aufruft. Solange Celan als Figur agiert, verharrt er unbeweglich. Die – anderen – Figuren der Kunst `kommen´ auf ihn zu. Dazu zählen nicht nur Affengestalt und Automat, sondern auch Lucile: „(…)(S)ie kommt ja, die so oft und kaum von ungefähr Zitierte, mit jedem neuen Jahr zu Ihnen – (…) .“[1023]

[1017] Celan III, S. 187.
[1018] A. a. O., S. 195.
[1019] A. a. O., S. 186.
[1020] A. a. O., S. 189.
[1021] P. Virilio, *Fahren, fahren, fahren*…, S. 85, Hervorhebung im Original.
[1022] Vgl. W. Benjamin, *GW* , II.2, S. 616f.
[1023] Celan III, S. 188.

Kennzeichen dieser Figuren ist, dass sie sich nicht selbst bewegen, sondern bewegt werden: durch die Zirkulation der Texte, durch rhetorische Mobilisierung und durch theatralische Belebung. Das gilt am meisten für die Figur Camilles, die als Opfer revolutionärer Rhetorik als Hinrichtungskandidat zum Revolutionsplatz transportiert wird. Für die Dauer der Identifikation mit Camille teilt Celan bis zu einem gewissen Maß das Schicksal des Unbewegtseins. Er reflektiert nachträglich, wie aus einer Hypnose erwacht, die Immobilität angesichts der Kunst, nachdem er zum Ich des Diskurses geworden ist: „Ich bin, Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben“[1024], erklärt Celan, und sieht sich trotz der Möglichkeit, darüber genau nachzudenken, an eine Lektüre im zeitlosen Präsens gefesselt: „Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewusst, dieses Wort so oder so lesen (…). - Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl – ich setze den Akut.“[1025]
Celan artikuliert die Wirkung des Medusenhaupts, aber in der rezeptionspsychologischen Variante, die sich durch die Tradierung seit Platon herausgebildet hat. Celan projiziert die Haltung von `Meduisierten´ in den Festsaal, in dem er seine Rede hält, nämlich in die Gegenwart von 1960. Er stellt diese Haltung seinen Zuhörern und sich selbst als an- und einzunehmende anheim angesichts der Szenen Büchnerscher ‚Kunst’, die im Schönen wie im Schrecklichen als `meduisierend´ vorgestellt werden. Die ‚Kunst’ ist eine Art von Gewalt, die ergreifend ist und in Bann zieht, die zur Erstarrung bzw. Versteinerung führt.
Die ‚Kunst’ ist dabei erstens Wiedergängerin oder Heimsuchung. „Die Kunst kommt wieder“, heißt es bei Celan über sie schon im zweiten Absatz, „(s)ie kommt in einer anderen Dichtung Georg Büchners wieder (…).[…] Dieselbe Kunst tritt, auch in dieser ganz anderen Zeit, wieder auf den Plan (…) die Kunst erscheint diesmal in Affengestalt (….). – Und sie kommt – die Kunst – auch mit einer dritten Dichtung Büchners zu uns“[1026], usw.
Die ‚Kunst’ attackiert ferner den Sehsinn mit ihrer Präsenz, sie überwältigt: „Die Kunst (…) fordert uns (…) dazu auf, zu bestaunen, was wir vor Augen haben (…)“, „(d)ie Kunst erscheint hier mit größerer Begleitung als bisher, aber, *das springt in die Augen*, sie ist unter ihresgleichen(…).“[1027]
Schließlich ist die ‚Kunst’ das, was „furchtbares Verstummen“ auslöst, was „den Atem und das Wort“ verschlägt[1028], wie dies auch Sokrates unter Rekurs auf den Gorgonen-Mythos befürchtet. Celan hat dabei die Rolle des Perseus inne, der bald das Schreckliche herzeigt, bald es nur durch indirekte Spiegelung wieder-

[1024] Celan III, S. 190.
[1025] Ebd.
[1026] A. a. O., S. 187f.
[1027] A. a. O., S. 188; Hervorhebung von mir, A. G.
[1028] A. a. O., S. 195.

zugeben wagt, was ihm ein „in bezug auf den Gravis schlechtes Gewissen“ bereitet.[1029]

Das Publikum einschließlich Camille/Celan wird zum Opfer der Überwältigung durch die ‚Kunst’, die, das hat die kritisierte apparathafte Sprech- und Wahrnehmungsweise des Menschen ergeben, auch Medien umfasst. Die rhetorischen Figuren von Medien vertreten dabei Medien als Artefakte. Die Überwältigung kann mit dem mediendiskursiven Topos der Meduisierung belegt werden. Durch die Phänomene des plötzlichen Auftauchens und der Konfrontation rückt nach den Vorgängen des Abbildens und der Rezeption nun Meduisierung als eine bestimmte Fixierung der räumlichen Ordnung und des Verhältnisses von Medienapparatur und Rezipienten in den Vordergrund. Extreme Ausformungen dieser räumlichen dispositio bilden die bürgerliche Ästhetik und die sie beerbenden Massenmedien einerseits und die faschistische Ästhetik andererseits.

Zweifellos handelt es sich bei der Verleihung des Büchnerpreises um eine Veranstaltung im Rahmen bürgerlicher Ästhetik, die dazu einlädt, das Aktivitäts-Gefälle zwischen passivem Publikum und kreativen Akteuren zu problematisieren. Die bürgerliche Ästhetik feiert ihren Siegeszug mit der Durchsetzung einer klaren Trennung zwischen Akteur und stummem Zuschauer bzw. Leser. Ab dem späten 18. Jahrhundert ist in der gesamten Theaterlandschaft analog zum Rückzug ins stille und einsame Lesen eine „Entwicklung zur Immobilisierung des Körpers“ des Zuschauers zu beobachten: „Wie beim stillen Lesen wird der Körper des Zuschauers ‚immobilisiert’ und die ‚körperliche Tätigkeit tendenziell auf den Augenkontakt reduziert’, so daß eine Herrschaft über den Körper gewonnen wird, was erlaubt, ‚Erlebnismöglicheiten auf einer anderen, unkörperlichen Ebene’ zu erweitern“, fasst Youn Sin Kim die Forschungsergebnisse zur Theaterrezeption zusammen.[1030]

Diese Immobilisierung berücksichtigt Celan in der Rolle Camilles. Wenn Celan in die Fußstapfen Camille tritt, ist er als Redner ein Akteur, der einem schweigenden Publikum gegenübersteht. Doch die Haltung des Publikums spiegelt er zugleich an sich selbst, wenn er sich zum Publikum der ‚Kunst’ Büchners zählt. Die Aufmerksamkeit dieses Publikums wird bis hin zur Bewunderung geradezu imperativisch vom Spektakel in Anspruch genommen, während es sich jeder eigenen Regung enthält. Die Metaphorik des In-die Augen-Springens und Vor-Augen-Habens, aber auch die Zitat-Montage, die nur Eindrücke wiedergibt, sowie der Verzicht auf ein Deutungsangebot betonen dies.

[1029] A. a. O., S. 190.
[1030] Y. S. Kim, *Als die Lumpen Flügel bekamen*, S. 60.

Celans Text parodiert dadurch „(d)ie Zurückhaltung im Theater", die „für das bürgerliche Publikum zu einem Merkmal" wurde, „mittels dessen es sich von einem Arbeiterpublikum abzugrenzen vermochte"[1031]. Sennett zufolge ist die Passivierung des Zuschauers auf dessen Motive zurückzuführen, die eigenen Empfindungen intensivieren zu können[1032] und auf den Akteur Eigenschaften zu projizieren, die diesem zwar vielleicht völlig abgehen, die aber im Leben der Zuschauer als Mangel empfunden werden[1033]. Das Schweigen erklärt Sennett als eine Art Hemmung durch Selbstzweifel.[1034]

Der im Theater, in der Oper und im Lesesessel kultivierte passive Rezeptionshabitus wird im Kinosaal weiter gepflegt. Er nimmt dort nach Auffassung mancher Filmtheoretiker eine Dimension an, die von ihnen explizit oder implizit als meduisierend beschrieben wird. Für Marc Vernet handelt es sich Joachim Paech zufolge bei der Filmvorstellung um den „Medusa-Effekt faszinierter Fesselung des Auges an die flackernde Projektion des Leinwandbildes".[1035] Im Rahmen eines „dispositif spectaculaire" wird nach André Gardies das soziale Subjekt gleichsam physisch bearbeitet. Zunächst einmal sorgt die Strukturierung des Raumes – Halle, Saal – für eine Disziplinierung und Isolierung des Körpers. Zweitens entsteht durch die Projektion eine „hierarchische Relation". Über das gefügig gemachte und in einen „Zustand optimaler Rezeptivität" versetzte Subjekt kann sich „eine intensive Aktivität audiovisueller Stimuli" entfalten. [1036]

Nach Einschätzung Paechs hat sich eine solche medusische Konzeption von „Cinéma" historisch erledigt, weil sich das „Zuschauer-Subjekt (…) inzwischen einbilden (kann), einen Teil der Macht (des Handelns) zurückgewonnen zu haben, wenn es Filme vor dem Fernseh- oder Videomonitor per Fernbedienung zappend kontrolliert und sich auch vor den größten Leinwänden und lautesten Dolby-Surround-Lautsprecher-Anlagen der Multiplexe eh und je lieber dem Popcorn oder der Nachbarin (bzw. dem Nachbarn) widmet"[1037]. Gleichwohl ist das Horroszenario medialer Meduisierung am Ende des 20. Jahrhunderts zumindest noch literarisch stark präsent, wie David Foster Wallace´ burlesk-satirischer Monumentalroman *Infinite Jest* vorführt. Darin werden die Fernseh- und Videokonsumenten eines postapokalyptischen – genauer eigentlich: ‚postökoziden' – Amerika durch ein meduisierendes Video mit dem Titel ‚Infinite Jest', das in be-

[1031] R. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 236.
[1032] Vgl. a. a. O., S. 225f.
[1033] Vgl. a. a. O., S. 226.
[1034] Vgl. a. a. O., S. 236.
[1035] J. Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik", S. 489.
[1036] A. Gardies, *L´espace au cinéma*, S. 21f. zitiert nach der Übersetzung von J. Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik", S. 490.
[1037] J. Paech, „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik", S. 491.

stimmter Weise die menschlichen Nervenzellen stimuliert, in die tödliche – besser: tötende – Starre eines ungeheuren audiovisuellen Vergnügens versetzt, das seine Opfer endlos wiederholen wollen.[1038]

Bei Celan hingegen dominiert der Schrecken ganz ohne Beimischung des Vergnügens. Äußert sich Sokrates zweifellos ironisch, wenn er zu fürchten vorgibt, die Beredsamkeit des Gorgias könne ihn verstummen lassen, so ist das von Celan bei Lenz hervorgehobene Verstummen, das den Atem und das Wort verschlägt, aufgrund des gesetzten „Akut" auf die jüngste Zeitgeschichte zu beziehen. Es geht um Meduisierung jenseits und diesseits der Leinwand. Jenseits, wenn an die Schockstarre gedacht wird, in die die jüdische Bevölkerung Hitler-Deutschlands und der besetzten Gebiete durch die Maßnahmen der Ausgrenzung, Verfolgung und Ermordung versetzt worden ist. Die öffentliche Stigmatisierung vor allem durch das zwangsweise Tragen des Judensterns schafft jene Vereinseitigung des Blicks, die ein erstickendes und jede Aktivität abwürgendes Gefühl des Überwacht- und Kontrolliertwerdens erzeugt.

Der Historiker und Shoah-Forscher Raul Hilberg konstatiert, dass sich „die Kennzeichnungsmaßnahmen auf ihre Opfer lähmend aus(wirkten)". Denn „(s)ie trieben die Juden dazu, sich noch willfähriger und noch fügsamer zu verhalten als zuvor schon. Der Träger des Judensterns war exponiert; er hatte ständig das Gefühl, von allen Seiten angestarrt zu werden. Es war ihm, als habe sich die ganze Bevölkerung in Polizeikräfte verwandelt, die ihn observierten und sein Tun überwachten".[1039] Die Lähmung reicht so weit, dass die Überlebensimpulse außer Kraft gesetzt sind.

„Es gibt Augenblicke drohenden Unheils", schreibt Hilberg, „in denen nahezu jede denkbare Handlung das Leid nur vergrößern, den Tod nur näher bringen kann. In einem solchen Zustand können die Opfer in einen Zustand der Lähmung verfallen."[1040] Ein deutscher Beobachter habe im Jahre 1941 „eine bezeichnende Unruhe bei der jüdischen Bevölkerung Galiziens" bemerkt, „als diese, unterbrochen von den Schocks der Tötungsaktionen, in ‚verzweifelter Nervosität' den Tod erwartete".[1041]

[1038] Vgl. D. F. Wallace, *Infinite Jest*, S. 37, 42, 54, 78f., 87, 507f., 548f. Im Roman hat James Incandenza, Regisseur des Titel gebenden Videos ‚Infinite Jest', in einem früheren Werk die Immobiliserung des Publikums thematisiert: ‚The Medusa vs. The Odalisque' inszeniert den Kampf zwischen zwei mythologischen Gestalten mit Versteinerungspotential, das die eine durch ihr schreckliches, die andere durch ihr unerträglich schönes Antlitz besitzt. Die Rahmenhandlung ist eine Theateraufführung; trifft der Widerschein der blankpolierten Schilde respektive Spiegel der Kämpferinnen zufällig die Zuschauer, so erstarren diese augenblicklich (vgl. a. a. O., S. 396ff., 528f., 687).

[1039] R. Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Bd. I, S. 188f.

[1040] A. a. O., S. 33.

[1041] Ebd.

Diesseits der Leinwand entfaltet sich, als Vorbereitung, Begleitung und Verdeckung der Maßnahmen gegen Minderheiten, die meduisierende Wirkung faschistischer und propagandistische Filmästhetik. Deren Ambition ist einerseits die Unterwerfung und Dirigierung der Massen und die Entmachtung des Betrachters, um sie bzw. ihn in willfährige Helfer zu verwandeln. Für Walter Benjamin versetzt die faschistische Kunst „die Exekutierenden ebenso wie die Rezipierenden in einen Bann, unter dem sie sich selbst monumental, das heißt unfähig zu wohlüberlegten und selbständigen Aktionen erscheinen müssen".[1042] Unter Verwendung der Metapher des Medusischen formuliert der Medienwisssenschaftler Lutz Koepnick, dass faschistische Ästhetik „inflicts upon the audience symbolic death and Medusian paralyzation so as to strike the foes with terror and castration […] hoping that the spectators temporary petrification (…) may reassure his militaristic vitality and masculine virility".[1043] Andererseits strebt das Kino Hitlers nach der Stigmatisierung und Ausgrenzung der Opfer, anders ausgedrückt: nach ihrer medialen Versteinerung zu dehumanisierten Stereotypen, wie sie der mit Paul Celan befreundete Filmemacher, Autor und Verleger Erwin Leiser eingehend untersucht hat.[1044]

Celans Maskenspiel bezeugt, wie tief diese audiovisuellen Dehumanisierungen reichen. Als `Camille´ kann Celan den Status des Opfers verbergen und sich in die Mehrheitskultur eingliedern, und sei es auch nur, um diese zu verunsichern in ihrem Anspruch, die Menschheit zu repräsentieren. Der Makel des Maskenhaften ist jedoch vielleicht nie ganz zu verwischen und fließt auch in den Artikel des Berichterstatters W. E. Süskind mit antisemitischem Unterton ein. Wenn Celan sich insgeheim die Stimme oder zumindest die Worte und das Gesicht Camilles gibt, dann nicht nur aufgrund einer unhintergehbaren Rhetorizität. Vielmehr wird die Rhetorizität von Stimme und Gesicht erst manifest und an der eigenen Haut erfahren durch das biographische Schicksal, durch die kulturelle Komponente der Shoah beider beraubt zu sein. Die Sprach-Maske erfüllt die Aufgabe von Prothesen, wenn sie die Abwesenheit von Stimme und Gesicht kompensiert.

Die Beraubung von Stimme und Gesicht ergibt sich aus dem überwachenden, strafenden, diffamierenden und letztlich der Vernichtung preisgebenden und überantwortenden Blick der Nationalsozialisten auf die Juden, der im Sinne des Regimes repräsentativ wird und den Blick der Opfer verdrängt. In Fortführung einer administrativen Strategie des Überwachen und Strafens durch ein Regime

[1042] W. Benjamin, *GS*, III, S. 489; vgl. dazu auch G. Richter, „Face Off", S. 419.
[1043] L. Koepnick, *Walter Benjamin and the aesthetics of power*, S. 119.
[1044] Vgl. E. Leiser, *„Deutschland erwache!"*, passim.

des asymmetrischen, nämlich nur sehenden, aber selbst nicht gesehenen Blicks[1045], das der Filmwissenschaftler Joachim Paech zu den konstituierenden kulturellen Dispositiven des Kinos zählt[1046], machen die Nationalsozialisten auch mit Filmen und Photos Jagd auf ihre Opfer, ja stempeln sie für die Massen durch den Einsatz der Medien zum Teil erst zu Feinden und `Untermenschen´.

Zum einen geschieht dies durch antisemitische Spielfilme wie *Die Rothschilds* (1940, Regie: Erich Waschneck)[1047] und Veit Harlans *Die goldene Stadt* (1942)[1048] und vor allem *Jud Süß* (1940). In letzterem Film wird die historische Gestalt des Finanziers „Süß-Oppenheimer zum Prototyp des verbrecherischen Juden“ gemacht.[1049] Der Film wurde Erwin Leiser zufolge dazu eingesetzt, eine stillschweigende Akzeptanz der Maßnahmen gegen Juden aufzubauen, die Deportationen durch den Judenbann am Ende des Films zu ‚begründen' und eine aktive Mitarbeit am Massenmord zu mobilisieren. „Der Film wurde immer wieder SS-Einheiten gezeigt, bevor sie Aktionen gegen Juden vorzunehmen hatten“, so Leiser. „Er wurde der nicht-jüdischen Bevölkerung vorgeführt, wenn Juden deportiert werden sollten. Wachmannschaften in den Konzentrationslagern sahen ihn; beim Auschwitz-Prozeß in Frankfurt am Main gab der ehemalige SS-Rottenführer Stefan Baretzki zu, daß die Häftlinge unter dem Eindruck des Films mißhandelt wurden.“[1050]

Zum anderen wird die Dehumanisierung durch pseudodokumentarische Propaganda-Filme wie Fritz Hipplers Collagen-Machwerk *Der ewige Jude* (1940) betrieben, in dem über die Montage Juden mit Ratten gleichgesetzt werden[1051], aber auch durch den Blickwinkel, aus dem die `Arbeit´ der Einsatzgruppen vor Ort, die mit der Verfolgung der Juden befasst sind, propagandistisch ausgeschlachtet wird. Harro Segeberg gibt zu bedenken, dass „die eigens eingerichteten Propaganda-Kompanien des Zweiten Weltkriegs (…) dafür (sorgten), dass in

[1045] Vgl. M. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 258f.
[1046] Siehe dazu J. Paech, *Literatur und Film*, S. 77f., wo das im 18. Jahrhundert von Jeremy Bentham für einen Gefängnis-Bau vorgeschlagene ‚Panopticon'-Prinzip auf Massenmedien übertragen wird. „Die (Unter-)Scheidung“ zwischen Sehen und Gesehenwerden „haben künftig die Massenmedien nicht minder gewaltsam sanktioniert, und man muß nicht George Orwells `1984´ herbeizitieren, um das Prinzip ebenso in unserem alltäglichen Umgang mit Kino und Fernsehen verwirklicht zu sehen (…)“.
[1047] Vgl. dazu E. Leiser, *„Deutschland, erwache!“*, passim.
[1048] Vgl. dazu M. Rogin, *Blackface, White Noises*, S. 160.
[1049] E. Leiser, *“Deutschland, erwache!”* , S. 72.
[1050] A. a. O., S. 73.
[1051] A. a. O., S. 74.

der Photodokumentation von Razzia und Deportation die Perspektive der Täter die Perspektive der Opfer ersetzte, und zwar mit Wirkung bis heute".[1052]

Implementiert wird im Gegenzug durch die faschistische Ästhetik ein Gesicht der Masse, in dem sich der Einzelne spiegeln und wiedererkennen und das auf diese Weise Stabilität, Identität und Stärke der Bewegung gewähren soll.[1053] Medientechnologie spielt dabei eine wichtige Rolle. Der Film soll das repräsentative Gesicht des deutschen Volkes fixieren helfen. „If facism´s wish was to bestow a face onto the masses, this desire was perhaps nowhere more evident than in its filmic production", so Gerhard Richter, und nennt neben vielen anderen Regisseuren wie Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner, Wolfgang Staudte, Hans Schweikart oder Helmut Käutner vor allem Leni Riefenstahl. Für ihren Parteitagsfilm *Triumph des Willens* begibt sie sich auf die Suche nach „beautiful, determined German faces that could reflect back to the *Volk* the simulacrum of its own visage".[1054] Das photographische Pendant dazu bildet für Richter die Veröffentlichung des Bandes *Das Deutsche Volksgesicht* von Erna Lendvai-Dircksen, in dem die Photographin versucht, Porträts zu schaffen, die das vermeintliche Wesen des deutschen Volkes repräsentieren sollen.[1055]

Celans Maskenspiel, das aus dem Schutz der Kunst-Figur heraus die Entwicklung zur `Person´ sucht, erhält seine Veranlassung nicht nur aus dem Einzelschicksal. Es steht auch für viele andere Anläufe ehemaliger Verfolgter, ins Leben zurückzukehren. Darum ist in die mediale Vorgeschichte, auf die das Maskenspiel reagiert, auch die Situation in den Konzentrationslagern einzubeziehen. Tatsächlich reicht die Meduisierung durch zum einen Monopolisierung des Blicks und die Unterwerfung unter ihn sowie zum anderen durch die mediale Auslöschung tief in die Vorgänge in den Konzentrations- und Vernichtungslager hinein. Dies kann anhand des Dokumentarfilms *Nuit et Brouillard*, dessen Kommentar Celan modifizierend übersetzt hat, ebenso veranschaulicht werden wie entlang der Analyse des „Darstellungspositiv(s)"[1056] der Konzentrations- und Vernichtungslager, die Jean-Luc Nancy unternimmt.

Die furchtbare Allianz zwischen nationalsozialistischem Massenmord und medialer Inszenierung examplifiziert Celan sozusagen schon in der *Todesfuge*. Den medusischen Zusammenfall von Blick und Tod hat er dort bereits im gereimten Zusammenspannen von „Auge" („blau") und „Kugel" („genau") ausgedrückt, die

[1052] H. Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter– Literatur, Technik und Medien seit 1914*, S. 120.
[1053] Vgl. G. Richter, „Face Off", S. 417.
[1054] A. a. O., S. 420
[1055] Vgl. a. a. O., S. 422.
[1056] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 78.

theatralische Aufführung des Mordes mit musikalischer Untermalung der Tortur. „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland", den der mordende „er", wie es heißt, „träumet"[1057], entspricht dabei der Selbstbeschreibung eines Regisseurs oder Intendanten, der gemäß einer inneren, nämlich traumhaften „Schau", die, wie Nancy mit Bezug auf die `abhärtende´ und auf den Massenmord einschwörende Rede Himmlers vor seinen Generälen sagt, „das Auge verschließt und das Herz erhebt. Was alle SS-Männer sehen sollen, ist der Stahl ihres eigenen Blicks".[1058] Denn: „An der Schau des Toten ergötzt sich (…) der SS-Offizier wie an seiner Fähigkeit, dem Tod zu befehligen und in den Tod seinen Blick richten zu können."[1059]

Alain Resnais´ *Nuit et Brouillard* gibt teilweise ein visuelles Echo des Gedichts. Der Film verstört nicht zuletzt durch Archivaufnahmen, die die Widerspiegelung des Mordens in der Lagerordnung, in Exekutionsapparaturen, in Leichenbergen und den blicklosen Augen der Überlebenden erfassen. Die „‚Dramaturgie' der Ankunft auf der Rampe, der Selektion, der Aufrufe, der Uniformen und der Reden, der Leitsprüche an den Toren"[1060] wird im Film rekonstruiert. Es beginnt mit der Architektur: „Ein Konzentrationslager, das wird gebaut wie ein Stadion oder ein großes Hotel […] Architekten erfinden in aller Ruhe diese Tore, durch die man nur einmal hindurchkommt."[1061] Nicht mehr sichtbar, aber in Erzählungen gegenwärtig: die „Fußstapfen der Auswaggonierten, die man mit Kolbenstößen zum Lager trieb, unter Hundegebell, von Scheinwerfern angestrahlt, im Hintergrund den Flammenschein der Krematorien – in einer jener nächtlichen Inszenierungen, wie sie die SS so liebte… ".[1062] Im Lager beginnt die Rollenzuteilung im Drama der Vernichtung durch die rückhaltlose Unterwerfung unter den Blick durch „Nacktheit" („kahlgeschoren"), Markierung („tätowiert,/nummeriert") und Einstufung „in eine zunächst unverständliche Rangordnung", in der „(w)eiter oben: der SS-Mann, der Unberührbare" und „(g)anz oben: der Kommandant. Er waltet den Bräuchen vor"[1063], steht.

In dieser grausamen Aufführung haben die einen den Blick und die anderen keinen mehr. „Die SS behält sie im Auge,/ überwacht ihre Bewegungen, durchsucht sie vor dem Rückmarsch ins Lager", heißt es dazu im Kommentar.[1064] Diese

[1057] Celan I, S. 42.
[1058] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 74f.
[1059] A. a. O., S. 77.
[1060] A. a. O., S. 76.
[1061] Celan IV, S. 78ff.
[1062] A. a. O., S. 81.
[1063] Ebd.
[1064] A. a. O., S. 85; vgl. Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 92, 11'41''ff.

Überwachungs-Macht des Blicks ist zugleich eine Tötungsmacht – von den Wachtürmen aus, in denen „die Posten stehen und unausgesetzt die Lagerinsassen beobachten – und gelegentlich den einen oder andern abschießen“.[1065] Dem steht die Ohnmacht der Bewachten gegenüber, die durch Qual und Krankheit entmenschlicht werden und jegliche Individualität des Blicks und Gesichts einbüßen: „Zuletzt haben alle das gleiche Gesicht. Es sind alterslose Wesen, die mit offenen Augen sterben.“[1066] Nichts ist von den „mit dem Betreten des Lagers abgelegten Gesichtern“[1067] geblieben, die in den Ausweis-Photographien festgehalten und als solche im Lagerarchiv aufbewahrt sind.[1068]

Das Selbst-Bild des SS-Manns baut sich nach Nancy über „die Widerspiegelung des Todes in seinen Augen“ auf. „Gefährdet nämlich ist dessen Blick durch den Blick des Anderen, durch dessen Antlitz, durch die Gegenwart eines Lebens, eine Präsenz und dessen singuläre Differenz“, erklärt Nancy.[1069] Diese Differenz wird ausgetilgt, wenn die Deportierten in eine gesichtslose Unauffälligkeit gezwungen werden. Andernfalls werden sie in den Mittelpunkt von geheimen Hinrichtungsschauspielen gestellt. „Nur nicht den Göttern auffallen!/ Sie haben ihren Galgen, ihr Tötungsterrain./Der den Blicken verborgene, für Erschießungen eingerichtete Hof von Block elf; die Mauer mit Kugelfang.“[1070] Raul Hilberg zitiert einen Überlebenden mit der Erinnerung, „daß Anderssein in Auschwitz den Tod bedeutete, während die Namenlosen, die Gesichtslosen überlebten“.[1071]

Die Unterwerfung des Blicks reicht bis zur Vernichtung der Deportierten in den Gaskammern. Wie Resnais´ Film zeigt, waren die Gaskammern mit Fenstern versehen, die es erlaubten, das Tötungsgeschehen zu beobachten.[1072] „Das Opfer hat keinerlei Darstellungsraum mehr“, so Nancy, „während der Henker keine andere Darstellung von sich hat als die Verwirklichung und Vollendung dieser Raumaufhebung.“[1073] Auf der letzten Stufe der „Gegenwart ohne Antlitz“[1074] stehen die „Muselmänner“, die mit ihrem „ausgemergelten Leben den Tod aus(stellen)“.[1075] Primo Levi nennt sie auch „diejenigen, welche die Gorgo gesehen haben“.[1076] In dieser aus dem überwältigenden Blick resultierenden Blicklosigkeit bekundet sich der von Nancy in einem Gedicht von Nelly Sachs gefunde-

[1065] Celan IV, S. 87.
[1066] A. a. O., S. 89; vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard“ by Alain Resnais*, S. 103, 16’59’’ff.
[1067] Celan IV, S. 91.
[1068] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard“ by Alain Resnais*, S. 107, 18’26’’ff.
[1069] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 76f.
[1070] Celan IV, S. 87.
[1071] Zitiert nach J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 77.
[1072] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard“ by Alain Resnais*, S. 117, 23’03’’.
[1073] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 82.
[1074] P. Levi, *Ist das ein Mensch?*, S. 87f.
[1075] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 82.
[1076] Zitiert nach J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 82.

ne „geraubte Tod"' als die Aneignung der eigentlich „nicht anzueignende(n) Eigenheit des als endlich bezeichneten Daseins".[1077]

3.3 Luciles Maskenspiel

3.3.1 Übersicht

Ähnlich wie Celan als Camille trägt Lucile, die große Frauengestalt in *Dantons Tod*, ebenfalls eine Sprachmaske, die der Monarchistin. Während sie vorgibt, am Mediendipositiv `Französische Revolution´ als deren Gegnerin teilzuhaben, kommuniziert sie insgeheim im Mediendispositiv `Liebe´, das bei Celan ‚Dichtung' heißt. Bei Celan triumphiert in dieser Variation der De-figuration, die den Akt der Figuration von Rollen in Mediendispositiven aufklaffen läßt, die „Majestät des Absurden"[1078], die fast wie eine Replik auf Spinozas Wort von der „Majestät der Vernunft" [1079] klingt und, nicht zuletzt durch die Etymologie von `absurd´, auf die Existenzphilosophie verweist. Die Rationalitätsstrukturen, die das Spiel der Metaphorisierung und Figuration regulieren, werden durch das Absurde aufgelöst.

Im Mittelpunkt stehen zwei Szenen aus *Dantons Tod*, deren intensive Lektüre durch Celan auf die Momente von Figuration und De-figuration als den konstitutiven Akten von Mediendispositiven hin zu untersuchen sind. In der einen Szene hört Lucile ihrem Geliebten zu, als dieser einen Vortrag über die Lebensferne idealistischer Kunst hält. Sie ist dabei aber nicht auf den Inhalt der Rede konzentriert, sondern auf die Erscheinung des Redenden. In der zweiten zu behandelnden Szene ruft Lucile „Es lebe der König!" aus. Der Hochruf ist aber wahrscheinlich nicht als Bekenntnis zur Monarchie intendiert. Vieles spricht dafür, dass Lucile lediglich einen Allgemeinplatz verwendet, dessen konterrevolutionäre Kodierung im Rahmen des Mediensdispositivs der Französischen Revolution ihr bestimmte Sanktionen zu garantieren scheint, nämlich ihre Verhaftung und Hinrichtung, um im Jenseits mit ihrem Geliebten Camille vereint zu sein.

Es ist das existenzphilosophische Bedeutungsfeld in einem weiteren und einem engeren Sinne, in dem sich in Celans Lektüre die Akte der Figuration und De-Figuration von Mediendispositiven situieren. In einem weiteren Sinne, weil Luciles Beobachtung von Camille im `Sprechen sehen´ eine Hinwendung zu „Atem", „Richtung und Schicksal"[1080] und damit zu Äußerungen menschlicher Existenz umfasst, die sich dem Verstehen als Dekodierung abstrakter Bedeutung ebenso

[1077] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 79.
[1078] Celan III, S. 190.
[1079] Vgl. B. de Spinoza, *Theologisch-politischer Traktat*, S. 230.
[1080] Celan III, S. 188.

verweigern wie medialer Repräsentation – durch Sprache oder durch andere Repräsentationsmedien – entziehen. In einem engeren Sinne, weil Luciles „Gegenwort“ [1081], der Hochruf: „Es lebe der König!“, von Celan als Ausdruck der „Majestät des Absurden“ begriffen wird. Mit diesem Ausdruck lässt sich nicht nur erfassen, dass Lucile anstatt an der Übermittlung von Sinn an einem bestimmten Effekt interessiert ist, sondern auch, dass es zu einer Unterminierung zugeschriebener Rollen im Mediendispositiv der Französischen Revolution und der Verweigerung der damit verbundenen Aufgaben kommt. De-figuriert werden Sinn *und* Funktionalität. Nicht nur wird die Sprache als Medium (von Sinn) problematisiert, sondern auch die Sprache als diskursiver Garant des Funktionierens von Mediendispositiven. Denn die Zuschreibung von Rollen und Aufgaben über die Sprache wird in Frage gestellt. Eine Deutung, die durch Celans Vertrautheit mit der Darstellung der Existenzphilosophie bei Leo Schestow und den Schriften Albert Camus´ eröffnet und durch seine Insistenz auf dem Aufklaffen zwischen der Rolle und ihrer Trägerin – Lucile ist keine Monarchistin! – gestützt wird.
Die Verabgründigung sprachlicher Kommunikation durch die „Majestät des Absurden“ erweitert den Blick auf ein Panorama poly- oder multisensorieller Kommunikation. In den *Meridian* fließt dazu aus dem Gedicht bzw. Gedichtzylus *Stimmen* das Beispiel der Körperschrift des Auf-Händen-Gehens ein. Gegeben wird das Bild einer graphematischen Schrift der Spur, die die Unverfügbareit von Sinn in sich trägt. Die graphematische Schrift setzt sich der Wiedergabe der Rede nicht entgegen, übersteigt diese aber. Sie funktioniert als Pfropfung von Kontexten nach den Prinzipien von Zitierbarkeit und Wiederholbarkeit. Singuläres sagt sich darin aus als Dazwischen der differentiellen Verweisungen der Markierungen der graphematischen Schrift.

3.3.2 Luciles `Sprechen sehen´ und ihr „Gegenwort“ als De-figuration von Verstehensroutinen und Sinnübermittlung

Subversion und Maskenspiel Luciles beziehen sich auf zwei ihrer Handlungen: Auf die Beobachtung der Art und Weise, wie ihr Geliebter Camille sich bei seinem Vortrag über die Kunst artikuliert, und auf ihren Ausspruch: „Es lebe der König!“, mit dem sie ihre Verhaftung und wahrscheinlich auch ihre Exekution provoziert. Celan charakterisiert diese Handlungen als `Sprechen sehen´ und „Gegenwort“.
Vorzustellen sind zunächst die beiden Szenen aus *Dantons Tod*, in denen sie sich entfalten. Lucile besetzt, während sie ihren über Kunst dozierenden Gelieb-

[1081] A. a. O., S. 189.

ten beobachtet, das sprachlose Abseits in einer sehr eloquenten Szene, als deren Schauplatz Büchner „(e)in Zimmer“[1082] setzt und deren dramatischer Kern für Celan eine „Unterhaltung“[1083] ausmacht. Diese Szene beginnt mit Camilles kleinem Vortrag über die ‚Kunst’. Daran schließt sich ein kurzer Meinungsaustausch mit Danton an, der Camilles Ausführungen zustimmt. Aber der Teil, der Celan interessiert, wenngleich er ihn nicht zitiert, ist folgender, als Camille und Lucile allein sind:

> CAMILLE. Was sagst du, Lucile?
> LUCILE. Nichts, ich seh dich so gern sprechen.
> CAMILLE. Hörst mich auch?
> LUCILE. Ei freilich.
> CAMILLE. Hab ich Recht, weißt du auch, was ich gesagt habe?
> LUCILE. Nein, wahrhaftig nicht. *Danton kömmt zurück*.[1084]

Die zweite Szene: Luciles Ausspruch „Es lebe der König!“, dessen Wirkung Celan so intensiv nachspürt, markiert den Höhepunkt der letzten Szene des Stücks. Celan begnügt sich damit, den Ausspruch zu zitieren und die durch Lucile vermittelte Empfindung vom Tod Camilles weiterzugeben.[1085] Auch hier setzt Celan die Kenntnis des Originaltextes voraus. Zum besseren Verständnis hilft es, Luciles Ausspruch zu kontextualisieren. Camille ist zusammen mit Danton und den anderen hingerichtet worden. Zwei Henker reinigen singend die Guillotine. Als sie fertig sind, tritt Lucile auf und beginnt, versetzt mit Gesangseinlagen, ein verführend-verführerisches Zwiegespräch mit der Hinrichtungsmaschine.

> LUCILE *tritt auf und setzt sich auf die Stufen der Guillotine*. Ich setze mich auf deinen Schoß, du stiller Todesengel.
> *Sie singt.* Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
> Hat Gewalt vom höchsten Gott.
> Du liebe Wiege, die du meinen Camille in Schlaf gelullt, ihn unter deinen Rosen erstickt hast.
> Du Totenglocke, die du ihn mit deiner süßen Zunge zu Grabe sangst.
> *Sie singt.* Viel hundertausend ungezählt,
> Was nur unter die Sichel fällt.
> *Eine Patrouille tritt auf.*
> EIN BÜRGER. He wer da?
> LUCILE. Es lebe der König!
> BÜRGER. Im Namen der Republik. *Sie wird von der Wache umringt und weggeführt*.[1086]

Celan kommentiert diese beiden Szenen, ohne ihnen eine verbindliche und allgemeingültige Deutung zu geben. „Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede

[1082] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod“, II, 3, S. 33f.
[1083] Celan III, S. 187.
[1084] G. Büchner, *Werke und Briefe* , „Dantons Tod“, II, 3, S. 34.
[1085] Vgl. Celan III, S. 189.
[1086] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod“, IV,9, S. 68.

ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und...nicht richtig hinhört", sagt Celan. „Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut ... und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn ‚sprechen sieht', der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, und zugleich auch – wer vermöchte hier, im Bereich dieser Dichtung, daran zu zweifeln? – und zugleich auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal."[1087]

Eher als Leser denn als Beobachter stellt sich Celan bei der Kommentierung von Luciles Ausspruch: „Es lebe der König!" vor. Mit Camilles Hinrichtung und Luciles Empfindung seines Todes hat sich die `Ich-Genese´ Celans vollzogen. Es ist die Ich-Genese nicht nur des Redners, sondern auch des Lesers und Interpreten von Büchner und vielen anderen Autoren. Ausweis dessen sind Celans Versuche, Luciles Ausspruch vor missverständlichen Interpretationen zu bewahren.

Spätestens an dieser Stelle rückt Celans existenzphilosophische Nuancierung von Luciles Verhalten in den Vordergrund. Luciles Sprechakte ermöglichen für Celan die Befreiung des Einzelnen aus der Gewalt historischer und sozialer Mächte. Celan stellt klar, dass das Besondere ihres Ausspruchs für ihn darin liegt, das aufoktroyierte Telos der Geschichte abzustreifen. „Es ist das Gegenwort", schreibt er, „es ist das Wort, das den ‚Draht' zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den ‚Eckenstehern und Paradegäulen der Geschichte' bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt."[1088] Das „Gegenwort" setzt die Emanzipation von der Versklavung durch ein kollektivistisches Geschehen, vom Handeln im Namen einer Ideologie in Bewegung, die die Menschen zu ausführenden Organen höherer Ziele degradiert – zu Puppen am „‚Draht'" eben. Verworfen wird die Hegelsche Verlockung von der Verwirklichung des Weltgeistes, die sich mit historisch-logischer Notwendigkeit erfüllt.[1089]

Der „Schritt" in die „Freiheit" wird im Schutz eines Täuschungsmanövers unternommen. Denn das „Gegenwort" Luciles meint nicht das, was es sagt, entgegen allem Anschein. „Gewiß, es hört sich – und das mag im Hinblick auf das, was ich jetzt, also heute davon zu sagen wage, kein Zufall sein – , es hört sich zunächst wie ein Bekenntnis zum ‚ancien régime' an. – Aber hier wird – erlauben Sie einem auch mit den Schriften Peter Kropotkins und Gustav Landauers Aufgewachsenen, dies ausdrücklich hervorzuheben – , hier wird keiner Monarchie und kei-

[1087] Celan III, S. 188.
[1088] A. a. O., S. 189.
[1089] Siehe dazu O. Pöggeler/D. Köhler (Hg.), *G. W. F. Hegel – „Phänomenologie des Geistes"*, „Einführung", S. 19: „Der Phänomenologie selber geht es um eine Vollendung des Geistes, welche die Zeit als schicksalhaft zerstreuende tilgt, indem sie alle Schicksale gemäß einer verborgenen Logik zu einem Ganzen auf ein Ziel hin sammelt."

nem zu konservierenden Gestern gehuldigt.“[1090] Indem Lucile täuscht, d. h. sich als Anhängerin des „‚ancien régime’“ ausgibt, errettet sie die Wahrheit menschlicher Existenz. Ihr Rettungsweg ist die Ignoranz gegenüber dem intendierten Sinn. Dafür lobt Celan sie.

Zugleich widersetzt sich Lucile damit der Einordnung in etablierte Mediendispositive. Dem medusischen Reich metaphysisch begründeter und technisch umgesetzter Medialität zu entrinnen, heißt im Kontext des *Meridian*, der Sinnproduktion zu entgehen. Denn die ‚Kunst’ und damit auch die Medien sind nicht allein Sache der Wahrnehmung, sondern zudem des Bewusstseins und der Einbildungskraft. „(S)elbstvergessen“ ist, wie Celan betont, wer ‚Kunst’ nicht nur „vor Augen“, sondern auch „im Sinn“hat.[1091] Neben der Verschließung der Sinnesorgane ist es somit die Verweigerung oder die Unfähigkeit des Bewusstseins, die Inhalte der ‚Kunst’ und der Medien zu verarbeiten. Darauf kann sich der Widerstand verlegen. Der am Rande des Irrsinns wandelnden Lucile ist der intendierte Sinn, der durch das Medium der Sprache übertragen wird, verborgen.

Celan betrachtet das `Sprechen sehen´ als spezielle Wahrnehmungs- und Rezeptionsweise Luciles. Im `Sprechen sehen´ manifestiert sich ein erster Schritt der De-figuration geläufiger Verstehensroutinen. Celan beobachtet, was Lucile beobachtet; er beobachtet aber auch, was sie nicht beobachtet. Zum einen ist das Luciles Ignoranz gegenüber dem Gesagten, von ihr hinter einer Lüge kaschiert, die sich durch den überraschenden und Verlegenheit ausdrückenden Wechsel ins Mundartliche („Ei freilich“) verrät. Zum anderen kann Celan differenzieren zwischen der Person Camilles, die Lucile wahrnimmt, und der Nicht-Person, die sie nicht wahrnimmt. Zwischen dem Redenden Camille einerseits, dessen Gespräch mit Danton von Celan mit dem Terminus „Unterhaltung“[1092] unterschwellig als unernst charakterisiert wird, und dem andererseits in seinem Sprechen sich als endliches Wesen erweisenden Camille.

Mit der Berufung auf „Gestalt“, „Atem“, „Richtung“ und „Schicksal“ bestimmt Celan die Wahrnehmungsweise Luciles als sinnlich-intuitiv und multisensoriell, die einer auf das Gesagte als dem Intelligiblen ausgerichteten Wahrnehmung entgegengesetzt ist. Celan mag dabei auch im Kopf gehabt haben, dass Lucile am Ende der Szene Camille küsst – ihre Atemströme einander berühren – und sie von der Ahnung seines nahen Todes befallen wird: „Wie das Zimmer so leer

[1090] Celan III, S. 189f.
[1091] Celan III, S. 193.
[1092] A. a. O., S. 187.

ist, die Fenster stehn offen, als hätte ein Toter drin gelegen.“[1093] Die sinnlich-intuitive und multisensorielle Wahrnehmungsweise Luciles wird wenig später zum Merkmal von ‚Dichtung'. „Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt“, heißt es, und: „Dichtung versucht ja, wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen (…).“[1094]

Luciles Wahrnehmung und Sprachhandeln erschüttert Vorstellungen von der Medialität der Sprache. Denn zum einen hat für Lucile die Sprache nicht mehr die Funktion eines neutralen Mediums, eine Bedeutung zu transportieren, die in Situation und sprachlichem Kontext der Äußerung zur Konstruktion oder Rekonstruktion eines vom Sprecher zu verstehen gegebenen Sinns führt. Die instrumentelle Funktion der Sprache versagt bei ihr.

„Was Lucile, wenn sie den Geliebten sprechen sieht, ignoriert”, schreibt Reimar Zons mit Bezug auf das `Sprechen sehen´, „ist schlicht die Referenz, das *was* seiner Rede. Reden, als hätte es den Platoniker Sokrates nie gegeben, ergehen und finden Augen und Ohren, machen freilich keinen Sinn.”[1095] So eng Lucile auch mit dem Semiotischen als dem körperlichen Aspekt der Produktion und Rezeption signifikanter Prozesse verbunden ist, so fern steht sie umgekehrt dem Symbolischen als dem Bedeutung tragenden Sprachsystem. Lucile ist außerstande, das, was sie hört, sieht und sagt, in Sinneinheiten zu übersetzen, d. h. es zu verstehen. Also die Bewusstseinsarbeit, die darin besteht, mittels der Einbildungskraft – so die Vorstellung der philosphischen, ästhetischen und pädagogischen Anthropologie des 18. Jahrhunderts – materielle Signifikanten nach bestimmten Regeln mit transzendenten Signifikaten zu verbinden.[1096] Diese Unfähigkeit unterstreicht nicht zuletzt Luciles Unverständnis angesichts des nahen Hinrichtungstodes Camilles und seiner Getreuen. "Höre!" redet sie ihren Mann unter dem Gefängnisfenster an, "die Leute sagen du müßtest sterben, und machen dazu so ernsthafte Gesichter. Sterben! ich muß lachen über die Gesichter. Sterben! Was ist das für ein Wort?"[1097]

Celan umschreibt, wie Lucile ihren Geliebten Camille wahrnimmt. Die Art und Weise ihrer Wahrnehmung beruht auf der Reziprozität des Blicks. Lucile spiegelt nicht einfach Camilles Blick, sondern erwidert ihn durch einen eigenen Blick. Dieser Blick, das besagt der von Celan gebrauchte synästhetische Ausdruck `Sprechen sehen´, konzentriert sich ganz auf das, was eine auf Gehalt und Intention einer Rede gerichtete Beobachtung durchaus abwertend als körperliche Be-

[1093] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod“, II,3, S. 35.
[1094] Celan III, S. 189.
[1095] R. Zons, „‚Nichts/ stockt'. Atemwenden bei Celan”, S. 147, Hervorhebung im Original.
[1096] Vgl. F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 18f.
[1097] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Dantons Tod“, IV, 4, S. 62.

gleiterscheinungen des Sprechens bezeichnen würde. Also auf den Klang und die Modulation der Stimme im Rhythmus des Atmens, auf die Intonation, die Mimik des Sprechenden, seine Mundbewegungen, vielleicht auch seine Gestik. Nicht die ausgedrückten Gedanken stehen im Mittelpunkt, sondern der Körper und die Intensitäten, die er während des Sprechens durchläuft. Winfried Menninghaus spricht bei Celan von „sprachphysiognomischen Wahrnehmungen", die sich nicht nur in Luciles `Sprechen sehen´, sondern auch in den Gedichten finden. Es habe einen „genauen Sinn, wenn bei Celan die metaphorische Topographie zahlreicher Gedichte durch die physiognomisch ‚sprechenden' Körperelemente regiert [wird]".[1098] Zu diesen zählt Menninghaus Mund, Lippen, Haar, Haut und Auge.[1099] „Die Form der Sprache aller dieser Körperelemente stellt (…) einen impliziten Parallelismus zur Realisations- und Rezeptinsform der (…) (laut)sprachlichen Ausdrucksräfte jenseits des signifikativen Inhalts."[1100]
Anschlussfähig sind hierzu Überlegungungen Jean-Luc Nancys, wenn er das Zusammenspiel zwischen Sprechen und Sehen, Wort und Bild in der Wahrnehmung so beschreibt: „Durch diesen Spalt (der Lippen, A. G.) schaut das Sehen und schreibt das Wort, simultan, abwechselnd. Auf diese Weise schaut das Sehen in den Mund und schreibt das Wort ins Auge."[1101] Wirkend sind die außersprachlichen, aber sich mit der Sprache über- und sie durchkreuzenden somatischen Prozesse des organischen Pulsierens und der rhythmisierten Artikulation des Körpers, die Julia Kristeva als das vorsprachliche Semiotische begreift und dem Sprachsystem des Symbolischen gegenüberstellt. „Es handelt sich einerseits um das, was die Freudsche Psychoanalyse als *Bahnung* und strukturierende *Disposition* der Triebe postuliert, andererseits geht es um die sogenannten *Primärvorgänge*, bei welchen sich Energie sowie deren Einschreibung verschieben und verdichten", erklärt Julia Kristeva zusammenfassend.[1102]

Als Kommunikationseinheit betrachtet, stellt der Ausspruch: „Es lebe der König!" einen Sprechakt dar und auch wieder nicht. In der sprachlichen Interaktion Luciles mit den Wachen wird das Scheitern der allgemein vorherrschenden Vorstellung inszeniert, dass die Sprache nur oder vor allem Transportmöglichkeit des intendierten Sinns ist. Diese Vorstellung von Sprache als Medium ist scheinbar unauslöschlich in den Hochruf: „Es lebe der König!" eingeschrieben. Als stereo-

[1098] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 99.
[1099] Vgl. a. a. O., S. 99ff.
[1100] A. a. O., S. 100.
[1101] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 130.
[1102] Vgl. J. Kristeva, *Die Revolution der poetischen Sprache*, S. 36, Hervorhebungen im Original.

type Äußerung zeichnet den Hochruf aus, dass in ihm Signifikant und Signifikat zusammenfallen, er sagt, was er sagt, seine Bedeutung ist so stark kodifiziert, dass sein Sinn sich auch unabhängig von Kontext und Situation zu entfalten vermag. Durch Luciles missbräuchliche Verwendung des Hochrufs wird die Gültigkeit der konventionalisierten Bedeutung in paradigmatischer Weise in Frage gestellt. Und zugleich damit das Technische der Sprache schlechthin, das sich durch Kodifizierung und symbolische Funktionalität auszeichnet. Denn der Hochruf ist technisch, insofern er Werkzeug der Rhetorik ist.

Raimar Zons erfasst die Komplexität dieses Hochrufs auch und nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Mediengeschichte. „Luciles Aufschrei hat überhaupt keine ‚Bedeutung', wohl aber einen Effekt", schreibt er und stellt dies in einen übergreifenden historischen Rahmen, dessen Konturen bei Büchner erstmals sich abzeichnen: „(I)hre Worte sind so bedeutungslos wie die Sprache selbst.[…] Erst am Ende des 19. Jahrhunderts tritt ja die Sprache selbst in das Feld des Denkens. Während ihre Verbindung zu den Dingen (ihre ‚Ähnlichkeit', ihre ‚Repräsentanz') abbricht, kommt ihre eigene Materialität zum Vorschein: Stimme, Gelalle, Spuren, Gravuren, das ‚Schattengeviert' der Schrift (…). Und auch das Zentrum von Rede und Schrift, Autor und Hervorbringer, löst sich auf und die Sprache verteilt sich."[1103]

Vor dem Hintergrund der Verbindungen der Sprache mit der Metaphysik, wie sie sich in der Sprechakttheorie zeigen, konkretisieren sich die einander berührenden emanzipatorischen und dekonstruktivistischen Potentiale des Hochrufs „Es lebe der König!" Luciles Äußerung konfrontiert mit der Abwesenheit von Intentionalität im Sinne Austins und Searles, denn sie findet für den Beobachter im Vakuum einer unendlichen Lektüre des Sinns statt. Sprache und Bewusstsein schließen sich in dieser Äußerung in sich selbst ein, sie sind opak nach außen und füreinander. Das Eindringen in diese Bereiche ist auf Vermutung und Interpretation angewiesen, weil sich, wie schon von Zons bemerkt, die Präsenz des Autors bzw. Hervorbringers verflüchtigt, wenn man versucht, seine Beweggründe zu erforschen.

Es ist wahrscheinlich, dass Lucile nicht gemeint hat, was sie sagt, aber es ist keineswegs gewiss. Für einen Außenstehenden ist ihre Intention auch bei Berücksichtigung aller Informationen nicht eindeutig zu klären. Dass sie sich einer Befragung entzieht, weil sie eine fiktionalisierte Figur ist und das Drama mit ihrer Verhaftung endet, ist zunächst einmal der Literatur geschuldet, findet aber oft genug seine Entsprechung in der Realität, so wie in dieser umgekehrt nach Mei-

[1103] R. Zons, „ ‚Nichts/ stockt'. Atemwenden bei Celan", S. 148f.

nung mancher Soziologen die menschlichen Interaktionen theatralischen Mustern folgen. Umgekehrt muss natürlich auch gefragt werden, ob Lucile sich des Sinns ihrer Äußerung überhaupt bewusst sein kann. Und das nicht nur, weil sie geistig umnachtet anmutet, sondern auch, weil es vielleicht Menschen unmöglich ist, sich einer Intention vollkommen bewusst zu sein. Wie bereits erwähnt, hält es Jacques Derrida mit einiger Plausibilität für eine unrealistische Vorstellung, dass in der Intention als dem "centre organisateur" des Sprechaktes[1104] der gesamte außersprachliche Kontext mental erfaßt und gegenwärtig gehalten werden kann[1105].

3.3.3 De-figuration der Sprache der Medialität und graphematische Schrift

Die Medialität der Sprache ist nur die eine Seite des Problems, die andere ist die Sprache der Medialität, d. h. die Möglicheit, Sender, Empfänger und Botschaft eindeutig und in Richtung auf ein bestimmtes Telos zu bestimmen. Wenn, wie in Abschnitt I festgestellt, Sprache, verstanden als Oberbegriff diskursiver Praktiken, in Mediendispositiven dazu verwendet wird, diskursive und nicht-diskursive Praktiken zu verknüpfen, dann auch, um die Rollen, Aufgaben und Funktionen in Mediendispositiven zu bezeichnen. Wer oder was `Zuschauer´ und `Regisseure´, `Schauspieler´ und `Kameras´, aber auch `Journalisten´ und `Leser´, `Buch´ und `Zeitung´ sind und welche Funktionen sie haben, wird durch Sprache definiert. Ebenso ihr Zusammenwirken zwischen Einstellung und Anordnung, mentaler oder technischer Disposition und räumlicher dispositio.

Die politischen Akteure und Instrumente der Französischen Revolution besitzen eine mediale (oder rhetorische) Zusatzfunktion: Revolutionäre und Konterrevolutionäre sind zugleich Schauspieler und Journalisten (siehe Camille Desmoulins), die Hinrichtung ein Drama vor Publikum mit der Gullotine als Theatermaschine. Das Produkt dieser Praktiken ist ebenso politisch wie medial bestimmbar: als Herstellung einer neuen Art von Öffentlichkeit, die die Verwirklichung einer bestimmten Vorstellung von Gemeinwohl erlaubt, dessen Axiom die vermeintliche Gleichstellung aller Menschen darstellt.

In den Koordinaten des Mediendispositivs `Französische Revolution´ ist die Verhaltensweise von Lucile hier zu beurteilen. In Analogie zu Celan, dem die Kommunikation in der Rolle Camilles im Mediendispositiv der Französischen Revolution Gelegenheit gibt, im Mediendispositiv `Literatur´ der Bundesrepublik Deutschland als Ich und Person anzukommen, benutzt oder vielmehr miss-

[1104] J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 384.
[1105] Ebd.

braucht auch Lucile das Mediendispositiv `Französische Revolution´ mit einer Sprachmaske, um Endliches auszudrücken. Aber im Gegensatz zu Celan ist der Gegenstand nicht die eigene Existenz. Es ist vielmehr die Liebe zu Camille, dem sie in den Tod folgen will und dies durch parasitären Gebrauch der Kanäle und des Codes des Mediendispositivs `Französische Revolution´ zu erreichen versucht.

Das Mediendispositiv `Französische Revolution´ ermöglicht in besonderer Weise ein solches Sprechen, insofern sich dessen Teilnehmer entweder selbst oder wechselseitig in ihren Sprecherrollen affirmieren, ohne dass die Zuweisung durch eine (übergeordnete) externe Instanz oder nach einem anderen Kriterum als der Unterstellung von Wahrhaftigkeit erfolgen würde.

Das Moment der De-figuration liegt darin, dass aufgrund der Inkongruenz zwischen der behaupteten Rolle und ihrer Trägerin die Aneignung der Rolle als eine willkürliche Setzung erscheint, mithin lediglich als eine rhetorische Konstruktion, der kein geistiges oder materielles Substrat korrespondiert. Anders als in der abgelaufenen Ständegesellschaft wird das Rede-Recht nicht ererbt – es wird stattdessen gewissermaßen konstruiert oder selbst verliehen. De-figuration heißt hier somit, dass zum Vorschein gebracht wird, dass die Rollen, Aufgaben und Funktionen im Mediendispositiv `Französische Revolution´ keine transzendente Verankerung haben. Celan erfasst diese De-figuration in seiner Büchner-Lektüre in der Terminologie und Metaphorik der Existenzphilosophie.

Mit verblüffender Genauigkeit spiegelt Büchners Szene von der Verhaftung Luciles, auf die wahrscheinlich ihre Hinrichtung folgen wird, die Diskursordnung des Mediendispositivs `Französische Revolution´ wider, wie sie kulturgeschichtlich orientierte Historiker rekonstruieren. Wenn Lucile nach ihrem Ausruf: „Es lebe der König!“ von Wachen umgehend als Konterrevolutionärin verhaftet wird, so belegt dies die Gültigkeit des Prinzips der Reversibilität des Sprechens. Ungeachtet der sozialen Position oder des Geschlechts dürfen Bürger und Bürgerinnen gleichberechtigt die Rollen von Sendern und Empfängern übernehmen. Anstelle des einen – des Königs – , der im eigenen Namen zu allen spricht, darf nun in der neu erschlossenen Sphäre der Öffentlichkeit, die in erster Linie als eine politische interpretiert wird, jeder zu jedem im Namen aller sprechen.

Die Verhaftung Luciles impliziert die Anerkennung, dass dieses Recht auch Frauen zukommt, die dann jedoch auch die Konsequenzen tragen müssen, die das Gesagte hat. Eine Momentaufnahme einer bestimmten Phase der Französischen Revolution, in der das Recht zu sprechen die paternalistischen Strukturen des absolutistischen Frankreichs zurückdrängt, ohne jedoch dabei gänzlich er-

folgreich zu sein[1106]; in der Brüder- bzw. Geschwisterlichkeit in der staatsrategnden Rhetorik das paternale Prinzip ersetzen[1107]; in der Frauen um den Status des Bürgers kämpfen[1108], letztlich aber von Aktivitäten in der Öffentlichkeit ausgeschlossen werden[1109].

Wie Celan als Camille und Valerio unter dem Einfluss der Automaten-Metapher, so konstituiert sich nicht weniger die Identität Luciles durch das, was sie sagt. Der Ausruf: „Es lebe der König!“ genügt den Wachen vollkommen, um sie als Royalistin zu verhaften. Das Sprechen hat eine retroaktive Wirkung auf den Sprechenden und die Gemeinschaft. Vom Subjekt der Aussage wird umstandslos auf die Gesinnung des Subjekts der Äußerung geschlossen. Die Zuschreibung von Identität allein durch die Sprache ist ein weiterer Aspekt der Enthierarchisierung des Sprechens in der Französischen Revolution, den Büchner problematisiert. Die neue politische Gemeinschaft wurzelt ausschließlich in der Sprache. Schlüsselbegriffe und Parolen werden der Antike entlehnt, die der absolustistisch-christlichen Sprache des Ancien Régime abgrenzend entgegengestellt wird.[1110] Ebenso wird die Zugehörigkeit zur politischen Gemeinschaft durch sprachliche Rituale – Bekenntnisse, Schwüre, etc.[1111] – und Überwachung des Sprachgebrauchs[1112] geregelt. Wer also welche Rolle im Mediendispositiv Französische Revolution spielt, hängt demnach von der Fremd- und Selbstbeschreibung ab. Die Rollenzuweisung beruht auf der Autorität von Rhetorik. Eine notwendigerweise schwankende Autorität[1113], weil der Code der Revolution einerseits ständiger Wandlung unterliegt[1114] und andererseits aufgrund der Angst vor Verschwörungen[1115] einen unendlichen Kreislauf ständig neuer Bekenntnisse, Bezichtigungen und Beschwörungen[1116] hinsichtlich der Sprecherrollen antreibt. Es entfällt mit der Ablösung des Absolutismus bei der Zuweisung von Sprecherrollen die Möglichkeit einer stabilen Referentialisierung, die darüber entscheidet, wer sprechen darf, und das Sprechen durch den Bezug auf ein transzendentales Signifikat, sei es Gott oder der Monarch, institutionalisiert.

Die Leere des transzendentalen Signifikats mit der Guillotine auszufüllen, ist ein bereits angesprochener Kunstgriff Georg Büchners. Doch auch historisch stößt

[1106] Vgl. L. A. Hunt. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, S. 26.
[1107] Vgl. J. B. Landes, *Visualizing the Nation*, S. 89.
[1108] Vgl. a. a. O., S. 94.
[1109] Vgl. a. a. O., S. 89f.
[1110] Vgl. L. A. Hunt. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, S. 20, S. 28.
[1111] Vgl. a. a. O., S. 21.
[1112] Vgl. a. a. O., S. 44.
[1113] Vgl. a. a. O., S. 48f.
[1114] Vgl. a. a. O., S. 26.
[1115] Vgl. a. a. O., S. 42.
[1116] Vgl. a. a. O., S. 23.

das Sprechen im gewaltsamen Tod auf seine Begründung und Grenze. Die Aufwertung des Sprechens macht dieses gefährlich. Werden im Ancien Régime missliebige, weil kritische Journalisten und Schriftsteller allenfalls ins Gefängnis geworfen, weil die öffentliche Meinung als politische Größe vernachlässigt wird, droht ihnen nach dem Sieg der Revolution die Todesstrafe.[1117]

Die Abwesenheit eines organisierenden Zentrums löst aber die von Raimar Zons bemerkte Unbeherrschbarkeit der Sprache aus, ihre gedankenlose `Verteilung´ . Niemand kann sich somit wirklich sicher sein, ob er oder sie gerade parasitär oder ernsthaft kommuniziert. Das gilt ebenso für *Dantons Tod* und seine Revolutionäre. „Freilich zeigt (…) der Hesse Georg Büchner, daß das Herrenrecht, Namen zu geben, das Wort zu haben (zoon logon echen), die Diskurse um die eigene Macht zu zentrieren, sich ebenfalls verteilt hat“, schreibt Raimar Zons. „Macht funktioniert (…) als das öffentliche Gerede, als ein ewiges Interpretieren ohne Interpretandum, das sich seine Wirklichkeit quasi-poetisch selbst erzeugt.“[1118] Der Terror der Revolution, der sich immerwährend auf vermeintliche Abweichler stürzt, wäre demnach der massenmörderische Irrtum derjenigen, die meinen, zu meinen, was sie sagen.

Luciles „Gegenwort“ ist Akt der De-figuration, insofern das von Zons angesprochene „Herrenrecht“ umstandslos in Anspruch genommen und damit zugleich die Ermangelung eines organisierenden Zentrums für die Legitimierung des Sprechens aufgedeckt wird. Die Annahme und Übertragung von Sprecherrollen und -rechten ist nichts als ein rhetorischer Prozess in der abwertenden Bedeutung eines sich selbst perpetuierenden Geredes, das sich von Bewusstseinslagen abgekoppelt hat, keinen verbindlichen Code kennt und in keinem transzendentalen Signifikat einen Ankerpunkt hat. Die Fundamentlosigkeit von Sprecherrollen wird offenbar. Es gibt keine Metaphysik des Sinns, die den Sprecherrollen Halt gäbe, denn diese sind weder der Wahrhaftigkeit ihrer Aussage noch der Wahrhaftigkeit der Zielsetzung verpflichtet.

Die Differenz von Rolle und Trägerin berechtigt dazu, die De-figuration durch Lucile als existenzialistischen Akt zu begreifen, wie es Celans Lektüre nahelegt. Celan schält Lucile gleichsam aus jeder Rollenzuweisung heraus, um sie als personenhaft Handelnde vorzustellen. In seinen Augen huldigt sie allein der „Majestät des Absurden“, was zumal in Verbindung mit den von Celan genannten Anarchisten Kropotkin und Landauer besagen will, dass sie keinerlei Partei unterstützt. Ihr Begehren nach Camille ist singuläres Merkmal ihrer Existenz, das sich jeglicher verallgemeinernden Objektivierung durch die Politik oder die Spra-

[1117] Vgl. J. D. Popkin, *Revolutionary News*, S. 53ff.
[1118] R. Zons, „‚Nichts/ stockt‘. Atemwenden bei Celan”, S. 149.

che entzieht. Es führt deshalb auf eine falsche Spur, in ihr, wie Theo Buck, eine „überzeugte Republikanerin“ erblicken zu wollen, die „ groteskerweise (…) das monarchistische Bekenntnis wählen (muß), um ihre humanen Vorbehalte gegen eine in die Irre gegangene Revolution zu bekunden“.[1119]

Luciles Handeln ist als Beitrag zu Celans Projekt zu werten, dass „alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden“.[1120] Vorausgesetzt, man begreift Sprecherrollen als Figurationen wie „Tropen und Metaphern“ und legt für `absurd´ die Bedeutung des A-Logischen oder Vernunftwidrigen zugrunde. Das lateinische „absurdus“ ist hier nicht als „mißtönend“ und „ungereimt“, sondern in der Bedeutung von „sinnlos“ zu nehmen.[1121]

Trotz oder gerade wegen der existenzphilosophischen Akzentuierung ist Celans Lektüre von Luciles Verhalten als De-figuration des Mediendispositivs `Französische Revolution´ interpetierbar. Ein wesentlicher Teil dieses Mediendipositivs hat das Theater zur Grundfigur. Vor allem gegen das Theatralische wendet sich Lucile in Celans Augen, und in der Weise von De-Figuration. Celan schreibt:

> (…) (A)ls rings um Camille Pathos und Sentenz, den Triumph von „Puppe“ und „Draht“ bestätigen, da ist Lucile, die Kunstblinde, dieselbe Lucile, für die Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat, noch einmal da, mit ihrem plötzlichen „Es lebe der König!“ […] - Es ist das Wort, das den Draht zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr von den „Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte“ bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.[1122]

Das „Gegenwort“ Luciles unterbricht in Celans Augen die Inszenierung der totalitären Macht der Revolutionäre, als handle es sich um ein Theaterstück. Die Verwendung der Marionetten-Metaphorik lässt an dem theatralen Rahmen seines Denkens keinen Zweifel. Zudem verraten die Formulierungen, dass Celan ganz konkret ihre Aktivität als De-figuration fasst, als Aufbrechen des Daseins als Figur(en). Sie findet sich in der Beschreibung der Ablösung vom Draht, also als Trennung von der (ideologischen) Instanz, die aus den Menschen „Puppen“ oder Figuren macht. Die Rollenträger werden von ihren Rollen erlöst. Durch das Zerreißen des Drahtes gewinnen sie ihre Freiheit zurück. Das resultiert in einer Rückverwandlung von der rhetorischen Figur zum Menschen, denn der „Schritt“ in die „Freiheit“ kann nur als „Akt“ menschlichen Bewusstseins erfasst werden.

Anstelle des Mediendispositivs Französische Revolution zeichnet sich nun eine ganz andere Form von Mediendispositiv ab. Dieses Mediendispositiv baut weder auf die Identifizierbarkeit von Sprecherrollen noch auf die intentionale Wahrhaf-

[1119] Th. Buck, „Lucile oder ‚Die Majestät des Absurden‘“, S. 57.
[1120] Celan III, S. 199.
[1121] Vgl. *Stowasser – lateinsch-deutsches Schulwörterbuch*, S. 5.
[1122] Celan III, S. 189.

tigkeit von Aussagen oder ein ideologisches Telos. Es heißt bei Celan vorläufig ‚Dichtung': „Das, meine Damen und Herren, hat keinen allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist…die Dichtung."[1123]

Celan inszeniert die De-figuration als Widerstreit zwischen ‚Kunst' und ‚Dichtung', zwischen dem Allgemeinen und der Ausnahme, dem Reproduzierbaren und dem Singulären, dem Code und seinem Anderen. Die ‚Dichtung' oder die „Majestät des Absurden", der Celan in Lucile zu begegnen glaubt, ist der ‚Kunst' nicht entgegengesetzt. Sie spielt mit ihr, indem sie sie in die Abgründigkeiten der Sprache reißt. Schon Celans chiffrenhafte rhetorische Figur des „Dazwischengekommene(n)" deutet die – unheimliche – Nähe von ‚Kunst' und ‚Dichtung' an, die die „beiden Pole" der meridianhaften Bewegung der Sprache sind. Denn das „Dazwischengekommene" steht sowohl für die ‚Dichtung' wie für die ‚Kunst'. Stellvertretend drückt es bald die ‚Dichtung', bald die ‚Kunst' aus, es repräsentiert sie füreinander. Zunächst kommt die ‚Dichtung' dazwischen, wenn die Unterhaltung über die ‚Kunst' durch Luciles `Sprechen sehen´ gestoppt wird. Dann die ‚Kunst' – das „Dazwischengekommen greift rücksichtslos durch"[1124] –, die auf der unheilvollen Bahn vermeintlich historisch-logischer Notwendigkeit Camille, Danton und die anderen zum Schafott fährt. Luciles Hochruf „Es lebe der König!" vollendet diese Bewegung zu einer eigentümlichen dialektischen Figur.

Die De-figuration des Mediendispositivs der Französischen Revolution als existenzialistischer Gestus der Verweigerung gegenüber übergeordneten Sinnkonstruktionen hat Celans philosophische Lektüre zum Hintergrund. Wenn Celan schreibt, dass Lucile Worte den „‚Draht'" zerreißen, an dem die Menschen wie Puppen hängend gemäß den ideologischen Texten reden und handeln, so geht er damit hinter die Schriften des von ihm verehrten Albert Camus[1125] sowohl zu-

[1123] A. a. O., S. 190.
[1124] A. a. O., S. 189.
[1125] Edith Silbermann, eine Jugendfreundin Celans, erinnert sich, dass dieser nach dem durch den Ausbruch des Zweiten Weltriegs erzwungenen Abbruch des Medzinstudiums 1939 als begeisterter Leser auch von Albert Camus nach Czernowitz zurückgekehrt ist (vgl E. Slbermann, „Erinnerungen an Paul (Antschel-Celan)", S. 436). Gisèle Celan-Lestrange, von der die Ausgabe von *Der Mythos von Sisyphos* stammt, die Celan wohl gelesen hat, zeigt sich über den Unfalltod Camus´ Anfang Januar 1960 genauso bestürzt wie Celan selbst. Sie ist „zitternd, ich muß es dir gestehen, bei dieser schrecklichen Nachricht vom Tod Albert Camus´ unter diesen so absurden, absurden Umständen! Nun ja, als ob der Tod nicht immer absurd wäre! Was soll man dazu sagen, dazu schreiben, ich denke die ganze Zeit daran, ohne zu wissen, wie ich daran denken soll" (P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel* , Bd. I, *Die Briefe* , Nr. 113, S. 98). Celan schreibt darauf: „Ma Chérie, nur ein Wort, ein Gedanke, eine geschriebene Zeile, um die anzukündigen, die folgen werden. Es ist zehn Uhr, ich mache mich gleich auf den Weg zur École, ich habe in letzter Minute, das ist der Grund für meine Eile, einen Text von Camus vorbereitet (…), den ich von den Studenten übersetzen lasse. Der Tod Camus´: das ist, einmal mehr, die Stimme des Anti-menschlichen, unentzifferbar. Wenn man mit den Zähnen denken könnte!" (P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel* , Bd. I, *Die Briefe*, Nr. 114,

rück als auch über sie hinaus. Zurück, insofern er selbst `kunstblind´ erscheint, da er das Theatralische an Luciles `Selbstmord´ nicht wahrnimmt, von dem Camus jeden Selbstmord begleitet sieht. Über sie hinaus, weil er sich mit dem Verweis auf das Menschliche der Möglichkeit der politischen Instrumentalisierung des Selbstmordes verweigert, die der Humanist Camus zumindest in einer Fußnote einräumt: „Der Selbstmord kann tatsächlich auch auf viel ehrenwertere Beweggründe zurückgehen. Beispiel: die politischen, als Protest gemeinten Selbstmorde während der chinesischen Revolution.“[1126]

Unmissverständlich sieht Celan im Interesse des Menschen durch das „Gegenwort“ die Vernunft entmachtet und das Versagen der Logik selbst inthronisiert: „Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.“ Mit dem rätselhaften, weil selbst absurden Bild einer „Majestät des Absurden“ – die als ‚Majestät’ nicht konstruktiv handlungsfähig wäre – führt Celan gegen einen irrational-totalitär gewordenen Rationalismus eine auf Existenzphilosophie und praktizierten Existenzialismus gegründete Gegenposition ins Feld. Diese spricht dem Leben des Menschen jene Logik ab, die durch das Telos der Geschichte erfüllt werden soll. Celans Bild ist eine exakte Umformung des Bildes von der „Majestät der Vernunft“ im *Theologisch-politischen Traktat* Baruch de Spinozas. Im 15. Kapitel pocht der jüdische Philosoph auf den Vorrang der Vernunft als gegenüber dem Heiligen Geist vorrangigen Zugang zur Wahrheit, wenn er rhetorisch fragt, „welchen Altar (…) der sich bauen (kann), der die Majestät der Vernunft beleidigt?“[1127]

Zur Kenntnis gelangt ist Celan das spinozistische Bild durch Leo Schestow, einem von ihm hochgeschätzten russischen, bis zu seinem Tod 1938 in Paris lebenden Philosophen und Popularisierer der Existenzphilosophie. In dem Celan bekannten Werk *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*[1128] spitzt Schestow die Kierkegaardsche Kritik an rationalistischer Philosophie dahingehend zu, dass diese lebensfern bis lebensfeindlich sei. Die Loslösung von ihr fällt jedoch äußerst schwer. Denn sie ist in gewisser Weise „das Furchtbarste und Qualvollste, was dem einsamen, schutzlosen Menschen widerfahren konnte: ‚Welchen Altar kann der sich bauen, der die Majestät der Vernunft beleidigt hat!’.“[1129]

Paul Celan vertauscht die „Vernunft“ gegen das „Absurde“. Die Rekonstruktion dieser philosophischen Umwertung und Neubeschreibung führt wieder zu

---

S.99f.) Am selben Tag verfasst Celan einen Brief an René Char über Camus´Tod, den er jedoch nicht absendet (vgl. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Briefwechsel* , Bd. II, *Kommentar*, zu Brief 114, S. 112).

[1126] A. Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, S. 10, Fußnote 1.

[1127] B. de Spinoza, *Theologisch-politischer Traktat*, S. 229f.

[1128] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 605f.

[1129] L. Schestow, *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, S. 223; vgl. auch S. 116.

Schestow, aber auch zu Albert Camus. Wobei dem jüngeren Philosophen Camus als Inspirationsquelle wohl der Vorzug gebührt. Denn Camus´ *Der Mythos von Sisyphos – Ein Versuch über das Absurde* behandelt das Absurde in engem Zusammenhang mit der Problematik des Selbstmordes. Diese ist zweifellos im *Meridian* virulent, denn Luciles Bekenntnis zum hingerichteten König kommt einer indirekten Selbsttötung gleich. Celan hat in seinem Lesexemplar die Passage über den Selbstmord als Resultat der Einsicht in die Absurdität, d. h. logische Unbegründbarkeit des Daseins, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht angestrichen, sondern seine Ehefrau Gisèle Celan-Lestrange.[1130] Dennoch dürfte sie ihm beim Lesen durch die Anstreichung sofort ins Auge gefallen sein: „Sich in bestimmter Absicht, wie im Melodrama, umbringen heißt: ein Geständnis ablegen. Es heißt gestehen, dass man vom Leben überwältigt wird oder das Leben nicht begreift.[…] Es handelt sich einfach um das Geständnis, dass es `nicht lohnt´. Leben ist naturgemäß niemals leicht. Aus vielerlei Gründen, vor allem aus Gewohnheit, tut man fortgesetzt Dinge, die das Dasein verlangt. Freiwilliges Sterben hat zur Voraussetzung, dass man wenigstens instinktiv das Lächerliche dieser Gewohnheit erkannt hat, das Fehlen jedes tieferen Grundes zum Leben, die Sinnlosigkeit dieser täglichen Betätigung, die Nutzlosigkeit des Leidens.“[1131]

Das Augenmerk von Celans existenzphilosophisch grundierter Auseinandersetzung mit Luciles Hochruf liegt neben dem extremen Ausagieren des Absurden im Selbstmord vor allem auf dessen rationalitätskritischen Implikation. Sobald das Leben nicht mehr durch die Vernunft erklärbar ist, wird der betroffene Mensch von einem Gefühl der Entfremdung heimgesucht: „Eine Welt, die sich – wenn auch mit schlechten Gründen – deuten und rechtfertigen lässt, ist immer noch eine vertraute Welt. Aber in einem Universum, das plötzlich der Illusionen und des Lichts beraubt ist, fühlt der Mensch sich fremd.“[1132]

Dieses Gefühl siegt über die Vernunft, da scheint sich Celan ebenso sicher wie Camus zu sein, bei dem er die Fußnote zur Anpassungsleistung der Vernunft unter- und anstreicht, die dazu auffordert, sich vom Prinzip des Widerspruchs zu verabschieden. „Seit Plotin, der sie (die Vernunft, A. G.) als erster mit dem Klima des Ewigen auszusöhnen verstand, hat sie es gelernt, sich von ihrem liebsten Prinzip, dem Widerspruch, loszusagen und dafür das fremdeste, durchaus magi-

[1130] Vgl. dazu die editorischen Anmerkungen in: P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 471.

[1131] A. Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, S. 10f.; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 471f.

[1132] A. Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, S. 11, vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 472.

sche Prinzip des Teilhabens aufzunehmen.“[1133] Darauf ist folgende, als philosophischer Dialog formulierte Fußnote gemünzt: „1. A: In diesem Zeitalter müsste die Vernunft sich anpassen oder sterben. Sie passt sich an. Mit Plotin wird aus der logischen eine ästhetische Vernunft. Die Metapher ersetzt den Syllogismus.“[1134] Den letzten Satz hat sich Celan ebenfalls unterstrichen. Auch bei ihm wird der Syllogismus durch die Metapher ersetzt, wenn die „Majestät des Absurden“ an die Stelle der „Majestät der Vernunft“ rückt. Leichter wird das Leben dadurch nicht, sondern tragisch. „Ist die Absurdität erst einmal erkannt, dann wird sie zur Leidenschaft, zur herzzerreißendsten aller Leidenschaften.“[1135] Celan hat sich das Wort „Leidenschaft“ unterstrichen.

Luciles Hochruf zehrt von zwei Eigenschaften der Sprache, die aus der Sicht Jacques Derridas ihren antimetaphysischen Schriftcharakter ausmachen, indem sie Sinngebung gleichzeitig ermöglichen und durchkreuzen: Iterabilität und Zitierbarkeit. „Car, enfin“, schreibt Derrida mit Blick auf Austin, „la citation (sur la scène, dans un poème ou dans un soliloque), n´est-ce pas la modification déterminée d´une citationnalité générale – d´une itérabilité générale, plutôt – sans laquelle il n´y aurait même pas de performatif `reussi´“?[1136] Iterabilität und Zitierbarkeit zeugen für Derrida von einer Form der Schriftlichkeit jenseits des phonematischen Alphabets, die auf keinen Sinn als Ursprung oder Ziel zurückzuführen ist bzw. vorgreift.
Der Ausspruch Luciles ruft mit dem Bekenntnis zur Monarchie eine Bedeutung auf, die situationsunabhängig und scheinbar ewig bestehen zu können scheint, die fest kodiert ist, aber dadurch auch keiner individuellen Intention, keines `Meinens´ des wachen Bewusstseins und der Aufrichtigkeit bedarf. Das macht den Ausspruch wiederum zitierbar in einer anderen Äußerung, aufpfropfbar auf einen situationsfremden Kontext. In einem Sinnzusammenhang, der nicht wirklich zu erhellen ist, wo das Licht der Vernunft verdämmert. „‚Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!’“verteidigt Celan mit den Worten Schestows sich und andere.[1137]
Luciles Hochruf tangiert den Berührungs- und Umschlagpunkt zwischen einer begrenzten medialen Kommunikation, die sich letztlich am Modell des Code und der handhabbaren Symbole orientiert, und einer unbegrenzten oder sich veraus-

[1133] A. Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, S. 45.
[1134] Ebd.; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 472.
[1135] A. Camus, *Der Mythos von Sisyphos*, S. 24, vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 472.
[1136] J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 387.
[1137] Celan III, S. 195.

gabenden Ökonomie medialer Kommunikation, die Wirkung jenseits eines vordefinierten, einholbaren oder auch nur im Bewusstsein präsenten Sinns erzeugt. Im *Meridian* ist dies an der Sprache erkennbar, aber paradigmatisch, d. h. auch auf andere Medien beziehbar, deren Medialitätsstatus revidiert werden sollte. Denn das durch Celans Lektüre explorierte dekonstruktivistische Potential, das sich in den Merkmalen der Schriftlichkeit bzw. Graphematik kristallisiert, bergen auch andere mediale Systeme oder Dispositive.

In diese Richtung führt auch die Einfügung des Vierzeilers aus dem Zyklus *Stimmen*:

> Die Dichtung, meine Damen und Herren - : diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!
>
> Meine Damen und Herren, erlauben Sie mir, da ich ja wieder am Anfang bin, noch einmal, in aller Kürze, und aus einer anderen Richtung, nach dem Selben zu fragen.
> Meine Damen und Herren, ich habe vor einigen Jahren einen kleinen Vierzeiler geschrieben – diesen:
>
> „*Stimmen* vom Nesselweg her:/ ‚*Komm auf den Händen zu uns.*/ Wer mit der Lampe allein ist,/hat nur die Hand, draus zu lesen.'"[1138]

Kommunikation wird als ‚Dichtung', die „Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst" ist, zu einer lebenslangen Aufgabe, die bis zur Erschöpfung zu verrichten ist, um dann an nachfolgende Generationen weitergegeben zu werden. Als Medium dient der Körper. Im Zuge einer Renaturalisierung der Medialität, die durch eine kulturelle Dürftigkeit bedingt sein mag, wird das mechanisch-industriell hergestellte Buch, das neben der Lampe und dem Leser zur Emblematik der abendländischen Lektüre- und Schriftszene gehört[1139], nun durch den Körper ersetzt. Es zeigt sich, dass „an die Stelle des Worts die körperliche Berührung, das leibliche Erspüren, Bekunden und Bewahren treten", so Ulrich Wergin, der am Bild des Auf-den-Händen-Gehens beobachtet, dass „(s)olcher erinnernden Einverleibung (…) etwas Unwillkürliches an(haftet), insofern sich die

[1138] A. a. O., S. 201, Hervorhebung im Original.

[1139] Siehe dazu Aleida Assmann in der später noch genauer zu behandelnden Einleitung zu dem von ihr herausgegebenen Buch *Texte und Lektüren* über einen allegorischen Kupferstich des schreibenden Lesens der ‚ars critica' aus dem 17. Jahrhundert: „Die am Tisch sitzende Dame liest ein Buch, das sie in der linken Hand hält, während sie gleichzeitig mit der rechten schreibt. Dabei ist ihr der Gott Hermes behilflich, der an Insignien wie Flügelpaar und Kerykeion erkenntlich ist. Er hält ihr zur besseren Be- und Erleuchtung eine Öllampe neben das offene Buch. Lampe, Buch und Schreibfeder bilden eine Einheit im Zentrum des Bildes; es handelt sich dabei offenbar um die drei Komponenten, die in der Ars critica zusammenwirken" (S. 7).

Schicksalsbahnen des Einzelnen ohne sein Zutun als Lebenslinien in seine Hand eingraben können“.[1140]

Die Eklipse der metaphysischen Ordnung blitzt auf in einer Elipse, in der Auslassung des Buches als kultureller Schlüsselerrungenschaft. Der Sinn der Welt lässt sich nicht mehr im Buch nachlesen. Es gibt nur die sich im Körper abzeichnenden Spuren gelebten und erlittenen Lebens, stumme Zeichen, denen kein stimmhafter Sinn unterlegt ist. Sie fordern erst zu einer Suche nach einem solchen auf, sie verlangen nach Verstimmlichung in einem Labyrinth möglicher Akzentuierungen, möglicher Pfropfungen, Iterationen und Zitate. Voraussetzung ist die Selbst-Bewegung als dem Sich-Aussetzen einer Gefährdung, denn der auf Händen, den Dichter-Händen, Gehende riskiert mit dem Blick in den Abgrund des Himmels den Verlust göttlicher Geborgenheit.

Die in Luciles `Sprechen sehen´ und ihrem „Gegenwort“ erkennbare Abwendung vom intentionalen Akt als Defiguration der Bedeutung durch die Zerstreuung des Sinns in Iteration und Zitat eröffnet den medienphilosophischen Blick für die Differenz zwischen technischer Funktionalität gemäß einem Code und der Nutzung der Möglichkeiten medialer Kommunikation jenseits davon – seien nun technische Geräte eingesetzt oder nicht. Die Entschlüsselung alphabetischer Zeichen weicht der Spurenlese. Diese findet ihr materielles Substrat nicht nur zwischen Erde und Körper, sondern auch in Sprechenden, die sich nicht durch Worte, sondern durch die gemeinschaftliche Erfahrung von Schmerzen verständigen. Eine Erfahrung, die sich – ähnlich wie beim Aufeinanderpfropfen von Kontexten bzw. der Einbettung von Zitaten – durch die individualisierte Wiederholung eines Allgemeinen mitteilt. Sie besteht im Begehen eines Leidensweges. Der Leidensweg „leitet zu Sprechenden hin, die ihn möglicherweise selber zuvor schon durchquert haben und nun dazu aufrufen, ihnen nachzufolgen, genauer gesagt sich ihnen auf den Händen zu nähern“.[1141]

3.4 Die zweite Stufe der De-figuration: Personalisierung des Lesens

Von Lucile lernt Celan, die Protagonisten Büchners nicht nur als literarische Figuren, sondern als `Personen´ zu lesen. Luciles `Sprechen sehen´ und ihr „Gegenwort“ werden für ihn zu Leitlinien seiner Lektüre, wie sie sich in seiner sensiblen Betrachtung Lenz´ niederschlägt. Durch Lucile entdeckt Celan das Singuläre der Sterblichkeit in den Gestalten Büchners – oder gibt zumindest vor, dass ihm die-

[1140] U. Wergin, „‚Gespräch im Gebirg’. Celan gibt Büchners ‚Lenz’ mit Nietzsche zu lesen“, S. 201.
[1141] Ebd.

se Entdeckung zuteil wird. Im Licht menschlicher Endlichkeit hören Camille, Lucile und Lenz auf, bloße Personifikationen zu sein. Sie stehen zum einen für unterschiedliche Formen der ‚Kunst' und der Medialität, zum anderen sind sie aber auch Stationen einer Stufenfolge, in der sich ihr figurativer Status auflöst und sich in und an ihnen eine beginnende lebendige Selbstbewegung der Poesie anzeigt, die als ein ganz eigentümliches Medium erscheint. Auf der durch Lenz verkörperten letzten Stufe wird Medialität eins mit organischer Bewegung zwischen Leben und Tod.

Wenn Celan in Lucile der Dichtung zu begegnen meint und ‚Dichtung', wie im vorherigen Abschnitt festgestellt, die Übermittlung einer Bewegung ist, so überträgt sich diese auf Celan. Nachdem Celan die Vermutung geäußert hat, das Gedicht könnte womöglich „wer weiß, vielleicht in eines *ganz Anderen* Sache" sprechen, schaut er auf sich selbst als denjenigen, der diese Vermutung geäußert hat, und schaut voraus auf denjenigen, der sich der Konsequenzen dieser Vermutung erst bewusst werden muss: „Dieses ‚wer weiß', zu dem ich mich jetzt gelangen sehe, ist das einzige, was ich den alten Hoffnungen von mir aus auch heute und hier hinzuzufügen vermag."[1142] Den Rahmen für diese Beobachtung setzt Celan selbst mit dem „Akut des Heutigen" als Maßgabe seiner Lektüre. Das Wort ‚Kunst', an dem er „hängengeblieben" ist, veranlasst ihn dazu: „Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl -, ich setze den Akut."[1143]
Die Herausgeber des Katalogs von Celans *Bibliothèque philosophique* setzen die von Celan verworfenen Möglichkeiten des „Gravis des Historischen – auch Literarhistorischen" und des „Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen"[1144] mit der „lecture historio-critique" bzw. „théologico-esthétique" gleich, den „Akut des Heutigen" hingegen mit der „lecture poétique".[1145] Doch damit ist Celans Lektüreweise noch unzureichend erfasst. Es handelt sich – in einem dialektischen Prozess – um Lektüre als Begegnung und Begegnung als Lektüre. ‚Nur' in der Lektüre kann Celan Kontakt zu den Figuren Büchners aufnehmen. Der Modus dieser Kontaktaufnahme ändert sich aber nachhaltig, sobald die Empfindung von Camilles Tod sich einstellt.
Solange Celan – der hier nur als Redner betrachtet sein soll – die Maske Camilles trägt, wird Lucile von ihm zunächst nur als ‚Kunst'-Figur gelesen und behandelt. In einigen Umschreibungen erscheint sie bereits als diejenige, die außer-

[1142] Celan III, S. 196.
[1143] A. a. O., S. 190.
[1144] Ebd.
[1145] Anonymous, „Présentation", S. XX.

halb der ‚Kunst' steht. Sie wird als diejenige bezeichnet, die, „wenn von der Kunst die Rede ist, (…) nicht richtig hinhört […] und dann nicht weiß, wovon die Rede war", aber „den Sprechenden hört, (…) ihn ‚sprechen sieht'", indem sie „Sprache" und „Gestalt", sowie „auch Atem, das heißt Richtung und Schicksal" wahrnimmt.[1146] Aber Celan als Camille wendet diese behutsame, auf Zeichen des Lebendigen gerichtete Wahrnehmunsgweise noch nicht auf Lucile oder Lenz an. Lucile fügt sich zunächst einmal nur als Anhang zu den Phänomenen der ‚Kunst' hinzu, die Celan als Camille zuvor bespricht – eine Ergänzung zu Marionette, Affe und Automat.

Lucile wird zu den `Kunst´-Figuren gezählt, insofern sie erstens gemeinplatzartig Teil des kollektiven Wissens bildet, das Celan als Camille beim Publikum voraussetzt, zweitens mit der Figur des `Sprechen sehen´ in eins gesetzt und vor allem drittens durch Herbeizitieren immer wieder zum `Kommen´ bewegt wird. „Das ist, Sie wissen es längst, sie kommt ja, die so oft und kaum von ungefähr so oft Zitierte, mit jedem neuen Jahr zu Ihnen – das ist Lucile", schreibt Celan.[1147] Erst mit Luciles Ausspruch: „Es lebe der König!" als dem „Gegenwort" und der „Majestät des Absurden" kommt es zu einer Änderung des Lektüreverhaltens. Zum einen wird Celan durch die übermittelte Empfindung von Camilles Tod davon befreit, wie Camille, also als Toter, im Modus leichenhafter Erstarrung, lesen zu müssen, zum anderen begründet Luciles Ausspruch die Voraussetzung für eine andere Lektüre durch die Eröffnung eines anderen Schreibens.

Dieses Schreiben benutzt, wie bereits im letzten Unterkapitel und anhand des Vierzeilers aus dem Zyklus *Stimmen* dargestellt, den Code des phonematischen Alphabets, welches das Versprechen der Übermittlung des Sinns in sich trägt, in parasitärer Form: Durch Iteration und Zitat wird der Sinn zerstreut und das Chiffrenbild einer anderen Schrift, einer Körperschrift aufgerufen, in der Lesen und Schreiben in eins fallen.

Die Begegnung mit den Figuren Büchners steht nun in diesem Modus der Lektüre bzw. des lesenden Schreibens. Das Gedicht steht damit für Celan „*im Geheimnis der Begegnung*"[1148] mit dem Anderen. Das Gedicht liest das Begegnende und schreibt es zugleich: Es widmet ihm seine „Aufmerksamkeit" mit einem „schärfere(n) Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ‚Zuckungen' und die ‚Andeutungen'".[1149] Den Zusammenhalt zwischen Lesen und Schreiben gewährt das Mitsprechen des „Eigenste(n)" des „Anderen", „des-

[1146] Celan III, S. 188.
[1147] A. a. O., S. 189.
[1148] A. a. O., S. 198, Hervorhebung im Original.
[1149] Ebd.

sen Zeit“.[1150] In diesen Worten erhebt Celan die Lektüre- und Sprechweise Luciles, ihr `Sprechen sehen´ und ihr „Gegenwort“, zu Kernpunkten seiner Poetik.
Celan zeigt die Übernahme dieser Performative durch einen Wechsel hin zur Behutsamkeit, ja fast scheuen Zärtlichkeit im Umgang mit den Figuren Büchners an.
Das identifizierende, zuschreibende Lesen, das im Text ironisch auf den Anspruch des Wissens durch Wiedererkennung gemäß Platons Anamnesislehre rekurriert („Sie erinnern sich“, „Sie wissen es längst“), weicht einem – mit Paul de Man gesprochen – allegorischen Lesen, das sich bewusst ist, dass die Produktion eigener Sinngebungen niemals mit den vom Autor vermeintlich intendierten zusammenfallen kann. Diese Behutsamkeit beweist Celan erstmals, wenn er sich dagegen verwahrt, dem „Gegenwort“ bzw. der „Majestät des Absurden“ einen „ein für allemal feststehenden Namen“[1151] zu geben. Stattdessen erklärt er unter Berufung auf die Zugangsweise zum Unmöglichen, wie sie die Existenzphilosophie des Absurden entwirft: „(…)(A)ber ich glaube, es ist…die Dichtung.“[1152]
Die lesend schreibende Berührung mit der ‚Dichtung‘ ist so flüchtig, so wenig ontisch-ontologisch verankerbar, dass Celan sich ihr sprachlich nur im Tempus vergangen(er) (geglaubter) Zukunft nähern kann. Aber der Anstoß durch Lucile, die Kommunikation ihrer Bewegung hin zum Tod durch parasitären Gebrauch der Sprache als Medium, genügt, um die Wende von der Betrachtung der Figur hin zur Betrachtung der Person von Lenz zu vollziehen. Celan adaptiert – adoptiert – Luciles performative Vermögen des Lesens und Sprechens bzw. Schreibens, wie er im Hinblick auf Büchners Erzählung *Lenz* erklärt: „Ich habe bei Lucile der Dichtung zu begegnen geglaubt, und Lucile nimmt Sprache als Gestalt und Richtung und Atem wahr –: ich suche, auch hier, in dieser Dichtung Büchners, dasselbe, ich suche Lenz selbst, ich suche ihn – als Person, ich suche seine Gestalt: um des Ortes der Dichtung willen, um der Freisetzung, um des Schritts willen.“[1153]

Die Wendung von der Betrachtung der Figur hin zur Betrachtung als Person wird im Falle von Lenz geradezu minutiös nachvollziehbar. Dabei werden die Lektüremodi „Akut“ und „Gravis“ deutlich voneinander abgegrenzt. In der Passage des *Meridian*, die dem Gespräch über Kunst in Büchners *Lenz* gewidmet ist, erreicht Celan den Bereich des „Akut“ über den Weg des „Gravis“. Celan rückt

[1150] A. a. O., S. 199.
[1151] A. a. O., S. 190.
[1152] Ebd.
[1153] A. a. O., S. 194.

nämlich zunächst einmal die Referenz, das Was, von Lenz´ Rede in den Mittelpunkt, indem er zitiert: „`Über Tisch war Lenz wieder in guter Stimmung: man sprach von Literatur, er war auf seinem Gebiete…´ - `…Das Gefühl, dass, das, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen….´“[1154]

Das „in bezug auf den Gravis schlechte() Gewissen“ Celans gebietet ihm einen Exkurs in die literaturhistorische Bedeutung des von Lenz in der Erzählung Gesagten, insofern es auf eine antiidealistische Ästhetik bei Jakob Michael Reinhold Lenz und die Wurzeln des sich historisch später entfaltenden Naturalismus, aber ebenso auf dessen Gegenbewegung im *L´art pour l´art* Mallarmés verweist.[1155] Nach diesem Exkurs kehrt Celan ausdrücklich zurück zum „Akut“ der Szene der Unterhaltung selbst, die Szene der Äußerung, um dort die paradoxe Entdeckung zu machen, dass Lenz gerade in dem Maße außer sich gerät, in dem er ganz bei sich zu sein scheint. Das autosuggestive und autopoetische Potential der Rede entfremdet ihn sich selbst. Celan meint Lenz als Menschen zu erkennen, indem er ihn als „befremdete(s) Ich“ wahrnimmt. „Ich denke an Lucile, indem ich das lese“, schreibt er, „ich lese: *Er*, er selbst.“[1156]

Dieser Perspektive will Celan soweit treu bleiben, dass er den Vorrang des „Akut“ gegenüber dem „Gravis“ respektiert und den „Büchnersche(n) Lenz“ dem „historischen Lenz“ vorzieht.[1157] Celan stellt sich der Einverleibung von Lenz in die Literaturgeschichte entgegen, die dessen Leben und Wirken wie der zitierte Monograph Rosanows[1158] auf objektive Daten reduzieren will. Stattdessen versucht Celan, wie die „Dichtung(…), wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen“.[1159] Dem Versterben wird das ‚Hinleben’ entgegengesetzt. „So hatte *er hin*gelebt. – Er: der wahre, der Büchnerische Lenz, die Büchnerische Gestalt,(…) er als ein Ich.“[1160] Im Namen der Fragmentarität der Büchnerschen Erzählung von Lenz wird das Telos des Todes, das biographistische Werke festschreiben, zugunsten der Öffnung auf eine zwischen Leben und Tod oszillierende, dem Erleben des Individuums opak bleibende Zeitspanne ‚freigesetzt’ – der singulären Zeitlichkeit menschlicher Existenz.

Die veränderte Betrachtungsweise der Büchnerschen Gestalten hat eine geradezu planmäßige Subversion des Status von Camille, Lucile und Lenz als Personifikationen unterschiedlicher Modi sprachlicher Kommunikation und von Medialität

[1154] A. a. O., S. 190.
[1155] A. a. O., S. 191ff.
[1156] A. a. O., S. 193.
[1157] A. a. O., S. 194.
[1158] Vgl. ebd.
[1159] Ebd.
[1160] Ebd.

zur Folge. Der jambisch sterbende und Worte aneinanderreihende Camille lässt sich umstandslos mit der ‚Kunst' und mit codierter Medialität identifizieren. Über Camille als ‚Kunst'-Figur wird dabei –gemäß der Selbstbezüglichkeit der ‚Kunst' – kunstvoll und das heißt auch: auf der Basis vermeintlich gesicherten Wissens, dessen, was man vor Augen und im Sinn hat, geredet. Die Zuweisung der ‚Dichtung' zu Lucile findet demgegenüber nicht im Bereich des Gewissen oder auch nur Sichtbaren, sondern gleichsam im schwierig zu beschreibenden Bezirk einer Spiritualität statt, in der zwischen geistiger und materialer Wahrnehmung und Kommunikation die „Begegnung" als „Berührung" waltet.

Zwischen Lenz und dem ‚Gedicht' schließlich gibt es weder das Band der Identität noch das der Kontiguität, sondern nur das einer vagen Ähnlichkeit, das der Leser – nicht derjenige Büchners, sondern derjenige Celans – selber knüpfen muss. Wie Lenz neigt das Gedicht zum Verstummen[1161], wie Lenz ist es „einsam und unterwegs"[1162], wie Lenz wird das Gedicht, das sich aus sich selbst heraus erschafft und in Relationen zu einem „Angesprochenen" setzt[1163], als autonom im Sinne von abgründig, als allen Vernunftgründen und Bezugsmöglichkeiten auf Rationalität entzogen, vorgestellt. Die Unverbundenheit oder lediglich anheim gestellte Verbundenheit zwischen Lenz und dem ‚Gedicht' verweist in doppelter Hinsicht auf eine Verlebendigung durch das Medium Poesie und des Mediums Poesie selbst, das im nächsten Abschnitt als Mediendispositiv ‚Gedicht' ausführlich dargestellt wird.

Zum einen wird darauf verwiesen, dass die Poesie nicht Figur, nicht auf eine erstarrte Bedeutung zurückgeführt und nicht einem vorausgesetzten Sinn unterworfen werden kann, sondern mit sich selbst nicht gleichzeitig wird, insofern sie sich nicht im Gleichtakt mit den ihr zugedachten Bildern und Bestimmungen bewegt, sondern, so unberechenbar und wirr wie Lenz selbst, sich nach einer eigenen, undurchdringlichen Ordnung vorwärts tastet. Als mediale Kommunikation ist die Poesie so hermetisch wie das menschliche Leben selbst, das sich der Zeitlichkeit seines Verfließens anschmiegt.

Dies bedeutet zum anderen die Mobilisierung des Lesers. Dieser muss sich mit dem Gedicht und der Poesie bewegen, wenn er nach Verknüpfungs- und Sinnmöglichkeiten sucht. Er findet diese nur bei sich selbst, im eigenen, opaken, psychischen Raum. Letztlich wird er dazu aufgefordert, die eigene Ungleichzeitigkeit zu erfahren – als Unbeherrschbarkeit der Zeitlichkeit des Daseins, die sich als

[1161] A. a. O., S. 197.
[1162] A. a. O., S. 198.
[1163] Ebd.

permanente Verschiebung zwischen dem Subjekt der Äußerung und der Aussage infolge des Mitsprechens der Zeit des Anderen fortschreibt.

Im Auseinandertreten von Bezeichnendem und Bezeichnetem, im zunehmenden Hang der Personifikationen zur nicht unbedingt mit der eigenen Bedeutung übereinstimmenden Allegorie im Sinne Benjamins und De Mans schreibt sich die Endlichkeit als Spur des Lesers in die Poesie ein. Daran, dass sich die Figuren in Personen auflösen und zu verflüchtigen drohen, die sich keiner metaphysischen Ordnung mehr fügen wollen, kommt das nackte Leben selbst wieder zum Vorschein. Und das heißt auch: die Sterblichkeit.

Die Allegorie als Verbindung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem bei Celan hat schon früh Renate Böschenstein-Schäfer untersucht. Sie orientiert sich dabei an dem durch Endlichkeit konstituierten Zeichengefüge der Allegorie bei Benjamin. Bedeutung ist hier der Vergänglichkeit preisgegeben. „Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in Stationen ihres Verfalls“, heißt es in Benjamins Bestimmung der Allegorie, „(s)oviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt.“[1164] Der Katalog zur philosophischen Bibliothek Celans gibt Böschenstein-Schäfer recht darin, nach „(a)llegorische(n) Züge(n) in der Dichtung Paul Celans“ zu suchen. Denn die zitierte Stelle aus dem *Ursprung des deutschen Trauerspiels* findet sich in Celans Leseexemplar mehrfach unterstrichen.[1165] Wenn Benjamins Gedanken zur Allegorie vielleicht auch nicht die ganze Poesie Celans beeinflusst haben mag, so hat Celan wohl doch sich und sein Schreiben in ihnen wiedergefunden.

Böschenstein-Schäfer vergisst nicht, die Differenz zwischen „christliche(r) Allegorese“ und „einer neuen allegorischen Sprache“ anzugeben: Eingedenken der Endlichkeit des Seienden und die „Willkür des Zeichens“ sind geblieben, doch die Heilsgewissheit ist Frage und Zweifel gewichen.[1166] In Celans Fall kommt das Schuldgefühl des Überlebenden hinzu.[1167] Die Verbindung von Bezeichnendem und Bezeichnetem ist bei ihm durch die Perspektive des individuellen Schicksals gebrochen, „auch da, wo es um allgemeine geschichtliche Erfahrung geht“.[1168] Als Bindeglied sieht Böschenstein-Schäfer die Erinnerung an[1169]; ein Befund, der

[1164] W. Benjamin, *GS*, I.1, S. 343.
[1165] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 279.
[1166] R. Böschenstein-Schäfer, „Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans“, S. 251f.
[1167] Vgl. a. a. O., S. 252.
[1168] A. a. O., S. 255.
[1169] Vgl. a. a. O., S. 252.

im nächsten Kapitel um das `Eingedenken´ der Daten des Unbewussten erweitert wird, wenn – ebenfalls mit Benjamin – das `Eingedenken´ bei Celan als schmerzhafte Variante der *mémoire involontaire* erhellt wird.

Die persönliche Sichtweise Celans setzt der Auslegung Grenzen. Zwar – so Böschenstein-Schäfer – „scheint sich ein Code-System durch die Bildwelt zu schlingen – aber es kommt immer wieder an sein Ende“[1170], so dass sich nurmehr eine „Halbgewißheit“ über die Richtigkeit der Deutung beim Interpreten einstellen mag[1171]. Die Gedichte zeigen zudem die Grenzen der Sprache selbst auf, wenn sie angesichts der Shoah die „Inkongruenz“ sprachlich-bildhafter Ausdrücke bekunden, die „dem Mangel eines theologischen Bezugssystems, das diesem Tod gerecht werden könnte“, entspricht[1172], oder aber vor der Undechiffrierbarkeit bestimmter Eindrücke verharren[1173].

Züge des allegorischen Zeichens nach dem von Böschenstein-Schäfer indentifiziertem Muster lassen sich auch an der Gestalt des Lenz in seinem Bezug zum Gedicht wiederfinden. Celan bildet als lesend-Schreibender und schreibend-Lesender mit Lenz ein allegorisches Zeichen. Dieses ist willkürlich gesetzt, aber unbeständig wie zuvor Lucile als Zeichen. Statt Lucile als personifizierte Allegorie mit Berufung auf einen Code, etwa den, der sie über all die Jahre der Büchnerpreis-Verleihung zu einer so oft Zitierten gemacht hat, zu verewigen, sucht er sie ganz im Gegenteil zu verendlichen. Was Lucile verkörpert, hat eben „keinen ein für allemal feststehenden Namen“[1174], wie ihn ein verbindlicher Code aufgrund einer Konvention verlangen würde. Es stellt sich eine höchst instabile Verbindung zwischen einem Signifikanten und einem Signfikat her, das wiederum nur als Signifikant dienen kann, eine Verbindung, die bloß auf etwas so Subjektivem wie dem Glauben beruht: „aber ich glaube, es ist…die Dichtung“.[1175]

Die Zuschreibung des „furchtbare(n) Verstummen(s)“ als sein „Schritt“[1176] an Lenz hingegen hat den Rang einer eindeutigen Festlegung. Sie beruht auf einer Art Übersetzung von Luciles „Es lebe der König!“. Dafür aber wird offen gelassen, wofür dieses Verstummen, dieser Schritt steht. An der Stelle des Signifikats klafft ein Abgrund. Dieser ist die Endlichkeit im Zeichen metaphysischer Obdachlosigkeit selbst. Die Allegorie wird in Lenz radikalisiert, insofern die Bewegung auf ein Bezeichnetes hin offen bleibt – eben „bei einer `offenbleibenden´, `zu keinem Ende kommenden´, ins Offene und Leere und Freie weisenden Fra-

[1170] Vgl. a. a. O., S. 256.
[1171] A. a. O., S. 257.
[1172] Ebd.
[1173] A. a. O., S. 258.
[1174] Celan III, S. 190.
[1175] Ebd.
[1176] A. a. O., S. 195.

ge“.[1177] In Lenz die Verkörperung des ‚Gedichts’ zu sehen, beantwortet vielleicht nicht diese Frage, aber es ist eine Art, ihr zu begegnen. Freilich ist diese Begegnung eine willkürliche Setzung. Die Analogiesetzung mit dem ‚Gedicht’ liegt – insofern Lenz eben „weiter“ geht als Lucile, die für die ‚Dichtung’ steht – zwar nahe, folgt aber dem logischen Schließen und verfehlt damit womöglich die Paradoxie des Daseins, die in Lenz *ausgedrückt sein könnte.*

Der Analogisierung Lenz´ mit dem ‚Gedicht’ liegt Celans Setzung des „furchtbare(n) Verstummen(s)“ voraus. Setzungen sind aber Lektüreakte, denen eben auch die Allegoriebildung entstammt. Sie findet in den Lektüreakten ihren Bezug zur Endlichkeit. Dies klingt bereits in der Bestimmung der Allegorie an, die Paul de Man in seinem Aufsatz *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* gibt. Bei der Allegorie handelt es sich „um eine Beziehung zwischen Zeichen, wo der Bezug der Zeichen auf ihre jeweiligen Bedeutungen nebensächlich geworden ist“, so de Man. „Aber diese Beziehung zwischen Zeichen enthält zwangsläufig ein für sie konstitutives zeitliches Element; damit eine Allegorie zustande kommt, ist es notwendig, daß das allegorische Zeichen auf ein anderes, ihm voraufgehendes Zeichen Bezug nimmt. Die vom allegorischen Zeichen konstituierte Bedeutung kann daher nur in der *Wiederholung* (…) eines vorgängigen Zeichens bestehen, mit dem das allegorische Zeichen niemals identisch werden kann, da das Wesen dieses vorgängigen Zeichens sich in reiner Vorgängigkeit verhält.“[1178] De Man erwähnt nicht explizit, dass sich diese Zeichen-Verkettung Lektüreakten verdankt. Aber sein Überblick über die Allegorie in der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts fördert gerade dies zutage. Daniel Defoe läßt Robinson Crusoe ein irdisches Abbild des himmlischen Paradieses schaffen; Rousseau liest davon und gibt seiner Protagonistin Julie in der *Nouvelle Héloise* einen ähnlichen Auftrag.[1179]

Die Allegorie-Herstellung durch Lektüreakte begleitet die Aussicht, das Tödliche zu unterlaufen oder zumindest zu zersetzen, das Bettine Menke im Anschluss an De Man der Figuration zuspricht. Zur Erinnerung: Stimme und Gesicht wird nur dem verliehen, was zuvor tot war, und es geschieht in einem stummen – toten – Akt der Setzung. Wer aber setzt, setzt auch sich – als tote Figur. So die dialektische Logik der Prosopopoiia. Der Lektüreakt Celans hingegen lässt sich vielleicht als Verwandlung des Todes in Endlichkeit gerade im Akt der Setzung begreifen.

Erstens: Gesetzt wird keine ganze, abgeschlossene Figur, der eine wirklich feststehende Bedeutung mit einem spezifischen, aktualisierbaren Sinn zuzuordnen

[1177] A. a. O., S. 199.
[1178] P. de Man, „Die Rhetorik der Zeitlichkeit“, S. 103f., Hervorhebung im Original.
[1179] Vgl. a. a. O., S. 100.

wäre. Die Figur ist stattdessen auf Plastizität hin offen, eine Plastizität, die sich zu gleichen Teilen, möchte man meinen, vom Akt der Setzung und dem Gesetzten herleiten lässt. Sie hat das Geheimnis einer ‚Person'. Es ist eine Plastizität, die hinter die rhetorische Figuration zurückweist auf die Plastizität von Figur, die Auerbach in der Bedeutung von „Lebend-Bewegtes, Unvollendetes-Spielendes"[1180] sowie „Bewegung und Verwandlung" vorfindet[1181].

Zweitens ist die Setzung weder ganz stumm noch ganz beredt. Sie ist weder tödliche Stille noch löst sie sich in Lärm auf. Stattdessen bringt sie in den Lücken, die sie aufreißt, ein Mitsprechen zwischen Artikulation und Desartikulation ein. Die Setzung geht auch nicht im Gesetzten auf im Sinne eines Verschwindens. Vielmehr bleibt am Gesetzten das Rätselhafte der Setzung haften. Dieses verweist auf den Setzenden. Aber nicht als tote Instanz, sondern als Verkörperung einer gelebten Erfahrung. Die Setzung Lenz´, seines „furchtbare(n) Verstummen(s)" und seines „Schritt(s)", werden ja von Marlies Janz auf das Datum der Wannsee-Konferenz und seine Signifikanz für Celan zurückgeführt.

Nimmt man Lenz als Allegorie eines alternativen Mediendispositivs, wird an dieser Allegorie sichtbar, was dieses Mediendispositiv leisten können müsste: Medialität im Zeichen von Endlichkeit. Wenn Rhetorik Medialität präfiguriert und figuriert, müsste die Allegorie als Figur der Endlichkeit die Gewalt der Prägung durch Medialität und Rhetorik erweichen können. Die Sprache wäre nicht vorkodiert, sondern durch Lektüre verwandelbar, die Bilder wären nicht starr und eine Heimsuchung, sondern würden sich der Erweiterung durch ihre Rezipienten öffnen. Statt Darstellungsräume aufzuheben, würden diese ‚freigesetzt'. Das nächste Kapitel versucht, diesen Bereich weiter zu explorieren.

4. Das alternative Mediendispositiv ‚Gedicht'

4.1 Übersicht

Inwieweit könnte eine ‚authentische' Kommunikation möglich sein – so dass die Teilnehmer sich selbst und andere nicht als rhetorische Figur, als entfremdeten Funktionsträger eines Diskurses, sondern als ‚Person' wahrnehmen, die in ihrem Verhältnis zur Sterblicheit erfasst wird? Dies wäre eine Humanisierung medialer Kommunikation, an die es sicherlich immer nur Annäherungen geben kann. *Der Meridian* gibt dafür kein geschlossenes oder systematisiertes Konzept. Die Büchnerpreisrede enthält aber Hinweise und Andeutungen, aus denen sich eine Skizze ebenso utopischer wie erstrebenswerter medialer Kommunikation ergibt.

[1180] E. Auerbach, „Figura", S. 55.
[1181] A. a. O, S. 57.

Sie sei hier unter dem Gesichtspunkt des ‚Gedichts' als einem alternativen Mediendispositiv re-konstruiert.

Das ‚Gedicht' als ein alternatives Mediendispositiv zeichnet sich gegenüber herkömmlichen Kommunikationsmodellen durch radikale Umstrukturierungen aus. Die klassischen Modelle werden geradezu auf den Kopf gestellt, weshalb die von Celan mit Lenz´ Gang durchs Gebirge beschworene Abgründigkeit des ‚Gedichts' dafür als emblematisch genommen werden kann. Im Grundzug besteht die Abgründigkeit darin, dass sich das ‚Gedicht' als alternatives Mediendispositiv nicht der Vernunft als dem Primat einer Übermittlung des Sinns unterstellt. Stattdessen ist das Sprechen, auch und vor allem das Sprechen des Gedichts, der Sterblichkeit ausgesetzt, was in Wendungen wie dem Sich-Behaupten des Gedichts am Rande seiner selbst ausgedrückt wird. Im Gedicht wird das Verhältnis zur Sterblichkeit konstituiert, in das der Mensch – in einem Prozess der Menschwerdung bzw. Verlebendigung – durch die Konfrontation mit dem Gedicht eintreten können soll. Dieses Sprechen gehorcht nicht den Intentionen eines selbstbewussten Subjekts. Vielmehr unterliegt es – in der Art einer blinden Steuerung – dem Eingedenken der Daten des Unbewussten, in denen sich je singuläre biographisch-historische Bezüge zur Sterblichkeit verdichten. Celan transformiert hier Prousts *mémoire involontaire*.

Ferner sind die Instanzen der Kommunikation ent-differenziert: Sender und Botschaft fallen in eins, insofern das Gedicht anstelle des Menschen – solange dieser noch nicht ‚Person' geworden ist, also in ein spezifisches Verhältnis zu seiner Sterblicheit getreten ist – spricht. Das Gedicht erschafft alle Instanzen der Kommunikation aus sich heraus. Neben Sender und Botschaft ist dies auch der Empfänger. Erst wenn im ‚Gespräch' eine reziproke Beziehung über die Endlichkeit zwischen Subjekten hergestellt wird, konstituieren sich diese wechselseitig füreinander als Sender und Empfänger.

Weil es keine im Vorhinein zu identifizierenden Sender und Empfänger gibt, ist auch der Übertragungsweg als `verabgründigt´ anzusehen. Was fehlt, ist die Voraussetzung von Adressierbarkeit, wie sie gemäß Derridas Analyse des postalischen Prinzips die logozentristische Metaphysik der Kommunikation auszeichnet. Der transzendente Grund von Zustellung und Zustellbarkeit ist bei Celan weder selbstverständlich noch suspendiert, sondern unvorhanden. Denn für Celan sind durch die historischen Verwerfungen transzendentale Signifikate wie Gott oder der Staat, die Zustellbarkeit garantieren würden, diskreditiert. Celan baut gleichsam ein alternatives Postsystem in der Sprache auf durch De-figuration und Re-figuration postalischer Sprache: Er installiert ein Botensystem aus Literaten, in

denen Texte unkontrolliert zirkulieren, und entwickelt aus einem französischen Idiom aus der Postkutschenzeit die Perspektive einer prinzipiellen Unabsehbarkeit und Unvorhersehbarkeit der Wege des Gedichts, die die der ‚Kunst' – also die eingefahrenen der etablierten Mediendispositive – sein können, aber nicht müssen. Potentielle Empfänger sind nicht als Individuen, sondern als Ansammlungen von Singularitäten adressierbar, deren Kontakt mit dem Gedicht der Kontingenz unterliegt.

Der Kontakt zwischen Sender und Empfänger kann durch psychische Fehlleistung, durch Verschreiben, Versprechen und Verlesen zustande kommen. Celans ausführliche Besprechung von Karl Emil Franzos´ Lesefehlern bei der Herausgabe der Werke Büchners veranlasst dazu, die psychische Fehlleistung als Konvergenzpunkt des Unbewussten der Beteiligten von medialer Kommunikation zu postulieren, in dem sich das Verhältnis zur Zeitlichkeit offenbart. Unterlaufen wird damit die Metaphysik der medialen Kommunikation, insofern sie auf die Übertragung des Sinns ausgerichtet ist. Der Sinn wird entstellt, erst im Misslingen `gelingt´ Kommunikation. Auch unter den Bedingungen von Massenmedien ist so die Erfahrung singulärer Endlichkeit prinzipiell möglich. Denn was unter Einfluss der Daten des Unbewussten, die Täume ebenso wie Traumata betreffen können, produziert und rezipiert wird, ist dem Verfehlen des Sinns geöffnet.

Auch der *Meridian* ingesamt dient der Rückführung auf das Verhältnis zur Sterblichkeit. Examplifizert wird dieser Prozess an Lenz. Sein Status als ‚Person' ist dabei allerdings Produkt eines rhetorischen Manövers. Nicht nur, insofern zwischen ihm als Figur des Textes und seiner Lektüre als endliches Wesen die Allegorie der Endlichkeit des Letüreaktes steht. Hinzu kommt, dass Celan Lenz´ „furchtbares Verstummen" mit einem „Schritt" gleichsetzt. Der „Schritt" ist Figurierung, aber gleichzeitig De-figurierung, weil die Figur des Lenz durch sie auf eine Aktivität unabsehbarer Zeitlichkeit geöffnet wird. Die anatomische Bewegung des Ausschreitens lässt sich beim Menschen nicht exakt berechnen, sie gleicht darin der Spanne des Lebens. Die Datierung des Lebens des historischen Lenz tritt zurück zugunsten des Hineinstellens in das Offene verfließender Zeit, das Celan im Lenz der Büchnerschen Erzählung findet. Dies ist ein Akt der Rehumanisierung, den Celan mit der Verwandlung zum Ich des Diskurses selbst durchlaufen hat und den er versucht, durch den *Meridian* anderen Überlebenden der Shoah zu schenken, die ähnlich wie er im Schatten eines imaginären Todes, als lebendige Tote, leben.

4.2 Das Sprechen des Gedichts als Abweichung vom klassischen Kommunikationsmodell

Die ‚Person' in der Figur des Lenz entdeckt Paul Celan im Anfang der gleichnamigen einzigen Erzählung Georg Büchners. Dieser Anfang lautet bei Büchner so:

> Den <20. Januar > ging Lenz durch´s Gebirg. Die Gipfel und hohen Bergflächen im Schnee, die Täler hinunter graues Gestein, grüne Flächen, Felsen, Tannen. Es war nasskalt, das Wasser rieselte die Felsen hinunter und sprang über den Weg. Die Äste der Tannen hingen schwer herab in die feuchte Luft. Am Himmel zogen graue Wolken, aber Alles so dicht, und dann dampfte der Nebel herauf und strich schwer und feucht durch das Gesträuch, so träg, so plump. Er ging gleichgültig weiter, es lag ihm nichts am Weg, bald auf- , bald abwärts. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.[1182]

Fast unvermittelt wird der Leser in die Situation und das Bewusstsein des einsamen Wanderers Lenz hineinversetzt, ehe später auch ein Blick von außen auf ihn geworfen wird. Der „Einsatz" in die Erzählung ist „abrupt", er „verzichtet auf eine Exposition", und „Lenz´ Verhalten und die Art seiner Apperzeption der Umwelt werden dargestellt, aber an keiner Stelle rational/diskursiv erläutert", kommentiert Albert Meier in seinem Standardwerk *Georg Büchners Ästhetik*.[1183] Die deiktische Ausdrucksweise weist dem Leser genau den Beobachterstandort von Lenz und damit auch die „Wahrnehmungsmöglichkeiten Lenz´" zu, „veranlaßt ihn zur Identifikation mit Lenz, d. h.: im Leser wird, ohne dass er sich dessen bewusst werden müßte, Lenz´ Situation simuliert".[1184] Gleichwohl wird diese „subjektive Perspektive" im Folgenden „immer wieder durch objektivierende, distanzierende Passagen unterbrochen"[1185], so dass sich für die Erzählung insgesamt „zwei gegenläufige() Perspektiven (zeigen), die die Erzählstruktur bestimmen"[1186].

Wie schon in seiner Schul- und Jugendzeit[1187] betätigt sich Georg Büchner mit dem Halbsatz: „(N)ur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte" augenscheinlich einmal mehr als Verspotter rationalistischer und idealistischer Philosophie. Der antithetisch getönte Bezug zu metaphorischen Äußerungen Hegels zum entfremdeten Verhältnis zwischen natürlichem Bewusstsein und Wissenschaft, aber auch zwischen einzelnen Zweigen der Wis-

---

[1182] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Lenz", S. 69.
[1183] A. Meier, *Georg Büchners Ästhetik*, S. 52.
[1184] A. a. O., S. 54.
[1185] Ebd.
[1186] A. a. O., S. 53.
[1187] Vgl. M. Glebke, *Die Philosophie Georg Büchners*, S. 33.

senschaft, ist unübersehbar.[1188] „Daß das natürliche Bewußtsein sich der Wissenschaft unmittelbar anvertraut“, schreibt Hegel in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes*“, „ist ein Versuch, den es, es weiß nicht von was angezogen, macht, auch einmal auf dem Kopf zu gehen; der Zwang, diese ungewohnte Stellung anzunehmen und sich in ihr zu bewegen, ist eine so unvorbereitete als unnötig scheinende Gewalt, die ihm angemutet wird, sich anzutun.“ [1189] Und über die Überlegenheit der Philosophie gegenüber der Physik heißt es in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*: „Die philosophische Weise der Darstellung ist nicht eine Willkür, auch einmal zur Veränderung auf dem Kopf zu gehen, nachdem man eine lange Weile auf den Beinen gegangen ist, oder sein Alltagsgesicht auch einmal bemalt zu sehen; sondern weil die Weise der Physik den Begriff nicht befriedigt, wird weiter fortgeschritten.“[1190]

Dass Büchner mit den Inhalten der Philosophie Hegels gut vertraut gewesen ist, gilt in der Forschung als gesichert, wenngleich man nicht weiß aus welcher Quelle.[1191] Dass es Lenz manchmal unheimlich sein soll, nicht auf dem Kopf gehen zu können, wirkt wie der flüchtige Erkenntnismoment über die eigene geistige Unzulänglichkeit in einem von Dunkel und Chaos beherrschten Bewusstsein. Der Wunsch, so denken zu können wie die Philosophie und sich ihrer `Gewalt´ zu beugen, den Hegel dem durchschnittlich Gebildeten und dem Fachidioten gleichermaßen nachsagt, wird hyperbolisch und Hegel ironisierend ausgerechnet einem mit dem Irrsinn ringenden Menschen in seinen ‚lichten Momenten’ unterstellt.

Was macht Celan aus dieser Passage? Wie arbeitet er sie in seine Rede ein? Was zitiert er? Im *Meridian* heißt es:

> Ich verlasse den Selbstvergessenen, den mit Kunst beschäftigten, den Künstler. (…) (I)ch suche Lenz selbst, ich suche ihn – als Person, ich suche seine Gestalt: um des Ortes der Dichtung, um der Freisetzung, um des Schrittes willen.
> […]
> Er: der wahre, der Büchnerische Lenz, die Büchnersche Gestalt, die Person, die wir auf der ersten Seite der Erzählung wahrnehmen konnten, der Lenz, der `den 20.Jänner durchs Gebirg ging´, er – nicht der Künstler und mit Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich.

[1188] Diese müssen aber nicht exklusiv auf Hegel gemünzt sein. Markus Kuhnigk gibt zu bedenken, dass Büchner „diese Denkfigur der Umkehrung als Strukturform der Kritik bestehender Verhältnisse geläufig war“, ohne dass nachzuweisen sei, ob er sie „nun aus der Hegelrezeption bezog oder weitgehend unabhängig entwickelte“ (M. Kuhnigk, „Das Ende der Liebe zur Weisheit“, S. 280).

[1189] G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 3, S. 30.

[1190] G. W. F. Hegel, *Werke,* Bd. 9, S. 20.

[1191] Vgl. M. Kuhnigk, „Das Ende der Liebe zur Weisheit“, S. 276; vgl. auch zu Büchners dezidiert antiidealistischer Ästhetik-Auffassung J. Schwann, *Georg Büchners implizite Ästhetik,* S. 130.

Finden wir jetzt vielleicht den Ort, wo das Fremde, war, den Ort, wo die Person sich freizusetzen vermochte, als ein – befremdetes – Ich?
Finden wir einen solchen Ort, einen solchen Schritt?
„…nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte." Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, - wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.
[…]
Lenz – das heißt Büchner – ist hier einen Schritt weiter gegangen als Lucile. Sein „Es lebe der König" ist kein Wort mehr, es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort.[1192]

Ganz offensichtlich unterliegt Celan einer Fehllektüre oder will den Büchnerschen Text missverstehen. Das Phantasma, auf dem Kopf gehen zu können, wird bei ihm unter der Hand zur vollzogenen Handlung. So, als ob Lenz tatsächlich auf dem Kopf ginge und nicht nur Unbehagen darüber spüren würde, es nicht zu tun, weil er dadurch sich nicht so wie andere Intellektuelle verhält, nicht die Vorstellung vom denkenden Menschen erfüllt. Mitnichten handelt es sich um einen ‚Wunsch' von Lenz, wie Marlies Janz und Otto Pöggeler absurderweise behaupten[1193], sondern um die Empfindung eines Ungenügens gegenüber der Norm. Obwohl Lenz diesen „Schritt" eben gerade nicht vollzogen hat, unterstellt Celan Lenz, dass er als „Person sich freizusetzen vermochte" durch einen „Schritt".[1194] „ ‚…nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte'", zitiert Celan und erklärt sofort: „- Das ist er, Lenz. Das ist, glaube ich, er und sein Schritt, er und sein ‚Es lebe der König!'".[1195] Celan schließt den Büchnerschen Text damit an das eigene Werk an.

Das vermeintliche Auf-dem-Kopf-Gehen von Lenz hat in Celans Vierzeiler aus dem Zyklus *Stimmen* über das Auf-den-Händen-Gehen sein symmetrisches Gegenstück. Aber in dem Vierzeiler gibt Celan auch zurück, was seine Deutung dem Nicht-Auf-dem-Kopf-Gehen nimmt: den aufgeschobenen bzw. noch nicht aktualisierten Vollzug. Lenz geht bei Büchner eben nicht auf dem Kopf, und die „*Stimmen* vom Nesselweg her" können nur dazu auffordern, sich auf Händen zu nähern, ohne dass Celans Zitat[1196] oder das Gedicht[1197] darüber Auskunft gäbe, ob dieser Aufforderung nachgekommen wird. Celan pfropft den Anfang der Büchnerschen Erzählung *Lenz* auf sein eigenes Werk und gibt ihm dadurch einen neuen Sinn.

Wenngleich Celan die auf Hegel zielende Pointe von Büchners Rationalitätskritik nicht erfasst, mündet er mit seinem Abgrund-Bild doch schließlich selbst in die

[1192] Celan III, S. 94f.
[1193] Vgl. M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 105; O. Pöggeler, „ `- Ach, die Kunst!'", S. 81, ders., *Spur des Worts*, S. 146.
[1194] Celan III, S. 195.
[1195] Ebd.
[1196] Celan III, S. 201.
[1197] Celan I, S. 147.

Rationalitätskritik ein. Der Himmel als Halt gewährender rhetorischer Topos der logozentristischen Metaphysik, verehrt als Ideenreich und Hort der Sonne, der Zentralmetapher erkenntnisorientierter Philosophie, wandelt sich zum Abgrund des Verderbens, in den die Menschheit abzustürzen droht. In diesem Bild erscheint von neuem die Rationalitäts- und Technikkritik der Nachkriegszeit, die im Logos nicht die Quelle der Emanzipation aus Unmündigkeit und Abhängigkeit von der Natur preist, sondern die Wurzel der Unterdrückung und Auslöschung argwöhnt. Der Einsatz einer instrumentellen Vernunft auf den Gebieten des Wissens und der Sprache wird nach den Erfahrungen mit den totalitären Regimen des 20. Jahrhunderts, deren Ursprung *Der Meridian* in der Französischen Revolution sucht bzw. auf diese zurückprojiziert, mit dem Zug zur Vernichtung von Menschen und Kulturen gleichgesetzt. Der Abgrund erregt Schrecken. Zu Lenz´ Schritt gehört, nicht mehr sprechen zu können. „Sein ‚Es lebe der König!' ist kein Wort mehr", schreibt Celan, „es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort."[1198]

Über sein „furchtbares Verstummen" nun weist sich Lenz als Figur der Endlichkeit des Sprechens des Gedichts aus. Denn dieses ist es eigentlich, das im *Meridian* als vom Verstummen erschüttert dargestellt wird. Das Verstummen manifestiert medusenhaften Schrecken wie auch die gleichzeitige Erfahrung einer metaphysischen Obdachlosigkeit. Ausgedrückt ist dies bei Celan durch die Zurückweisung des Begriffs `Entsprechung´. „(D)as Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen", so Celan, „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. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her ‚Entsprechung'."[1199]

Aufgrund des unterschwelligen Dialogs mit der Existenz- und Sprachphilosophie Martin Heideggers impliziert die Zurückweisung von ‚Entsprechung' gleich in zweifacher Hinsicht die Loslösung von Metaphysik. Martin Schäfer bringt die ‚Entsprechung' im *Meridian* mit Heidegger in Zusammenhang, indem er sie als ‚Entsprechen' liest. So spricht Heidegger davon, in einem *„anfängliche(n) Entsprechen"* des Anspruches durch die Sprache „dem Sein zu gehören"[1200], insofern sich die Sterblichen „vom Anspruch der Sprache eigens angehen lassen", sich „ihm fügen"[1201]. Bei Celan hingegen ist das „ ‚Entsprechen'", das in „distan-

[1198] Celan III, S. 195.
[1199] A. a. O., S. 197.
[1200] M. Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, S.40; vgl. M. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen'", S. 139.
[1201] M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, S. 159.

zierende() Anführungszeichen“ gesetzt wird[1202], ein Ent-Sprechen, ein Aussetzen des Sprechens, eine, wie Schäfer schreibt, „Unterbrechung durch Atemwende der jeweils Einzelnen als Stocken der Sprache in Todesstille und Wahnsinnserfahrung“[1203].

Sosehr der Interpretation Schäfers beizupflichten ist, dass Celan gegenüber Heidegger auf Distanz geht, ist es doch notwendig, sie auf eine solidere Basis zu stellen, so dass sie weniger angreifbar ist.[1204] Tatsächlich kennt Heidegger sowohl der Ausdruck „Entsprechen“ als auch den Ausdruck „Entsprechung“. Letzterer taucht im *Brief über den Humanismus* auf, der zu Paul Celans früher Heidegger-Lektüre gehört.[1205] In diesem berühmt gewordenen Text, der immer wieder den Verdacht der Inhumanität heraufbeschworen hat[1206], schlägt Heidegger vor, von der neuzeitlichen Metaphysik der vernunftorientierten Subjektivität, des animal rationale[1207], die für den Verfall der Sprache zum bloßen Instrument[1208] genauso verantwortlich sein soll wie für die Entstehung des Nationalismus[1209], zurückzugehen zu einer Metaphysik des Seins bzw. der Frage nach dem Sein[1210], die eine höhere Form des Humanismus sei[1211]. Da die Sprache den Menschen zum Sein und seinen wechselnden Geschicken in Beziehung setzt, geht es darum, die Verkopplung der Sprache mit dem animal rationale gedanklich aufzulösen und mit dem Sein (wieder-)herzustellen. Diese Kopplung heißt bei Heidegger „Entsprechung“. Celan hat sich die Passage angestrichen[1212]:

> Wir denken die Sprache gewöhnlich aus der Entsprechung zum Wesen des Menschen, insofern dieses als animal rationale, das heißt als die Einheit von Leib-Seele-Geist vorgestellt wird. Doch wie in der Humanitas des homo animalis die Ek-sistenz und durch diese der Bezug der Wahrheit des Seins zum Menschen verhüllt bleibt, so verdeckt die metaphysisch-animalische Auslegung der Sprache deren seinsgeschichtliches Wesen. Diesem gemäß ist die Sprache das vom Sein ereignete und aus ihm durchfügte Haus des Seins. Daher gilt es, das Wesen der Sprache aus der Entsprechung zum Sein, und zwar als diese Entsprechung, das ist als Behausung des Menschenwesens zu denken.[1213]

[1202] Vgl. M. Schäfer, „‚Weg des Unmöglichen‘“, S. 139.
[1203] Ebd.
[1204] Hinzuweisen ist auf Hadrien France-Lanord, der davon ausgeht, dass die „Entsprechung“ bei Celan gar nicht auf Heidegger gemünzt ist, sondern auf Gottfried Benn (vgl. H. France-Lanord, *Paul Celan und Martin Heidegger*, S. 229f.).
[1205] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 764.
[1206] Vgl. zur Zurückweisung J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 156f.
[1207] Vgl. M. Heidegger, *Wegmarken*, S. 322.
[1208] Vgl. a. a. O., S. 318.
[1209] Vgl. a. a. O., S. 341f.
[1210] Vgl. a. a. O., S. 330f.
[1211] Vgl. a. a. O., S. 330.
[1212] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 691.
[1213] M. Heidegger, *Wegmarken*, S. 333.

Mit Bezug sozusagen auf Celans ‚Lenz', auf seinen „Schritt", den „Himmel als Abgrund" und das „furchtbare() Verstummen" ist davon auszugehen, dass die Zurückweisung von „Entsprechung" besagt, dass Celan das Sprechen des Gedichts weder an eine Metaphysik der Subjektivität noch des Seins anschließen will. Trotz dieser großen Differenz dürfen freilich die Gemeinsamkeiten zwischen Heidegger und Celan nicht übersehen werden: Der Weltbeherrschungs-Anspruch des Menschen kraft seiner Vernunftfähigkeit ist Celan wahrscheinlich nicht weniger suspekt gewesen als Heidegger. Celans Kritik am instrumentellen Gebrauch der Sprache konvergiert mit derjenigen Heideggers, ist mit großer Sicherheit sogar von Heidegger inspiriert. Auch dürfte er mit der Analyse übereinstimmen, dass die neuzeitliche Metaphysik der Subjektivität Nährboden des Nationalismus ist.

Die Loslösung von Metaphysik führt darauf hin, inwiefern das ‚Gedicht' nun eigentlich als alternatives Mediendispositiv gelten kann. Seit es Gedichte gibt, sind sie Teil medialer Kommunikation. Bei Celan hingegen sind sie nicht nur dies, sondern auch Ausgangspunkt, mediale Kommunikation anders zu denken. Die deutliche Unterscheidung zu klassischen Modellen von medialer Kommunikation tritt hervor, wenn die gänzlich anders geartete Auffassung von Sender, Botschaft, Empfänger, ihrer Beziehungen untereinander und des Übertragungsvorgangs analysiert wird, die in Celans poetologischen Ausführungen steckt.

Für Aufregung sorgt Celans Poetik vor allem deshalb, weil sie nicht den Menschen sprechen lässt, sondern das ‚Gedicht'. Die Worte Celans sind hier eindeutig: „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk – aber es spricht!"[1214] Es spricht auch offenbar nur für sich: „Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache."[1215] Wer das ‚Gedicht' verfasst hat, wird von ihm lediglich transportiert: „Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben", wenn es „einsam und unterwegs" ist[1216].

Bevor dem Skandal ins Auge geblickt wird, dass das ‚Gedicht' spricht, sei zuvor aus den Materialien zum *Meridian* der Hinweis gegeben, dass diesem ‚Sprechen' durch die Schrift des Gedichts immer auch eine bestimmte Struktur eingeprägt ist, allerdings eine, die sich auf den Sprecher oder Leser hin öffnet und nicht unter der Kuratel eines Logozentrismus-Phonozentrismus steht. Das Gedicht steht als ein vermittelndes und trennendes `Sprachgitter´ zwischen Schrift und Sprechen. Die Form des Gedichts ist die eine Seite. „Die Form des Gedichts", heißt

[1214] Celan III, S. 196.
[1215] Ebd.
[1216] A. a. O., S. 198.

es, „ist längst nicht mehr die (…) seiner Verse und Strophen; (…) ein viel weiteres Weiß als die seines Satzspiegels bestimmt die Konturen."[1217] „Rhythmus" wird von Celan aufgefasst als „Sinnbewegung auf ein noch unbekanntes Ziel zu"[1218], wobei „(d)ie rhythmischen Abläufe (…) nicht determinierbar" seien.[1219] Sinngebung ist bei Celan Sache der Betonung bzw. eine bestimmte „Sprechart", die „Tonhöhen, Druckstärken- und Längenunterschiede der Silben beachten" muss.[1220] „Bildhaftigkeit" sei „nichts Visuelles, sondern etwas Geistiges", weil „eine Frage des Akzents/nicht der Silbenzählung".[1221]

Celan favorisiert das Prinzip der akzentuierenden Dichtung gegenüber der silbenzählenden oder quantitierenden Dichtung. „Im Gegensatz zu der quantitierenden Dichtung, in der die rhythmischen Schwerpunkte der Verse nach der Länge und Kürze der Silben verteilt sind, und zu der alternierenden Dichtung, in der die rhythmischen Hebungen mit Senkungen wechseln, ohne dass dabei grundsätzlich der Wortkazent oder die Silbenquantität beachtet zu werden braucht", so ein Lexikonartikel, den Celan während seiner Arbeit am *Meridian* konsultiert hat, „steht die Dichtung, in der die rhythmischen Schwerpunkte nach dem Wortakzent verteilt sind."[1222] Weiter heißt es: „In der akzentuierenden Dichtung fallen also die Hebungen des orchestrischen Rhythmus grundsätzlich mit sprachlichen Hebungen, d. h. mit den Gipfeln der Wörter zusammen."[1223] Gemeint sind „im allgemeinen die historisch-etymologischen Gipfel der Wörter (…), gelegentlich aber auch durch das Ethos einer Sprechart zu Gipfeln werden".[1224]

Auf das „Ethos der Sprechart" konzentriert sich Celan. Dieses soll „(v)om Sprach- oder Sprechgitter her sichtbar werden".[1225] Den graphematischen Zeichen, welche ein „Sprach- oder Sprechgitter" bilden, kommt die Funktion zu, das `Sprechen´ als performative Umsetzung des Geschriebenen zu leiten. Bezüglich des „Schallbild(es)", ein Ausdruck, den er anstelle des geläufigen literaturwissenschaftlichen Terminus der „Schallform" gebraucht, in der sich nach Seckel der einmalig-individuelle Sprachcharakter eines Autors zeigt, erklärt Celan, dass es „eine aus dem Geschriebenen, also Stummen herauszuhörende Sprechart" sei.[1226] Das Geschriebene impliziert dabei nicht nur Fixierung von ideell Gespro-

[1217] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 199, S. 99, Hervorhebung im Original.
[1218] A. a. O., Fragment 212, S. 101.
[1219] A. a. O., Fragment 214, S. 101.
[1220] I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S, 65.
[1221] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 215, S. 101.
[1222] P. Habermann, „Akzentuierende Dichtung", S. 6.
[1223] Ebd.
[1224] A. a. O., S. 7.
[1225] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 215, S. 101.
[1226] A. a. O., Fragment 256, S. 107.

chenem und Gehörtem, sondern auch die Aufteilung der Sprachzeichen im Raum des Gedichts mit Enjambements, Einrückungen, Leerstellen, etc.

Dadurch werden Markierungen für das `Sprechen´ als körperliche Umsetzung des Gedichts gegeben. Enthalten sind auch Hinweise zur Atmung. Im Gedicht sei die „Atemeinheit mitzulesen".[1227] Die musikalische Notation darf einmal mehr als Vergleich dienen, die die Momente der Desartikulation – man denke an die Funktion des Schreis bei Wagner und der „Sprechstimme" bei Schönberg[1228] – ebenfalls verzeichnen kann. Mit Bezug auf die „Sprechart" sagt Celan deshalb auch: „(…) …In den Moren und Kolen [sic!] gipfelt das Gedicht"[1229]. Während „More" die „kleinste Zeiteinheit im Verstakt, der Dauer einer kurzen Silbe entsprechend" ist[1230], bezeichnet das Kolon, dessen Mehrzahl die Kola sind, „eine auf der Pause beruhende rhythmische Einheit". Zusammen mit dem Akzent bilden die „Kola (…)gewissermaßen die Bausteine des Rhythmus". [1231]

Auf der anderen Seite soll die Schrift des ‚Gedichts' der rhythmischen Interpretation Spielräume geben, die „Sprechart" nicht ein für allemal festlegen. Das ‚Gedicht' soll der „Vielstimmigkeit"[1232] offen stehen. Um das zu erklären, hat Celan in seinen Notizen geplant, sich aus dem biologischen Bildfeld der Osmose zu bedienen. So ist „(d)das Gedicht als das keineswegs lückenlos Gefügte" zu setzen, genauer: „als das Lückenhafte, Besetzbare, Poröse", welches das Leben hereinlässt: „(à toi de passer vie!)".[1233] Denn das ‚Gedicht' „weiß" Celan zufolge „um die Erosionen, denen es sich aussetzt".[1234]

Das ‚Gedicht' sprechen zu lassen, erregt in jüngerer Zeit zuweilen heftige Empörung. Die Präsentation des Gedichts „als Entität eigenen Willens, die losgelöst vom Sprechenden existiert"[1235], gilt Sebastian Kiefer als einer der vielen Belege für die umfassende Anstrengung Celans, menschliche Eigenschaften, nämlich seine eigenen, zu ästhetisieren [1236]. Gepflegt wird, so Kiefer, „eine Celansche Ambivalenz zwischen Bekenntnisdrang und Anonymisierung (...), eine Ambivalenz zwischen dekretorischem Totalitätsanspruch im Namen eigener Erfahrun-

[1227] A. a. O., Fragment 262, S. 107.
[1228] Vgl. P. Friedheim, „Wagner and the Aesthetics of the Scream", S. 63ff.
[1229] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 218, S. 102.
[1230] A. a. O., S. 235.
[1231] I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 66.
[1232] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 232, S. 103.
[1233] A. a. O., Fragment 233, S. 103.
[1234] A. a. O., Fragment 234, S. 103.
[1235] S. Kiefer, „Zwischen ‚Mythos und ‚Mache'. Notizen zum Handwerk Paul Celans", S. 167.
[1236] Vgl. a. a. O., S. 168.

gen und akribischer Verleugnung des empirischen Ichs" .[1237] Doch hinter dem Sprechen des ‚Gedichts' könnte sich mehr verbergen.

Die Substituierung des Menschen durch das Gedicht folgt einer Logik des Supplements, wie sie Derrida in seiner *Grammatologie* in den Texten Jean-Jacques Rousseaus rekonstruiert. Das Supplement ersetzt etwas und/oder kompensiert einen Mangel, wenn etwas nicht aus sich heraus Präsenz besitzt.[1238] In der Funktion eines Supplements ersetzt das Gedicht den Menschen. Es drängt sich die Vermutung auf, dass dies gilt, solange der Mensch noch kein Mensch ist, d. h. weil und solange er sich noch nicht als singulär erfasst. Celan führt, wie in Kapitel 3 dieses Abschnitts gezeigt, diese zeitweilige Supplementierung an sich selbst vor. Er ist zunächst, in der Rolle Camilles, ein Teil der Botschaft seines Textes, eben dem ‚Gedicht' „mitgegeben", ehe er aus dieser figurativen Existenz sich in eine personale weiterentwickelt. Der Logik der Prosopopoiia folgend, wird auch das ‚Gedicht' zunächst als Figur gesetzt. Mit der Unterstellung, dass es sprechen kann, wird ihm Stimme und Gesicht verliehen, als wäre es ein Mensch. Eine leere Maske ist es noch, aber es wird die Erwartung geweckt, dass daraus eine Person erwächst, sich `freisetzt´.

Das ‚Gedicht' schafft durch die – zumindest zeitweilige – Durchstreichung der Subjekt- oder Senderinstanz einen ungeheuren Komplexitätszuwachs für das Verständnis dessen, wie Literatur wirken kann. Dies wird anhand einer der klassischen Darstellungen des Kommunikationsprozesses zwischen menschlichen Wesen anschaulich, die einer der Pioniere und Wortführer auf diesem Gebiet, der Semiotiker Umberto Eco, im Jahrzehnt von Celans Büchnerpreisrede entworfen hat.

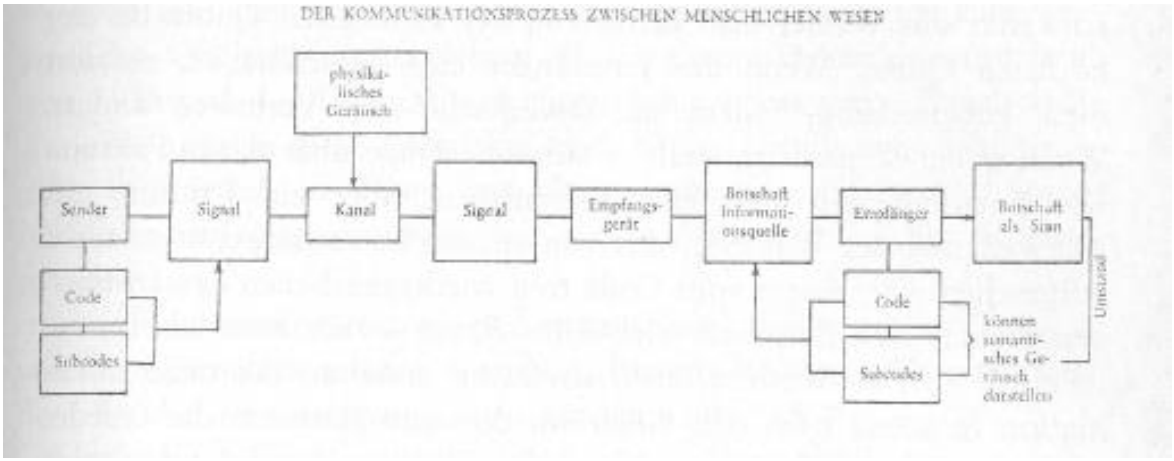

Abb. 4: Umberto Ecos Schema zum Kommunikationsprozess zwischen menschlichen Wesen[1239]

[1237] A. a. O., S. 167.
[1238] Vgl. J. Derrida, *Grammatologie*, S. 250.
[1239] U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 139.

Für die ästhetische Kommunikation hat Eco dieses Modell am Beispiel Petrarcas konkretisiert:

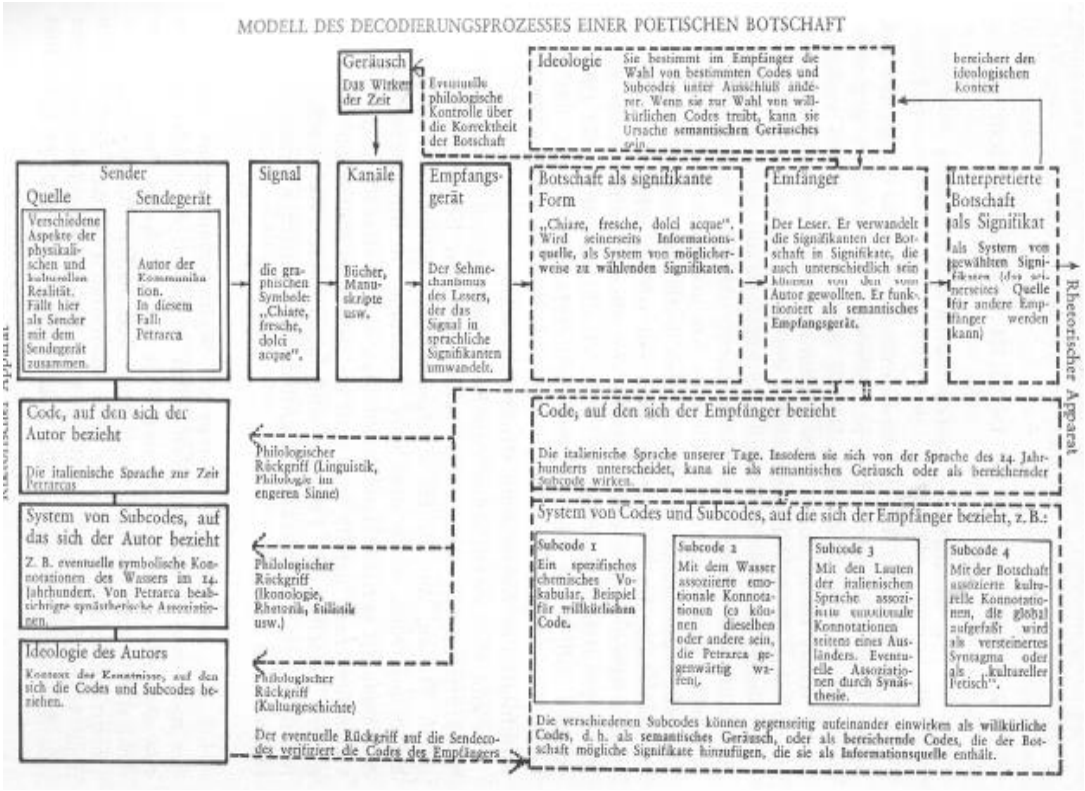

Abb 5: Umberto Ecos Schema zum Dekodierungsprozess einer ästhetischen Botschaft[1240]

Das ‚Gedicht' Celans findet im Modell ästhetischer Kommunikation seinen Platz nicht bzw. wird als alternatives Mediendispositiv von diesem nicht abgedeckt. Die von Roman Jakobson postulierte Auto- oder Selbstreferentialität der ästhetischen Botschaft liefert für Eco den Schlüssel zum „Idiolekt" oder zum „*besonderen Code*" eines Werks. Dieser besteht aus der „Regel der Operationen, die darangehen, den vorherbestehenden Code zu zerstören", insofern „(d)ie stilistische Kritik lehrt, daß die ästhetische Botschaft sich im *Verstoß gegen die Norm* verwirklicht".[1241] Eco denkt die Modifikationen durch die Code-Innovationen auf das ästhetische Feld beschränkt. Die Konzeption der ‚Kunst' bei Celan hingegen ist viel weiter gefasst. Ihre „In-Frage-Stellung" betrifft die mediale Kommunikation selbst.

Das ‚Gedicht' begnügt sich nicht damit, einzelne Codes der Ästhetik oder der Literatur zu zerstören. Das ‚Gedicht' rebelliert vielmehr gegen den Meta-Code der medialen Kommunikation überhaupt, gegen ein bestimmtes Verständnis me-

[1240] A. a. O., S. 167.
[1241] A. a. O., S. 151, Hervorhebungen im Original.

dialer Kommunikation. Umstürzlerisch ist das ‚Gedicht' darin, dass sein Sprechen, also kommunikationstheoretisch die Botschaft oder das Signal, an die Stelle des Senders tritt, dass sie dessen Aufgaben übernimmt. Im Gegensatz zu einem anthropozentrischen Modell, das den Sender oder das menschliche Subjekt als Initiator von Kommunikation inthronisiert, wird der Sprecher gegenüber dem Sprechen oder der Botschaft dezentriert. Dabei kann keine Rede davon sein, dass der Mensch als Sender unter der Hand durch eine Maschine ersetzt würde. Mitnichten wird das ‚Gedicht' auf der „Ebene der Übertragung von Information zwischen zwei mechanischen Apparaten" aktiv.[1242] Es geht aber ebensowenig unbedingt um die Übertragung von Sinn, wie an den medialen De-figurationen der Büchnerschen Texte abzulesen ist, auf die Celans Lektüre hinausläuft.

Wenn das ‚Gedicht' anstelle eines als Sender bestimmbaren Subjekts spricht, so weist dies auf eine Nicht-Repräsentierbarkeit des Subjekts im Lichte des Sinns hin. Was das Subjekt sagt, kann weder durch einen institutionalisierten, sozial anerkannten „denotativen Code" mit festgelegten Bedeutungen noch durch „konnotative" oder „optionale Codes", auch „*Subcodes*" genannt, mit denen sich eine bestimmte Situation sinn-voll erfassen lässt[1243], entschlüsselt werden.

Das Gesagte des ‚Gedichts' ist die Verlautbarung der Idiosynkrasie des Sprechenden, die vielleicht auf „psychischen Störungen" beruht, wie Umberto Eco in seiner *Einführung in die Semiotik* für solche Fälle zu bedenken gibt. An die Stelle eines institutionalisierten „Äquivalenzverhältnis" tritt eine „äußerst persönliche Äquivalenz"[1244] von Bezeichnendem und Bezeichnetem. Im Sprechen des ‚Gedichts' anstelle des Subjekts löst sich das Subjekt in Idiosynkrasien auf. Dies bringt an einer Metaphysik des Sinns orientierte Kommunikationsmodelle zum Schmelzen.

In Frage gestellt wird die Grundkonzeption von medialer Kommunikation mit ihrer Einteilung in die drei Hauptsäulen Sender, Signal/Botschaft, Empfänger. Das sprechende Gedicht wider-spricht zunächst einmal der vorherrschenden Vorstellung von Sender und Botschaft bzw. Signal, insofern sie deren Differenz einreißt und damit ihre Identifizierbarkeit verunmöglicht. Mit dem Verwischen der Grenzen wird ein erster Anstoß gegeben, mediale Kommunikation anders zu denken. Dieser Impuls bündelt sich in der Entelechie des ‚Gedichts' als Mediendispositiv. Denn das ‚Gedicht', erschafft durch das Eingedenken seiner Daten[1245] während seines Unterwegsseins – es ist „einsam und unterwegs"[1246] – seine Botschaft, in

[1242] A. a. O., S. 47.
[1243] A. a. O., S. 67, Hervorhebung im Original.
[1244] A. a. O., S. 66f.
[1245] Celan III, S. 201.
[1246] Ebd.

welcher der Verfasser enthalten, „mitgegeben“[1247] ist, die die Grundlage eines ‚Gesprächs' bildet und damit die Konstituierung eines Empfängers[1248] erlaubt, den es auf selbst ausgesuchten Übertragungswegen zu erreichen sucht[1249].
Diese Konzeption eines alternativen Mediendispositivs ist keineswegs auf Theorie, Poetik oder Poesie beschränkt. Weil das ‚Gedicht' Sender und Empfänger erschafft, sorgt es immer auch für seine Realisierung, die nach dem Vorbild von Lenz wie auch von Celans Entwicklung zur Person mit der Bewegung der Existenz selbst einhergeht.
Das ‚Gedicht' als alternatives Mediendispositiv ist allerdings nur in Umrissen und Andeutungen im *Meridian* gegenwärtig. Jegliche Systematisierung würde seinem Grundcharakter widersprechen. Zu betonen sind die beiden wesentlichen Eigenschaften, an denen es zu erkennen ist. Erstens ist es einer Metaphysik des Sinns und der Subjektivität entgegengesetzt. Zweitens lässt es sich nicht technisch realisieren – es entfaltet sich vielmehr im Bereich technischer Dysfunktionalität.

4.3 Die Endlichkeit des Sprechens des ‚Gedichts'

Bereits im Kapitel über den technikkritischen historischen Kontext des *Meridian* ist dargelegt, dass `Sprechen´ im Gegensatz zur Selbstvergessenheit der `Rede´ mit der Erfahrung der Endlichkeit des Menschen aufs Engste verknüpft ist. Der Bezug zur Endlichkeit, mit Heidegger gesprochen: zur „Jemeinigkeit“ des Todes, ist daher auch für das Sprechen des Gedichts konstitutiv. Das Sprechen des ‚Gedichts' beschreibt Celan deshalb in Abgrenzung von der ‚Entsprechung', die auf eine Metaphysik des Seins wie der Subjektivität verweist, folgendermaßen:

> Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.
> Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht.
> Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.[1250]

Auch wenn das ‚Gedicht' spricht: Ganz ohne Anthropomorphismen geht es hier natürlich nicht. Weil das Vermögen, in ein Verhältnis zur eigenen Sterblichkeit einzutreten, als ein genuin menschliches angenommen werden darf, kann es nach dem Obsoletwerden der Vernunft-Metaphysik als hinreichendes Kriterium

[1247] Ebd.
[1248] Ebd.
[1249] A. a. O., S. 201.
[1250] Celan III, S. 197f.

zur Abgrenzung vom Sprechen einer Maschine dienen.[1251] Wohlgemerkt: Es geht um die Entwicklung eines Verhältnisses zur Sterblichkeit, nicht um diese selbst. Gleichwohl macht sich der Mensch als eine lästige grammatikalische Notwendigkeit bemerkbar.

Das Sprechen des ‚Gedichts' entfaltret sich als Wechselspiel zwischen Sprecherindividuum und Sprache als System. Seine Darstellung erinnert wohl nicht zufällig an die Dichotomie von `langue´ und `parole´, von Sprache als differentiellem System zu einem gegebenen Zeitpunkt und Sprache als diachronem Ereignis in Gestalt der Äußerung eines Sprechers gemäß der Theorie des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure, mit dessen posthum von zwei seiner Schüler herausgegeben Hauptwerk *Cours de linguistique générale* Celan schon während seines Studiums der Romanistik in Czernowitz sehr gut vertraut gewesen ist. [1252]

Der einzelne sprechende Mensch ist aufgrund seiner individuellen Befindlichkeit der Ursprung allen Sprechens, wenngleich unter Berücksichtigung der ihm zur Verfügung stehenden sprachlichen Möglichkeiten. Celan trägt einer solchen Beschränkung Rechnung, wenn er erklärt, die „Individuation" bleibe bei aller Radikalität „der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk". Wie bereits gesehen, ist mit Celan von einer Dezentrierung des Sprechers auszugehen. Da sind zum einen die beiden Formen des Unheimlichen durch den Einbruch des Technischen als leer laufende Mechanik der Rhetorik und die unbeherrschbare, unbewusste Rhetorizität, da ist zum anderen die von Celan selbst an Lucile hervorgehobene Subversion der Intentionalität und damit die Zerstreuung des Sinns. Insofern würde Celan wohl daran zweifeln, dass sich mit Sprache persönliches Denken ausdrücken lasse, was aber am Ausgangspunkt des vereinzelten Sprechers nichts ändert. Dieser Ausgangspunkt zeichnet sich aber nicht durch ein souveränes Selbstbewusstsein, sondern durch Endlichkeit aus.

[1252]Siehe dazu I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 87f., mit dem Zeugnis des Sprachwissenschaftlers Chaim Ginninger: „‚Unsere Auseinandersetzungen betrafen in erster Reihe den Prozeß der sprachlichen Bezeichnung, Sprache als Anwendung. Er (Celan, A. G.) hat von Saussure den Unterschied von ‚langue' und ‚parole' gelernt'." Das ist 1939. An der Peripherie der akademischen Welt macht sich Celan mit dem grundlegenden Text eines mächtigen künftigen theoretischen Paradigmas vertraut, dessen Blütezeit im Paris der fünfziger und sechziger Jahre ihm kaum entgehen kann. Ein Blick in die Geschichte des französischen Strukturalismus zeigt, dass Celan seiner Zeit voraus ist. Der fünf Jahre ältere Roland Barthes, einer der Wortführer des Strukturalismus in der Literaturwissenschaft, hört den Namen Saussure erst zehn Jahre später, 1949, im ägyptischen Alexandrien, aus dem Munde des Semiotikers und Linguisten Greimas. Verständnislos fragt er zurück: „‚Qui est Saussure ?' " Greimas entgegnet: „‚Mais on ne peut pas ne connaître Saussure'." Vgl. F. Dosse, *Histoire du structuralisme I. Le champ du signe, 1945-1966*, S. 90.

Celan lässt über dem `Sprechen´ das Damoklesschwert des Todes schweben. Eine scheinbar objektiv-nüchterne Bestandsaufnahme der Lyrik unserer Zeit, der eben gelesenen Passage vorangestellt, entführt durch ihre semantische Ambiguität auf den ganz anderen Schauplatz einer Auferstehung oder vielleicht in letzter Sekunde unterbrochenen Opferung:

> Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt (...) eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese – ; das Gedicht 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.[1253]

Nichts weniger als der Tod des ‚Gedichts' und das Ende des Sprechens werden hier rückgängig gemacht. In gewisser Weise fährt Celan dort fort, wo Büchner endet: nach der Hinrichtung Camilles, die auch die Hinrichtung Luciles nach sich zu ziehen scheint. Die Anspielungen des Celanschen Subtextes zeugen vom Versuch einer Wiederbelebung des oder eines Toten, von einer vollzogenen Atemwende, von der Überwindung einer Stockung oder eines unterbrochenen Lebens. Wenn es heißt, das ‚Gedicht' „behauptet sich", so lässt sich dieses Wort auch als Homoionym[1254] mit dem Akzent auf der ersten, im Allgemeinen unbetonten Silbe lesen: Es be-hauptet sich.

Dem Leser, der hier eigentlich ein Sprecher oder Nach-Sprechender sein muss, eröffnet sich durch die Akzentuierung das Bild einer Auferstehung. So, wie man sich mit Kleidung be-deckt, be-hauptet sich das ‚Gedicht': Das heißt, es setzt sich einen Kopf auf oder es wird mit einem Kopf ausgestattet. So, als wäre es guillotiniert worden und würde die Hinrichtung ungeschehen machen. Metaphorisch verstanden, (wieder-)erweckt es sich zu einem geistigen Leben. Die physische Existenz ist damit unmittelbar verbunden. Das als Anapher lesbare „es" deutet auf eine Gleichsetzung der `Be-hauptung´ mit dem Zurückrufen vom „Schon-nicht-mehr" in das „Immer-noch". Zweck ist das `Bestehen-Können´.

In Analogie zum Be-haupten wäre der neue oder entrückte Sinn des `Bestehens´ darin zu sehen, dem ‚Gedicht' wie einer menschlichen Person ein `Stehen´ oder einen `Stand´ zu verleihen, mit anderen Worten: es aufzurichten. Das `Zurückrufen´ lässt keinen Zweifel daran, dass diese Verlebendigung nur in der Sprache stattfinden kann. Freilich aber nicht in der Sprache der konventionalisierten Bedeutungen, sondern nur durch extreme Strapazierung der semantischen und grammatikalischen Möglichkeiten der Sprache. Durch radikale, der

[1253] Celan III, S. 197.
[1254] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 160.

Grenzen und Möglichkeiten der Sprache gerade noch eingedenk bleibende Individuation. Am Rande des ‚Gedichts' ebenso wie am Rande der Sprache, deren subtilem Körper ein Äußerstes an Ausdrucksfähigkeit abgefordert wird, ohne dabei bloß Übertragungsmedium des Sinns zu sein.[1255]

Der irreale Vorgang des `Be-hauptens´ steht für einen paradoxalen Moment, in dem die Zeit gleichsam rückwärts läuft, wie in einem zurückgespulten Film. Die Anregung dazu könnte Celan durch die Schilderung der Prüfung des Glaubens Abrahams durch Gottes Befehl, den eigenen Sohn Isaak zu opfern[1256], in Kierkegaards *Furcht und Zittern* erhalten haben, das zu seiner philosophischen Lektüre zählt[1257]. Das Opfer des Sohnes wird durch die Intervention Gottes vereitelt, der Abraham anstelle Isaaks einen Widder unterschiebt. Kierkegaard unternimmt im Kapitel „Stimmung" verschiedene Annäherungen an diesen entscheidenden Moment, der den Glauben an Gott befestigt, aber den Glauben Abrahams an seine soziokulturelle Rolle als Vater erschüttert.[1258] Kierkegaards Befragung der Natur des Glaubens entzündet sich daran, dass mit der Absicht, Gottes Befehl zu befolgen, die Opferung eigentlich schon vollzogen ist. Sie kann also nicht verhin-

[1255] Die Endfassung des *Meridian* enthält nur noch diese verschlüsselte Bildlichkeit der Wieder-Verlebendigung. Fallengelassen wird die Absicht, dem ‚Gedicht' eine transzendierende Kraft zuzuschreiben, insofern es eine Vereinigung der Toten im Jenseits zumindest imaginativ ermöglicht. In den Vorarbeiten zum *Meridian* macht Celan dies an einer Stelle aus *Dantons Tod* fest. Kurz vor der Hinrichtung sagt darin Danton zum Henker, nachdem dieser seinen Revolutionsfreund Hérault zurückgestoßen hat und dadurch das Gemeinsam-in-den-Tod-Gehen behindert: „Willst du grausamer sein als der Tod? Kannst du verhindern, dass unsere Köpfe sich auf dem Boden des Korbes küssen?" Celan hat dazu Bruchstücke formuliert: „Danton (…) projiziert die Brüderlichkeit ins Irreale: „(…) Sie können nicht hindern, dass im Korb" und setzt an anderer Stelle fort: „(…) (S)ieht das Gedicht, noch über die Todesschranke hinweg, die Möglichkeit bestehen, (…) dass sich – furchtbares `pars pro toto´- die Köpfe in den Körben küssen" (P. Celan, *Der Meridian*, Frag. 111ff., S. 86). Bernhard Böschenstein findet, dass Celans Plan zu dessen Poetik gut passt. Zum einen kann sich „(d)ieser Bezug zwischen den Köpfen der Guillotinierten und dem Gedicht (…) auf die Aufgabe des Gedichts beziehen, eines Datums eingedenk zu sein, des Datums dieses Todes". Der Toten wird als Liebende gedacht, deren Vereinigung durch den Kuß versinnbildlicht wird. Zum anderen würde darin die Motivstruktur des Pars-pro-toto reflektiert, die „viele seiner Gedichte prägt". Die Wörter selbst in Celans Gedichten müssten als Elemente angesehen werden, die durch Ertötung aus einem vormals Lebendigen gerade zu neuen, gleichsam liebenden Vereinigungen zusammengeführt werden können. „All dies zusammenfassend", so Böschenstein, „kämen wir dazu, die Wörter eines Gedichts als durch den Tod geteilte, durch ihn jedoch neu vereinigte Vollstrecker der Wende zum Abgrund der freigesetzten Vakanz anzusehen, der das Gedicht zustrebt." Celan habe schließlich sein Vorhaben wohl aufgegeben, weil sich die Einmaligkeit des Sterbens nicht in eine allgemeingültige Aussage fassen ließe, die, so ist zu ergänzen, auch über das Jenseits zu sprechen beansprucht (B. Böschenstein, „`Furchtbares pars-pro-toto´", S. 169f.). Der grundlegende Unterschied zwischen dem Bild von der Berührung nach dem Tode und dem chiffrierten Bild von der Verlebendigung durch ‚Be-Haupten' liegt darin, das letzteres im Gegensatz zu ersterem nicht auf eine Auferstehung nach dem Tode, im Text, abzielt, sondern auf eine Auferstehung im Leben.

[1256] Vgl. AT, 1. Buch Mose 22, 1-2.

[1257] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 167f., sowie die Anstreichungen in Cl.-E. Magnys *Les sandales d´Empédocle*, verzeichnet a. a. O., S. 503f.

[1258] Vgl. S. Kierkegaard, *Furcht und Zittern*, S. 11ff.

dert, sondern allenfalls rückgängig gemacht werden, so wie durch das `Be-Haupten´ des ‚Gedichts' symbolisch die Opferung eines oder des Menschen oder eben sogar des ‚Gedichts' selbst zurückgenommen wird.

4.4 Das `Eingedenken´ der Daten als unbewusste Determination des Sprechens des ‚Gedichts'

Das Sprechen des Gedichts wird, nimmt man das `Be-haupten´ ernst, durch den Abgrund der Konfrontation mit dem Tod oder zumindest einem vergleichbaren Schrecken ausgelöst, der nur in der Sprache lauern kann. Damit der Bezug zur Sterblichkeit in dieser Drastik aufbricht, bedarf es determinierender Faktoren. Diese liegen in den „Daten" vor, die dem ‚Gedicht' eingeschrieben sind und der es beim Sprechen eingedenk bleibt: „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk – aber es spricht"[1259]. Auf dem Datum als Movens des Schreibens insistiert Celan im *Meridian*.

In Anspielung auf den Anfang von Georg Büchners *Lenz* erklärt er, er habe sich bei seiner Erzählung *Gespräch im Gebirg* und dem Gedicht(zyklus) *Stimmen* nicht von einem, sondern von „meinem ‚20. Jänner' hergeschrieben"[1260]. Zwischen Daten zu zirkulieren, weist Celan als zum Wesen des Menschen gehörig aus: „Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?"[1261] Womöglich bleibe „jedem Gedicht sein `20. Jänner´ eingeschrieben", aber die ästhetische Differenz der zeitgenössischen Gedichte sieht Celan im Umstand gegeben, dass in ihnen „am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben".[1262] Was nun den 20. Jänner (oder Januar) Celans betrifft, so vermuten Marlies Janz[1263] und Anke Bennholdt-Thomsen[1264] dahinter das Schreckensdatum der Wannsee-Konferenz im Jahre 1942, als die Auslöschung der europäischen Juden beschlossene Sache wird[1265]. Ein für Celan traumatisierendes Ereignis, weil von ihm das Schicksal der Verfolgung, der Tod seines Vaters und die Ermordung seiner Mutter im Zuge nationalsozialistischer Vernichtungspolitik ausgelöst worden sind.

Bei den „Daten" hätte man es somit mit komplexen Überlagerungen oder – psychoanalytisch ausgedrückt – Verdichtungen von Weltgeschichte und äußerst

[1259] Celan III, S. 196.
[1260] A. a. O., S. 201.
[1261] A. a. O., S. 196.
[1262] A. a. O., S. 196.
[1263] Vgl. M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 105.
[1264] Vgl. A. Bennholdt-Thomsen, „Auf der Suche nach dem Erinnerungsort", S. 7.
[1265] Vgl. R. Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Bd. II, S. 423ff.

individueller Erfahrung zu tun. Die Formel vom `singulären Allgemeinen´ empfiehlt sich dafür.

In diese Richtung werden die Gedanken des Lesers auch durch Celans Fokus auf die „*aller unserer Daten eingedenk* bleibende Konzentration" gelenkt.[1266] Diese Daten gehen jeden an, aber jeder und jede hat einen eigenen Umgang mit ihnen. Das Verhältnis von Geschichte und Erfahrung, das diese Daten einschließen, erinnert an die Pfropfungsstruktur der graphematischen Schrift. Durch Celans Wiederholung und Zitat des Datums des „ ‚20. Jänner'", das er immer in die das Zitat markierende Anführungszeichen setzt, wird dem Datum etwas eingeschrieben, das – so muss man vor dem Hintergrund von Celans Lebensgeschichte und der Erfahrung der Shoah wohl sagen – aufgrund seines traumatischen Gehaltes sich der sprachlichen Ökonomie der Sinngebung entzieht.

Letztlich von dem in *Signature, événement, contexte* entwickelten graphematischen Schrift-Verständnis her nähert sich Jacques Derrida in *Schibboleth: Pour Paul Celan* der in der offiziellen Geschichtsschreibung eingebetteten und ihr bei Celan doch poetisch widerstehenden „datation de forme non conventionelle"[1267] bzw. „datation interne"[1268], die sich unter Umständen als „illisibles" erweisen[1269]. Die inneren und oft als unsichtbar oder unlesbar bezeichneten Daten, die singuläre Erfahrungen verkapseln, werden nach Derrida paradoxerweise durch das Lesbarmachen der Auslöschung des Ereignisses, die durch das offizielle Datum erfolgt, lesbar gemacht. „Cette idéalité" einer Allgemeinheit und Selbstidentität des Datums „porte l´oubli dans la mémoire, mais elle est la mémoire de l´oubli même, la vérité de l´oubli".[1270]„Indem das Datum die Vernichtung dessen, was es dem Vergessen entreißt, riskiert, als ideale Gestalt, immer dieselbe, gesichert durch Codes", so Wergin, „kann es darüber hinaus vielmehr jederzeit zum Datum von nichts und niemandem werden, ein Wesen ohne Wesen der Asche."[1271]

Derrida feiert „poésie ou littérature" wegen ihres dem Tod durch die Aufhebung der Allgemeinheit widerstehenden Charakters als „expérience de la langue, de la marque ou du trait *comme tel*", die möglicherweise eine „inéluctable singularité du spectre " hervorruft.[1272] Durch die Wendung gegen das Aufgehen in der Allgemeinheit entriegelt das ‚Gedicht' auch immer die unheimliche Wiederkehr des bzw. der vermeintlich Totgesagten als Phantome. Die Wörter, die dabei verwen-

[1266] Celan III, S. 198, Hervorhebung von mir, A. G.
[1267] J. Derrida, *Schibboleth*, S. 34.
[1268] A. a. O., S. 36.
[1269] A. a. O., S. 13.
[1270] A. a. O., S. 65.
[1271] U. Wergin, „Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche", S. 69.
[1272] J. Derrida, *Schibboleth*, S. 96, Hervorhebung im Original.

det werden, sind „unbestattet“[1273], wobei die „Daten“ selbst auch als Worte aufgefasst werden können, wenn man das Datum als „Metapher für den Verzeitlichungscharakter der Sprache“[1274] akzeptiert: „Comme on le veuille ou non, qu´on le sache, l´avoue, le dissimule, une parole est toujours datée.“[1275]

Nach der im unsichtbaren Datum niedergelegten singulären Erfahrung, die von der Poesie als solche bewahrt wird, sucht auch Emile Benveniste in seinem Aufsatz *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne* über die Rhetorik – besser: Rhetorizität – des Unbewussten, den Celan gelesen hat[1276] und dem als mögliche Einflussquelle für seine Poetik des Datums Rechnung getragen werden muss.

Ausgehend von einer Betrachtung der Metapher, die sowohl als rhetorische Figur im Sinne der Trope wie auch als Name eines Prozesses der Rhetorizität, wodurch sich das Unbewusste des Subjekts symbolisch äußern kann, sein Interesse weckt[1277], unterscheidet Benveniste zwischen dem infra- und dem supralinguistischen Status der „symbolique inconsciente”:

> Infra-lingustique, elle a *sa source dans une région plus profonde que celle où l´éducation installe le mécanisme linguistique*. Elle utilise des signes qui ne se décomposent pas et *qui comportent de nombreuses variantes individuelles, susceptibles elle-mêmes de s´ accroître par recours au domain commun de la culture ou à l´expérience personnelle*. Elle est supra-linguistique du fait qu´elle utilise des signes *extrêmement condensés*, qui, dans le langage organisé, correspondraient plutôt à des grandes unités du discours qu´ à des unités minimales.[1278]

Die infralinguistischen Zeichen entsprechen bei Celan den als innere, unsichtbare oder unlesbar beschriebenen Daten, die supralinguistischen den äußeren oder offiziellen Daten.

Wie die inneren Daten liegen die infralinguistischen Zeichen unterhalb der Schwelle eines Systems der Sprache aus Lauten und Bedeutungen. Sie sind von idiosynkratischer Natur oder, anders ausgedrückt, gänzlich singulär. Sie bilden unhintergehbare Ausdrucksmerkmale der Persönlichkeit, die durch individuelle Erfahrungen und kulturelle Einschreibungen erzeugt und verstärkt werden können. Wie die äußeren Daten sind die supralinguistischen Zeichen hochkomplex, angereichert mit vielfältigen Bedeutungen, semantisch überdeterminiert. Sie sind

---

[1273] Vgl. a. a. O., S. 95.
[1274] R. Felka, *Psychische Schrift*, S. 151.
[1275] J. Derrida, *Schibboleth*, S. 29.
[1276] Siehe dazu Fußnote 1341.
[1277] Siehe dazu E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, S. 87: „La nature du contenu fera apparaître toutes les variétés de la métaphore, car c´est d´une conversion métaphorique que les symboles de l´inconscient tirent leur sens et leur difficulté à la fois.”
[1278] E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, S. 86, Hervorhebungen von mir, A. G.

hoch `verdichtet´. Das französische „condensé“, das Benveniste verwendet, kann aber auch `konzentriert´ meinen und in jener „Konzentration“ Aufnahme gefunden haben, deren das ‚Gedicht' Celan zufolge fähig ist, sofern es „aller unserer Daten eingedenk“ bleibt.[1279]

Auch die Herkunft des Ausdrucks `Eingedenken´ lässt sich recht gut belegbar im Kontext einer zumindest indirekt psychoanalytisch grundierten Lektüre Celans situieren. Als `unwillkürliches Eingedenken´ übersetzt Walter Benjamin die Proustsche *mémoire involontaire* gegen Ende seines doppelsinnig betitelten Essay *Zum Bilde Prousts*. Es geht darin sowohl um das Bild, fast möchte man sagen: das ‚Image', das die Öffentlichkeit und literarisch Interessierte von Marcel Proust haben, als auch um das Ringen dieses Autors um die Enthüllung der Erinnerungen als „das Bild, das seine Neugier, nein, sein Heimweh stillte“.[1280] Das unvorhersehbare und gleichsam selbsttätige Aufsteigen der Reminiszenzen ist dem Bereich der unwillkürlichen Erinnerung bzw. dem Eingedenken zugewiesen. Benjamin schreibt:

> Und auch die freisteigenden Gebilde der mémoire involontaire sind noch zum guten Teil isolierte, nur rätselhaft präsente Gesichtsbilder. Eben darum aber hat man, um dem innersten Schweigen in dieser Dichtung sich wissend anheimzugeben, in eine besondere und tiefste Schicht dieses unwillkürlichen Eingedenkens sich zu versetzen, in welcher die Momente der Erinnerung nicht mehr einzeln, als Bilder, sondern bildlos und ungeformt, unbestimmt und gewichtig von einem Ganzen so uns Kunde geben wie dem Fischer die Schwere des Netzes von seinem Fang. Der Geruch, das ist der Gewichtssinn dessen, der im Meere des Temps perdu seine Netze auswirft.[1281]

Vieles spricht dafür, dass die Proustsche *mémoire involontaire* sowohl jenseits als auch in der Lesart Benjamins dem Celanschen Eingedenken zu unterlegen ist und damit ins Herz seiner Poetik gehört.[1282] Aus Celans Korrespondenz weiß man um seine Begeisterung für Proust, mit der er die Menschen seiner Umgebung anzustecken versucht hat. In den fünfziger Jahren hat er sich beim Suhrkamp-Verlag als Proust-Übersetzer ins Gespräch gebracht[1283], er hat seiner Frau Prousts unvollendeten Roman *Jean Santeuil*[1284] und überhaupt das ganze Werk

---

[1279] Celan III, S. 198.
[1280] W. Benjamin, *GS*, II. 1, S. 314.
[1281] A. a. O., S. 323.
[1282] Siehe dazu auch Verfasser, „ ‚Wölbe dich, Welt'“, S. 2: „Das Gedenken an die Opfer der Shoah, das Celan in seiner enigmatischen Poesie und Poetik formuliert, läuft (…) auf eine intensive Infragestellung und Fortschreibung der Proustschen *poésie de la mémoire* hinaus. […] Die Vergangenheit erscheint nicht länger als ein verlorenes Paradies, sondern sucht den Einzelnen als eine bedrohliche Übermacht des Traumas und des Verdrängten heim.“
[1283] Vgl. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd. I, *Lettres*, Lettre 15 vom 2.06.1952, S. 30.
[1284] Vgl. a. a. O., Lettre 47 vom 23.01.1955, S. 64; vgl. Dies., *Correspondance*, Bd. II, *Commentaires et illustrations*, S. 91.

gekauft[1285], er hat Hermann Lenz und seiner Ehefrau einen Autographen Prousts[1286] und Ingeborg Bachmann die dreibändige Pléiade-Ausgabe der *Recherche* geschenkt[1287].

Celan hat die oben wiedergegebene Passage in seiner Auswahl von Schriften Benjamins nicht nur an-, sondern an vielen Stellen auch unterstrichen.[1288] Insbesondere natürlich die Wendung vom „freisteigenden Gebilde der mémoire involontaire“ und die Vokabel des „unwillkürlichen Eingedenkens“.[1289] Andere Hervorhebungen lassen sich mit schon identifizierten Elementen des alternativen Mediendispositivs Celans verbinden. So etwa der „bildlos und ungefomt(e)“ Zustand der Erinnerungen mit der von Celan postulierten „Aufmerksamkeit“ des Gedichts „für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ‚Zuckungen’ und die ‚Andeutungen’“[1290] und die an der Körperschrift des Auf-Händen-Gehens festgemachte multisensorielle mediale Kommunikation mit dem „Geruch“ als einem „Gewichtssinn“. Den von Benjamin selbst geschaffenen verkürzten Vergleich entwickelt Celan Anfang der sechziger Jahre zu dem Gedicht: „IN DEN FLÜSSEN nördlich der Zukunft/ werf´ ich das Netz aus, das du/zögernd beschwerst/ mit von Steinen geschriebenen/Schatten.“[1291]

Allerdings ist das Unbewusste Prousts, das sich in der *mémoire involontaire* ausspricht, noch nicht dasjenige Freuds.[1292] Dazu wird es erst durch die Lektüre Benjamins. Ihr hat sich Celan allem Anschein nach vertrauensvoll angeschlossen. Benjamin sieht die Einsichten Prousts und Freuds miteinander verschränkt, weshalb er sich die Freiheit nimmt, sie ineinander zu übersetzen. Im Fokus steht der kontradiktorische Gegensatz von psychischen Systemen, die die Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse erlauben, und solchen, die sie nicht erlauben, wenngleich sie die von ihnen ausgelösten Erregungen registrieren, wie im Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* erörtert wird. Für Benjamin stellt dieser Essay „eine Korrelation zwischen dem Gedächtnis (*im Sinne der mémoire involontaire*)

[1285] Vgl. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance* , Bd. II, *Commentaires et illustrations*, S. 162.
[1286] Vgl. P. Celan/G. Celan-Lestrange, *Correspondance (1951-1970)*, Bd. I, *Lettres*,Lettre 50 vom 28.01.1955, S. 67f.; Dies., *Correspondance*, Bd. II, *Commentaires et illustrations*, S. 95.
[1287] Vgl. I. Bachmann/ P. Celan, *Herzzeit*, Brief Nr. 85, S. 84, S. 292.
[1288] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 289.
[1289] Den Herausgebern der *Bibliothèque philosophique* ist der Fehler unterlaufen, „freigeistige“ statt „freisteigende“ wiederzugeben.
[1290] Celan III, S. 198.
[1291] Celan II, S. 14. – Siehe zur Interpretation Verfasser, „ ‚Wölbe dich, Welt’“, S. 12.
[1292] Siehe zu Prousts *mémoire involontaire* in neuerer Zeit und auch aus neurowissenschaftlicher Sicht A. Peters/A. Günther, „Quartette – Beziehungsmuster bei Proust, Racine und Goethe“, S. 85-89.

und dem Bewußtsein“ auf.[1293] Deren Verhältnis zueinander resümiert er so: „Übertragen in Prousts Redeweise: Bestandteil der mémoire involontaire kann nur werden, was nicht ausdrücklich und mit Bewußtsein ist ‚erlebt’ worden, was dem Subjekt nicht als ‚Erlebnis’ widerfahren ist. ‚Dauerspuren als Grundlage des Gedächtnisses’ an Erregungsvorgänge zu thesaurieren, ist nach Freud ‚andern Systemen’ vorbehalten, die vom Bewußtsein verschieden zu denken sind.“[1294]

Im letzten Satz hat sich Celan das „thesaurieren“ unterstrichen, in einer vorherigen Passage schon den von Benjamin wiedergegebenen zentralen Satz bei Freud: „ (…) ‚(D)as Bewußtsein entstehe anstelle der Erinnerungsspur’.“[1295] Celans Interesse kreist ganz offensichtlich um die Beziehung zwischen einem – wie schon bei der Diskussion der „Daten“ zu erkennen ist – die Erinnerung auslöschenden Bewusstsein und der Form des Gedächtnis in den „‚andern Systemen’“. Das Sprechen oder zumindest zum Sprechen Drängen des Unbewussten, das durch diese Erinnerungsspuren hervorgerufen wird, kann im *Meridian* teilweise in der Rede vom Anderen wiedergefunden werden. Celan will nicht nur zugestehen, dass das Gedicht in seiner „allereigensten Sache“ spricht. Er hofft ferner, dass es potentiell in „eines *ganz Anderen* Sache“[1296] sprechen kann. Wie durch die Hintertür findet so das Unbewusste in den *Meridian* Einlass, das schon bei Freud als `anderer Schauplatz´ metaphorisiert wird.[1297]

Somit kann einiges dafür angeführt werden, dass das Sprechen des Gedichts bei Celan sich dem – unwillkürlichen – Eingedenken der im Unbewussten gespeicherten Daten verdankt. Aber dieses Eingedenken hat einen anderen stilistischen Aggregatszustand als bei Proust. Zwar wird das unwillkürliche Eingedenken bei Proust überwiegend als beglückend (wie in der Madeleine-Szene[1298]), und nur gelegentlich als schockierend (wie bei der verspäteten Trauer um die Großmutter[1299]) empfunden.[1300] Die Reminiszenz ist jedoch immer nur Referenz des dichterischen Sprechens, sie wird aus der Distanz betrachtet. Bei Celan hingegen wird das Sprechen durch das Eingedenken verabgründigt. Denn es wird

[1293] W. Benjamin, *GS*, II.1, S. 612, Hervorhebung von mir, A. G.
[1294] A. a. O., II.1, S. 613.
[1295] A. a. O., II.1, S. 612. Vgl. zur Unterstreichung P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 286.
[1296] Celan III, S. 196, Hervorhebung im Original.
[1297] Vgl. S. Freud, *GW*, Bd. II/III, S. 51.
[1298] Vgl. M. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Franfurter Ausgabe, Bd. I, S. 67ff.
[1299] Vgl. M. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Franfurter Ausgabe, Bd. IV, S. 231ff.
[1300] Vgl. dazu A. Peters/A. Günther, „Quartette“, S. 89. Siehe dazu auch Verfasser (A. Günther) „ ‚Wölbe dich, Welt’“, S. 11: „Als Marcel der Tod der Großmutter bewusst wird, möchte er sich zum Märtyrer des Leidens machen (…). Aber schon der Schlaf und andere Formen des ‚Selbsterhaltungstriebs’ entfremden ihn der Passion. Das Leiden selbst wird vergessen, so wie später das Bild der verstorbenen Albertine verblasst.“

nach Maßgabe des Unbewussten rhythmisiert, verlangsamt oder beschleunigt, befördert oder gehemmt.

Dies mündet in eine Schreib-Bewegung in jener graphematischen Hinsicht auf die Schrift, die Wiedergabe der Rede wie Vorgang der Kontext-Aufpfropfung umfasst. Das Abgründige wird bezeugt durch die Kluft zwischen `Eingedenken´ und ‚Sprechen', die als gegeneinander verschobene Vorgänge unterschiedlicher psychischer Systeme vorgestellt werden dürfen. Die Formulierung: „Es bleibt seiner Daten eingedenk – aber es spricht"[1301] deutet darauf hin, das Sprechen und Eingedenken nur schwer, vielleicht sogar gar nicht, miteinander zu vereinbaren sind. Zwischen ihnen scheint ein Spannungsverhältnis zu herrschen.

Was die inneren, unsichtbaren und unlesbaren Daten genannt worden ist, gehört offenbar nicht zur Verfügungsmasse der spontanen Erinnerung eines souveränen Subjekts. Die Vergegenwärtigung des Erfahrenen teilt sich nicht einfach in Sprache mit, lässt sich nicht umstandslos verbalisieren. Unter dem Eindruck eines traumatisierenden Schreckens, der in „furchtbares Verstummen" führt, zergeht das Subjekt der Einbildungskraft von Aufklärung und Idealismus, das in der Einbildungskraft die inneren und äußeren Sinne synchronisieren würde, zu einem gegenüber Sprechen, Wahrnehmen und Vorstellen dezentrierten Subjekt, das zur Intentionalität nicht mehr oder unzureichend in der Lage ist, d. h. nicht mehr denken und meinen kann, was es sagt. Das Unbewusste nähert sich unter diesen Bedingungen nicht auf leisen Sohlen, sondern bricht regelrecht ein bzw. hervor.

So sieht es Renate Böschenstein für das Werk Celans und führt dies auf die Erfahrung der Verfolgung und Bedrohung zurück. Bereits zu einem frühen Zeitpunkt im Werk „treten Aggression und Schmerz als Merkmale des Traums hervor: Er besitzt ‚Dolche' und schlägt ‚Wunden'".[1302] In anderen Gedichten erscheint „(d)er Traum (…) als fremdes Prinzip von außen, das das Ich überwältigt".[1303] Als eine „zeittypische Erfahrung" begreift Böschenstein-Schäfer „(d)ie Angst vor dem Eindringen einer feindlichen Gewalt ins Intimste der Seele".[1304] Sie gibt Einblick in Berichte über Träume aus der NS-Zeit, in denen etwa ein junger Mann als Niederschlag der täglichen Angst vor verräterischen Regungen „nur noch von geometrischen Fguren" träumt.[1305] Auf ihn wäre Celans Wort anwendbar: „DEIN VOM WACHEN stößiger Traum"[1306], insofern unter dem Eindruck des bei

[1301] Celan III, S. 196.
[1302] R. Böschenstein-Schäfer, „Traum und Sprache in der Dichtung Paul Celans", S. 223.
[1303] A. a. O., S. 226.
[1304] Ebd.
[1305] Ebd.
[1306] Celan II, S. 24.

Tage Erlebten der Traum sich verformt. Zu nennen ist auch das erschütternde Lebensschicksal von Rudolf Hirsch, lange Jahre ein Freund Celans und Lektor des S. Fischer-Verlages, der sich während der deutschen Besatzung in Holland versteckt gehalten hat. Joachim Seng berichtet: „Als er Anfang der 60er Jahre einmal mit stark aufgeschürften Händen in den Verlag kam und von dem neuen Lektor J. Hellmut Freund gefragt wurde, wie er sich verletzt habe, erzählte er, er habe im Traum mit den Händen an der Wand geschabt, weil ihm träumte, die Gestapo habe ihn abholen wollen.“[1307]

Fast dreißig Jahre, bevor die philosophische Lektüre Paul Celans systematisch erschlossen worden ist, findet Winfried Menninghaus schon in Celans frühen Gedichten Anzeichen des Einflusses von Prousts *mémoire involontaire*. „Das offenbar an Prousts `mémoire involontaire´ anschließende Motiv des Vergessens als der Vorbedingung `wahrer Erinnerung´ begegnet (…) in vielfachen Variationen“, so Menninghaus.[1308] Sehr deutlich in *Die Ewigkeit*: „Ein Wort, das schlief als wirs hörten,/schlüpft unters Laub:/beredt wird der Herbst sein, /beredter die Hand, die ihn aufliest, (…)“[1309] und in *Unten*: „Heimgeführt ins Vergessen/das Gast-Gespräch unsrer/langsamen Augen.//Heimgeführt Silbe um Silbe, verteilt/auf die tagblinden Würfel, nach denen/ die spielende Hand greift, groß,/im Erwachen“.[1310]

Menninghaus ist unschlüssig, ob sich Celan direkt an Proust oder an dessen Vermittlung durch Benjamin orientiert hat: „Die enge Verschränkung einer Opposition im Umgang mit vergangener `Zeit´(…) mit einer analogen Opposition im Verhalten zur Sprache (…) hat ihren engsten Wahlverwandten weniger in jener Theorie und Praxis der mémoire involontaire, wie sie bei Proust selbst sich findet, als in ihrer Adaption durch Walter Benamin in seinem Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire.* Benjamin hat Prousts Unterscheidung der mémoire volontaire (Erinnerung) von einer mémoire involontaire (Gedächtnis, Eingedenken) in Freudschen Termini reformuliert (…).“[1311] Es folgt bei Menninghaus das Zitat einer jener Passagen bei Benjamin, die sich Celan unterstrichen hat.

Auch Menninghaus stößt auf Korrespondenzen zwischen dem *Meridian* und Benjamins Aufsatz, die insbesondere das „Eingedenken()“ betreffen, versteht aber Celans Haltung zur „Entsprechung“ weniger zutreffend. Zudem berücksichtigt er nicht die direkte Nennung des „unwillkürlichen Eingedenkens“ im Proust-Aufsatz, sondern konzentriert sich einseitig auf *Über einige Motive bei Baudelaire*, der im

[1307] J. Seng, „Nachwort“, S. 353.
[1308] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 94.
[1309] Celan I, S. 68.
[1310] A. a. O., S. 157.
[1311] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 96.

Gegensatz zum Proust-Aufsatz keine Anstreichungen der maßgeblichen Stellen aufweist.[1312] „Auch einige Passagen des *Meridian* (…) klingen bestimmten Wendungen aus Benjamins Theorie der mémoire involontaire und der correspondances bei Baudelaire frappierend ähnlich. Benjamin gebraucht für die emphatische Form des (unbewußten) Gedächtnisses, um sie von der willkürlichen Erinnerung auch terminologisch abzuheben, mehrfach den gehobenen archaisierenden Begriff des ‚Eingedenkens' und definiert die correspondances als ‚Data des Eingedenkens' (Schriften I S. 637-639). Celan spricht vom ‚Sprechen' als ‚Entsprechung' und sieht das Charakteristische solchen ‚Entsprechens' darin, ‚solcher Daten eingedenk zu bleiben', von denen das Gedicht sich ‚herschreibe' (…)."[1313] Otto Pöggeler ist insofern zu widersprechen, als sich Celan offenbar lange vor der Niederschrift des Gedichts *… auch keinerlei* [1314] aus dem 1968 erschienenen Gedichtband *Fadensonnen* „auf Walter Benjamins Versuch (bezieht), in der Auseinandersetzung mit Proust, Freud und dem Surrealismus die beibende Spur im Gedächtnis und damit die Kunst als Aufbrechen des Unbewußten und Unwillkürlichen in der Fehlleistung, im Traum und im Schock zu fassen".[1315]

Psychisch und in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Sprache muss wohl auch die als „Aufmerksamkeit" gerühmte Wahrnehmung des Gedichts für geringfügigste Details gedacht werden. Celan sagt dies über den Umweg eines Malebranche-Zitats bei Benjamin: „ ‚Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele'."[1316] Wie die Hände eines Gebets müssen wohl `Eingedenken´ und Sprechen zueinander kommen, damit Aufmerksamkeit walten kann. Gestützt wird eine solche Vorstellung von Celans Betonung des geistigen Charakters der Wahrnehmung. „Bildhaftigkeit" ist Celans Notizen zum *Meridian* zufolge erstens keine Angelegenheit des Sehsinns, nämlich „nichts Visuelles, sondern etwas Geistiges", und zweitens von der Sprache bestimmt, nämlich „eine Frage des Akzents/nicht der

[1312] Auch Anja Lemke tippt - mit Menninghaus - auf Walter Benjamins Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* als mögliche Quelle der Vokabel des ‚Eingedenkens' (vgl. Anja Lemke, *Konstellationen ohne Sterne*, S. 339). Verwunderlich ist, dass Lemke, deren Dissertation doch dem Dialog zwischen Celan und Heidegger gewidmet ist, nicht auf Heideggers Gebrauch des Ausdrucks zu sprechen kommt. Als ‚Eingedenken' bezeichnet Heidegger am Eingang seiner Vortragsreihe *Das Wesen der Sprache* die Besinnung auf das Verhältnis des Menschen zur Sprache, das er als ein fundamentales darstellt, insofern jener „den eigentlichen Aufenthalt seines Daseins in der Sprache hat". Heidegger sagt: „Nun ist aber vielleicht die Erfahrung, die wir mit der Sprache machen, sogar dann schon zu groß für uns Heutige, wenn sie uns auch nur so weit trifft, dass wir erst einmal auf *unser Verhältnis zur Sprache* aufmerksam werden, um fortan dieses Verhältnisses eingedenk zu bleiben" (M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, S. 159; Hervorhebung im Original, A. G.).

[1313] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 273, Fußnote 20.

[1314] Celan II, S. 201.

[1315] O. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 28.

[1316] Celan III, S. 198.

Silbenzählung“. [1317] Was gesehen wird und wie, fasst die Betonung. Wenn mit Freud das Unbewusste das „eigentlich reale Psychische“[1318] ist und Celan das innere Sehen gegenüber dem äußeren Sehen implizit privilegiert, wie in Kapitel 1 festgestellt, läuft dies darauf hinaus, auch die Außenwelt mit dem Auge des Unbewussten zu betrachten. Der hervorstechendste Aspekt ist dabei wiederum die Dezentrierung, diesmal die des Subjekts gegenüber der Wahrnehmung:

> Das Gedicht wird (…) zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinen Zugewandten.
> […]
> Und was wären dann die Bilder?
> Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene und Wahrzunehmende. Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden.[1319]

Die Schwierigkeit, das Vermögen der Wahrnehmung auf das ‚Gedicht’ zu übertragen, zeigt sich daran, dass jene in der zitierten Passage keineswegs umstandslos diesem zuzuordnen ist. Es entsteht eine sprachliche Lücke. Das „Wahrnehmende(), dem Erscheinen Zugewandte()“ kann entweder elliptischer Ausdruck sein, insofern das agens der Wahrnehmung, der Mensch, nicht mehr genannt wird, oder aber es kann sich um abstrakte Entitäten handeln. Für letztere Lesart spricht, dass die „Bilder“ im Zuge der Gleichsetzung mit dem „Wahrgenommene(n) und Wahrzunehmende(n)“ sich zu verselbständigen scheinen. Sie werden gleichsam rein verzeitlicht, als bloße Vorgänge, die keine Akteure kennen, an die sie gebunden wären, auch nicht an das Gedicht. Dazu passt die Lektürenotiz: „Bilderchen (…) lösen sich von den Gegenständen ab“, die Celan offenbar zur Wahrnehmungstheorie des Leukippos während seiner Lektüre von Wilhelm Windelbands *Geschichte der abendländischen Philosophie im Altertum* angefertigt hat.[1320]

Bei genauerem Hinsehen schreibt Celan über eine ganze Serie von Wahrnehmungen. Interessant ist, dass sie immer wieder demselben Objekt gelten können, aber von verschiedenen Akteuren zu verschiedenen Zeitpunkten gemacht werden: „Das einmal, das immer wieder einmal und nur jetzt und nur hier Wahrgenommene.“ Ganz so, als ob ein Fernrohr weitergereicht wird, um andere dasselbe betrachten zu lassen, was man selbst gerade angeschaut hat. Oder als ob sich der Betrachter in so viele Identitäten aufspaltet wie ihm Wahrnehmungen zuteil werden.

[1317] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 215, S. 101.
[1318] S. Freud, *GW*, Bd. II/III, S. 617f.
[1319] Celan III, S. 198f.
[1320] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 654.

Bei der Art der Wahrnehmung, die Celan zu konzipieren versucht, verhält es sich so, dass sich die Wahrnehmungen von den Wahrnehmenden in gewisser Weise ablösen können. Auch wenn sie den Wahrnehmenden ähnlich eingeprägt sind wie der Verfasser des Gedichts dem Gedicht. Im Umkehrschluss heißt das aber, dass das „Wahrgenommene“ und „Wahrzunehmende“ den Wahrnehmenden nicht als Erinnerung zur Verfügung steht. Weder individuell noch kollektiv, denn auch die in den „Tropen“ und „Metaphern“ aufbewahrten, ja gleichsam in ihnen versteinerten Bedeutungen sollen ad absurdum geführt werden. Weder die Kultur noch das Individuum soll die Wahrnehmungen speichern oder reproduzieren können – nicht im Körper und nicht in der Einbildungskraft. Radikaler als durch die Beschränkung auf die Zeit der Wahrnehmung lässt sich die Endlichkeit der Wahrnehmung wohl kaum fassen.

Die Ohnmacht der Wahrnehmenden, die Kontrolle über die Wahrnehmungen zu verlieren, aber auch die Freude daran, die Wahrnehmung mit anderen zu teilen, ziehen sich als häufige Motive durch die Lyrik Celans. „Ich verlor die Augensterne”, lautet ein Halbvers des Gedichts *Erinnerung an Frankreich*[1321], in dem Celan seine Aufenthalte in Paris und Tours am Ende der dreißiger Jahre beschwört. ”Es ist einer, der hat meine Augen./ Er hat sie, seit Tore sich schließen./ Er trägt sie am Finger wie Ringe”, heißt es in der vierten Strophe des unmittelbar darauf folgenden Gedichts *Chanson einer Dame im Schatten*.[1322] „(U)nd ich legt ihr ein Aug in den Schoß und flocht dir das andre ins Haar”, geht ein Vers des Gedichts *Brandmal*.[1323]

4.5 Die Erschaffung des Empfängers und das Hervortreten des Sen-ders

Das ‚Gedicht’ stiftet eine Beziehung, und dies offenbar aus dem Antrieb heraus, das es etwas oder jemanden nötig hat. „Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“[1324] Das Gedicht initiiert ein Gespräch. Dessen Struktur zeigt an, wie weit entfernt sowohl vom informationstheoretischen Modell als auch vom rezeptionsästhetischen Modell ästhetischer Kommunikation das alternative Mediendispositiv ‚Gedicht’ anzusiedeln ist.

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anders-

[1321] Celan I, S. 28.
[1322] A. a. O., S. 29
[1323] A. a. O., S. 50.
[1324] Celan III, S. 198.

sein mit. 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.[1325]

Während zuvor nur von einem Gedicht, das spricht, die Rede ist, taucht hier plötzlich ein „Ich“ als Sprecher- oder Senderinstanz auf, dem anscheinend ein „Du“ als Empfänger gegenübersteht. Schnell ist man versucht, das Gespräch zwischen „Ich“ und „Du“ rezeptionsästhetisch als Zusammenarbeit von Autor und Leser bei der Sinn-Konstituierung eines Textes einzuordnen. Diesem Eindruck leistet auch das Schwanken Vorschub, das Wolfgang Iser in seiner rezeptionsästhetischen Pionierarbeit *Der Akt des Lesens* im Hinblick auf die Frage befällt, ob nun ein dialogisches Verhältnis zwischen Autor und Leser oder nicht doch eher zwischen Text und Leser vorliegt, dem bei Celan spiegelbildlich der unkontrolliert wirkende Wechsel vom ‚Gedicht’ zum „Ich“ als Subjekt des Sprechens zu entsprechen scheint.

Es bietet sich an, das Celansche Mitsprechen des Anderen im Gespräch, „dessen Zeit“, auf die Zeit zu beziehen, in der das „Du“ oder der Leser in der auch von Iser als „Dialog“ bezeichneten Interaktion[1326] den Sinn des Werkes in seinem Bewusstsein konstituiert und damit die materiale Gegebenheit des Textes geistig konkretisiert[1327]. Der Platz dafür ist der des „implizite(n) Leser(s)“ im Text.[1328] Der Sinn wäre kein ein für alle Mal gegebener. Das Insistieren Celans auf der „eine(n), einmalige(n), punktuelle(n) Gegenwart“ des Gedichts scheint ein Äquivalent zu haben in Isers Thematisierung des „Zeitmoment“ der Lektüre, das darin liegt, dass „der Sinn als das Produkt der jeweiligen Realisation als ein identischer nicht wiederholbar“ ist.[1329]

Doch die theoretischen Gemeinsamkeiten im Anklang schrumpfen durch das wörtlich zu verstehende Anderssein des Ansatzes Celans zum Hintergrundphänomen. Die Unterschiede mögen gleichwohl auf den ersten Blick nur graduelle sein. Erstens stellt Celan eine dem Gespräch – also dem Kontakt mit dem Gedicht – vorgängige Existenz des Empfängers in Abrede. Jedenfalls als „Du“ konstituiert sich der Empfänger „(e)rst“ im Raum des Gesprächs. Die Emphase der Apostrophe „Du“ legt nahe, dass es sich um nichts weniger als das Dasein als Mensch handelt, das durch das Gedicht ermöglicht wird. Die Theorie Isers ist in diesem Punkt wesentlich zurückhaltender. Sie gesteht allenfalls eine Teilkonstitutiton des empirischen Lesers im Akt der Lektüre zu. Als eine Art Autoaffektion:

[1325] A. a. O., S. 198f.
[1326] W. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 108f.
[1327] Vgl. a. a. O., S. 38f.
[1328] Vgl. a. a. O., S. 60f.
[1329] A. a. O., S. 243.

Beim Lesen „stellt der Leser seine synthetische Aktivität einer fremden Realität (der des Textes) zur Verfügung und gerät dadurch in eine Zwischenlage, die ihn für die Dauer der Lektüre aus dem heraushebt, was er ist“ – woraus für Iser folgt, „daß der Leser durch den Prozeß der Sinnkonstitution selbst in einer bestimmten Weise konstituiert wird; durch das, was der Leser bewirkt, geschieht ihm auch immer etwas“.[1330]

Das zweite Divergenz-Merkmal hängt mit dem ersten zusammen. Es betrifft das „Anderssein“ selbst. Celan erklärt ausdrücklich, dass das „Du“ in das Gespräch „auch sein Anderssein“ mitbringt. Mit Blick auf das Unbewusste als konstitutivem Abgrund des Sprechens ist dieses „Anderssein“ nicht als im Akt der Sinngebung aufgehend zu denken, sondern verweist auf den Bezug zur Sterblichkeit. Insofern wird der Sender oder die Botschaft – das, wofür das „Ich“ steht – mit der Endlichkeit des Empfängers affiziert. Damit überschreitet Celan die materiellen Bedingungen, die für mediale Kommunikation aufgrund der metaphysischen Definition von Subjektivität und der Unterscheidung von Geist und Materie gelten. Celan lässt diese Ordnung implodieren, wenn er suggeriert, dass es eine konstitutive Beeinflussung des ‚Gedichts’ im Moment seiner Rezeption gibt, so als würde das Nachlesen oder Nachsprechen eines Textes diesen nicht etwa nur konkretisieren, sondern neu erschaffen.

Bei Iser hingegen ist das Anderssein und -werden auf den Leser und seine Imagination beschränkt. Der Text bildet ein „hypostasiertes Bewußtsein“, zu dem der Leser in einem Wechselverhältnis von Identität und Differenz steht.[1331] In die Produktion des Textes mitsamt seinem Repertoire extratextueller Normen und literarischer Verweise zur Organisation der Einstellungen im Text ist er nicht eingebunden.[1332] Mit dem Mitsprechen des Anderen macht Celan eine Beteiligung an der Formulierung geltend, die aus kommunikationspragmatischen Gründen wie auch aus der Sicht einer Metaphysik der Subjektivität dem Autor oder Sender genannten Instanz vorbehalten bleibt.

Von der Seite des Mitsprechens her ist auch der Vorwurf zu entkräften, die Poetik Celans sei aufgrund einer vermeintlichen Privilegierung des Gedichts oder des dieses substituierenden „Ich“ egologisch ausgerichtet. Als Beispiel einer differenzierten Formulierung dieses Vorwurfs seien Gerhard Kaisers Ausführungen in seiner *Geschichte der deutschen Lyrik* genannt. Kaiser diagnostiziert eine Fetischisierung des ‚Gedichts’ im Dienst eines verschleierten Narzissmus. „Das Gedicht will das Publikum zum Du machen, aber tatsächlich nötigt es seinen

[1330] A. a. O., S. 243f.
[1331] A. a. O., S. 249f.
[1332] Vgl. a. a. O., S. 32.

Leser in ein exklusives Spezialistentum hinein", so Kaiser. „Es meint (…), dass das Gedicht sich abschließt in die Palisaden fast unerschließbarer privatbiographischer Anspielungen.[…] Es wird zum Gegenteil einer Flaschenpost, denn deren Verständlichkeit kann nicht an textexterne Vorkenntnisse über den Absender gebunden werden. […] Das Welträtsel ist das Rätsel des Gedichts, über das sich die Celan-Enträtsler beugen. Rätselrater sind aber nicht Mitarbeiter am Rätsel."[1333] So werde „die Frage nach der Welt schließlich übertönt (…) durch die Frage nach dem Gedicht".[1334]

Dem ist entgegenzuhalten, dass das Konzept des Mitsprechens eine Gleichberechtigung von Sender und Empfänger, von „Ich" und „Du" verlangt, die Celan tatsächlich formuliert. Sie besteht darin, dass im Akt des Sprechens das „Ich" des Senders zum Vorschein kommt, und dass das „Du" des Empfängers entsteht. Die Existenz beider geht aus dem Gedicht hervor, sobald das ‚Gedicht' ins Gespräch eintreten kann. Für Wergin ist die Anrede „dem Fragen zugeordnet, ist selber die Gestalt einer offen bleibenden Frage, die sich auf das Woher und Wohin des Begegnenden richtet und von da ins Leere und Freie gewiesen wird, weit nach draußen und hin zu einem Abwesenden, vielleicht Kommenden, zu einem ganz Anderen".[1335] Mit dem Zustandekommen des Gesprächs tritt das „Ich" dessen, der das Gedicht verfasst hat und ihm bislang nur mitgegeben war, hervor. Es verlässt den Status des `Man´, der für den Bereich der ‚Kunst' – verstanden als Sphäre technischer Medialität, die die Benutzung des Mediums Schrift einschließt – buchstäblich typisch ist.

Ebenso verhält es sich mit dem „Du" des Empfängers. Es „versammelt" sich um das „es ansprechende und nennende Ich", insofern die Elemente seiner Existenz aufgrund des Angesprochenseins in eine neue oder überhaupt erst in eine Konfiguration treten. Diese Existenz hat mit dem Dasein als `Man´ womöglich nichts mehr zu tun. „Ich" und „Du" werden im Mitsprechen des Gesprächs auf die jeweilige Endlichkeit des Anderen als Ab-grund ihres Sprechens verwiesen. Einer ist somit vom anderen abhängig. Allerdings setzt das Mitsprechen ein Mitsprechen-Lassen als Einräumen von Zeit voraus, als Zeitigen von „Gestalten des Anderen in dem Sinne, daß sie diese, jeweils gegenwärtig und punktuell, als *angesprochene* Gestalten ausweisen".[1336] Zanetti schlägt vor, für dieses Zeitigen zu unterscheiden „zwischen a) einer Zeit des Lassens, das heißt einer mitsprechen *las-*

[1333] G. Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*, Bd. II, S. 742.
[1334] Ebd.
[1335] U. Wergin, „Sprache und Zeitlichkeit bei Celan, Derrida und Nietzsche", S. 37.
[1336] S. Zanetti, *„zeitoffen"*, S. 87f., Hervorhebung im Original.

senden Zeit (des Gedichts) und b) einer zugelassenen *mitsprechenden* Zeit (der `Gestalt´ des Anderen)“.[1337]

Das Verkennen des Mitsprechens entspringt womöglich einer Überbewertung von Codierung und ihrer sinnleitenden Funktion. Es geht weder um das Vorenthalten eines Codes, wie Gerhard Kaiser vermutet, so dass eine sehr klassische, informationstheoretisch gedachte Form der Kommunikation nicht stattfinden kann, noch um die gemeinsame Erstellung eines Codes durch die Interaktion von Autor/Text und Leser, wie sie sich Wolfgang Iser vorstellt.[1338] Es geht vielmehr um mediale Kommunikation jenseits des Codes durch seine Subversion. Dies erweist sich als notwendig für das Streben nach einer authentischen Kommunikation zwischen Personen, zwischen `Ichs´, nicht zwischen selbstvergessenen `Mans´. Zu entrinnen ist den Codes technischer Medialität, die eben auch einen bestimmten Gebrauch von Schrift und Massenmedien vorschreiben, wie auch gesellschaftlichen Codes, anhand derer sich Sender und Empfänger definieren lassen.

Dem Anderen – sei es der Sender oder der Empfänger – wird sein Anderssein gelassen. Damit wird jener Gewaltakt der Aneignung vermieden, vor dem Derrida angesichts technischer Medialität warnt: „(B)ien que sans cesse nous essayons de le faire, de passer de l´autre côté, d´avaler la place de l´autre, de remuer notre corps comme celui de l´autre, de l´avaler même en buvant ses mots.“[1339]

Das Konzept des Mitsprechens erinnert an die Konstitution von Subjektivität durch die intersubjektive Kommunikation des Unbewussten bei Jacques Lacan und hat vielleicht darin sogar sein Modell. Die Grundlinien hat Lacan in der 1953 beim Psychoanalytiker-Kongress in Rom gehaltenen Rede *Funktion und Feld des Sprechens in der Psychoanalyse* vorgestellt. Die Rede ist in derselben Ausgabe der von Lacan herausgegebenen Zeitschrift *La Psychanalyse* abgedruckt worden, in der Celan den Aufsatz Benvenistes gelesen haben muss.[1340] An diesem hat sich Celan während der Vorarbeiten zum *Meridian* an einer psychoanalytischen Deutung der Metapher abgearbeitet: „Benveniste: Metaphern, Tropen -

[1337] A. a. O., S. 88, Hervorhebungen im Original.

[1338] Siehe dazu W. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 38: „Statt der Vorgegebenheit eines inhaltlich bestimmten Codes entstünde ein solcher erst im Konstitutionsvorgang, in dessen Verlauf der Empfang der Botschaft mit dem Sinn des Werks zusammenfiele.“

[1339] J. Derrida, *La Carte postale*, S. 51.

[1340] Siehe dazu F. Dosse, *Histoire du structuralisme*, Bd. I, S. 322: „On a déjà évoqué la parution en 1956 du premier numéro de la revue de Lacan, *La Psychanalyse*, où paraît le fameux rapport de Rome, un texte de Heidegger et un article important d´Emile Benveniste sur la fonction du langage dans la découverte freudienne.“ Vgl. auch E. Roudinesco, *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*, S. 341ff.

> Traumgeschehen (S. Revue de Psychan. Le Langage).“[1341] Benveniste schreibt allgemein über die „`rhetorique´“ des Unbewussten: „La nature du contenu fera apparaître toutes les variétés de la métaphore, car c´est d´une conversion métaphorique que les symboles de l´inconscient firent leur sens et leur difficulté à la fois.“[1342] Er macht aber auch auf den „Docteur Lacan“ und dessen Vortrag im selben Heft aufmerksam, in dem es um den „ ‚discours’“ als Medium der Behandlung geht.[1343] Die Konvergenzen sind frappierend.

Wie beim Celanschen Mitsprechen kann sich auch nach Lacan das Subjekt nur durch den anderen und seine Andersheit, nämlich durch dessen eigene Endlichkeit, konstituieren. Lacan führt als Begründung die überindividuelle Realität des Unbewussten an. Für ihn ist „nachdrücklich darauf hinzuweisen, dass die Rede (allocution) des Subjekts einen Adressaten (allocuteur) einschließt, anders gesagt: dass der Sprechende (locuteur) sich in ihr als Intersubjektivität konstituiert.“[1344]

Das Unbewusste ist der Teil des Subjekts, der ihm allein immer fehlt, und den es mit Hilfe des anderen rekonstruieren muss. Durch den Austausch mit dem Adressaten erhält das Subjekt Zugang zum Unbewussten als dem „Teil des konkreten Diskurses als eines überindividuellem, der dem Subjekt bei der Wiederherstellung der Kontinuität seines bewussten Diskurses nicht zur Verfügung steht“.[1345] Damit jedoch Intersubjektivität sich herstellt, bedarf es der Bewegung auf den anderen hin. Diese beschreibt Celan als Ausrichtung des ‚Gedichts’ auf den Anderen, die Wergin als Anrede in Form einer Frage deutet. Überraschend ähnliche Formulierungen sind bei Lacan zu lesen, der sagt: „Was ich im Sprechen suche, ist die Antwort des anderen. Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine Frage.“[1346]

Schon Lacan äußert den Gedanken der Celanschen Poetik, dass der Sprechende seinen Adressaten in gewisser Weise erschafft, oder zumindest umschafft. Daraus erwächst eine ethische Verantwortung gegenüber dem anderen. Bei Lacan heißt es: „Die Form, in der sich Sprache ausdrückt, definiert durch sich selbst Subjektivität. (…) Mit anderen Worten: sie bezieht sich auf den Diskurs des anderen. Als solche ist sie verwickelt in die höchste Funktion des Sprechens,

[1341] P. Celan*, Der Meridian*, Fragment 595, S. 159. Siehe dort zu der Quelle Benveniste auch den Hinweis im Teil Anmerkungen auf S. 241.
[1342] E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne“, S. 86.
[1343] Vgl. a. a. O., S. 77.
[1344] J. Lacan, *Schriften I*, S. 97.
[1345] Ebd.
[1346] A. a. O., S. 143.

insofern das Sprechen den, der es hervorbringt, verpflichtet, indem es seinen Adressaten mit einer neuen Wirklichkeit besetzt.“[1347]

Celans Rede davon, das Angesprochene versammle „sich um das es ansprechende und nennende Ich“, wirkt vor dem Hintergrund von Lacans Rom-Rede nicht mehr rätselhaft, nicht mehr narzistisch und nicht mehr wie eine Legitimation rhetorischer Dominanz und Monologik. Sie harmoniert mit der an anderer Stelle ausgeführten Ethik des Anderen, insofern das Ansprechen eine höchst aktive Initiierung ist, aber auch Verantwortung verlangt. Eine Verantwortung, die sich bei Lacan aus den Anforderungen des Sprechens ergibt, bei Celan aus dem Begehren des ‚Gedichts'.

4.6 Ab-wegigkeit der Übermittlung

Nach der ausführlichen Darstellung der Eigenart des Sprechens des Gedichts und dem ihm inhärenten Mitsprechen gilt es noch einen dritten Aspekt zu beleuchten: die Ab-wege der Übertragung zwischen Sender und Empfänger.

‚Dichtung' wird bei Celan dadurch zum ‚Gedicht', dass erstere *auch* den Wegen der Kunst, der techné, folgt, um mit Mitteln, die sprachliche Codes transzendieren, in besonderen Momenten eingefahrene Routinen des Sprechens und der Wahrnehmung, versinnbildlicht in „Medusenhaupt“ und „Automat“, zu durchbrechen. Mit dem Ziel, den Menschen als personenhaftes `Ich´ oder singuläres Wesen freizusetzen. „Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr (der Dichtung, A. G.), da das Fremde, also der Abgrund *und* das Medusenhaupt, der Abgrund *und* die Automaten, ja in einer Richtung zu liegen scheint, (…) vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich (…) noch ein Anderes frei?- Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst…und kann nun, auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen?“[1348]

Die „Wege der Kunst“ sind bei Celan identifizierbar mit denen des Mediendispositivs oder des Prinzips des Postalischen. Die Wege der Gedichte hingegen ermöglichen für Celan „Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst (…)“.[1349] Celan reklamiert, dies durch

[1347] A. a. O., S. 141.
[1348] Celan III, S. 195f., Hervorhebungen im Original.
[1349] A. a. O., S. 201.

Stimmen und die Erzählung *Gespräch im Gebirg*[1350], erreicht zu haben: „Ich bin ... mir selbst begegnet."[1351] Die Gedichte Celans haben oberflächlich betrachtet dieselbe Funktion wie die Literaten-Briefe der Goethezeit. In ihnen wird der Verfasser „erst schreibend (…), was er in Wahrheit ist".[1352] Briefe sind als Adressierung an den inneren Menschen aufgefasst worden[1353], als Spiegel der Seele[1354] und als Rückkopplungsschleifen der Selbstwerdung[1355]. Obwohl die Wahrheit des Briefeschreibers nie bei sich selbst, sondern immer beim anderen liegt[1356], wendet sich jeder Briefeschreiber über den expliziten Adressaten hinaus implizit auch an sich selbst und damit „an eine universale Adresse: an den inneren Menschen"[1357].

Celans Gedichte unterscheiden sich jedoch bei näherem Hinsehen im Umgang mit der eigenen Person wie auch mit dem Adressaten sehr deutlich von der in der Goethezeit entstandenen Tradition. In Celans Gedichten wie in dem Vierzeiler aus dem *Stimmen*-Zyklus wird das Intimste zugleich offenbart und verborgen. Das Briefgeheimnis fällt zugunsten einer postkartenartigen Öffentlichkeit fort[1358], aber die Verschwiegenheit der Botschaft bleibt dennoch gewahrt. Was einst Gegenstand des impliziten Vertraulichkeitspaktes der Korrespondenten war, gibt sich nun keinem allgemeinen Verständnis mehr preis, weil es Zeugnis einer singulären Erfahrung ist. Dieses Schwebenlassen zwischen Erkennbarkeit und Unerkennbarkeit als besonderen Zug der Celanschen *écriture* betont Jacques Derrida in seiner *Carte postale* durch das Zitat der ersten Strophe des Gedichts *Mit Brief und Uhr*[1359]: „Wachs,/Ungeschriebnes zu siegeln,/das deinen Namen erriet,/das deinen Namen verschlüsselt."[1360]

Für Derrida, der anlässlich eines Symposions zu Peter Szondi fast das Wort von der Literatur als Postkarte für das Werk Celans auf den Lippen hat, um die Grenzziehung zwischen dem Offenbaren und dem Hermetischen einzureißen[1361], bewegt sich Celans Schreiben in den Randbereichen des Postalischen, obwohl

[1350] Siehe zum historisch-biographischen Kontext O. Pöggeler, *Spur des Worts* S. 104: „In seiner Erzählung *Gespräch im Gebirg* (geschrieben im August 1959, als eine geplante Begegnung mit Th. W. Adorno in der erhofften Weise nicht zustande kommt) sieht Celan sich als den `Juden Klein´, der den `Juden Groß´ sucht – abends, als die Sonne, und nicht nur sie untergegangen ist, in seiner Landschaft aus Gletschereis (dem Schweizer Hochgebirge)."
[1351] Celan III, S. 201.
[1352] B. Siegert, *Relais*, S. 82.
[1353] Vgl. a. a. O., S. 76f.
[1354] Vgl. a. a. O., S. 77.
[1355] Vgl. a. a. O., S. 82f.
[1356] Vgl. a. a. O., S. 90.
[1357] A. a. O., S. 76.
[1358] Vgl. a. a. O., S. 160f.
[1359] Vgl. J. Derrida, *La Carte postale*, S. 213.
[1360] Celan I, S. 154.
[1361] Vgl. J. Derrida, *La Carte postale*, S. 212.

oder gerade weil es dessen Verwandtschaft mit der Literatur stark intensiviert, aber damit eben auch strapaziert. Celan stellt das vielfach etablierte Verhältnis von Postalischem und Literatur in Frage, insofern in seinem Werk die Literatur sich nicht dem Brief hinzufügt oder die Form fingierter Briefe annimmt, sondern eigentlich das Gedicht den Brief ersetzt und dabei zu einer unlesbaren Postkarte wird. Es verschließt sich niemandes Blick, kennt aber weder vordefinierte Absender und Empfänger noch bewegt es sich in einem ausreichend bestimmbaren biographisch-lebensweltlichen Verstehenshorizont.[1362]

Celans Ansatz, über das Gedicht eine Kommunikation mit dem Anderen zu eröffnen, vertraut weder auf instrumentelle Vernunft noch auf das Seinsgeschick im Sinne Heideggers, sondern strebt das auf nichts gründende, d. h. seine Begründung nur immer suchende Hinaussetzen ins Offene an, das die Bewegung selbst ist und in der Frage seine Form findet: „Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer `offenbleibenden´, `zu keinem Ende kommenden´, ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage – wir sind weit draußen – das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.“[1363]

Celan knüpft mt diesen Worten an die *Bremer Rede* an, die in einem Rahmen des Postalischen steht. Darin wird das ‚Gedicht' versuchsweise als „Flaschenpost“ figuriert, die „irgendwo und irgendwann an Land gespült werden (könnte), an Herzland vielleicht“, denn in dieser Weise halten Gedichte „(a)uf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechendes Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit“ zu.[1364] Das ‚Gedicht' gibt sich an und in ein offenes postalisches Gefüge, dessen Bildung der Kontingenz unterliegt. Es praktiziert Kontrollverzicht bezüglich der metaphysischen Instanzen des Postalischen und muss die `Verzweiflung´ aushalten, dass die angestrebte Kommunikation sich eben auch nicht herstellen kann. Für Sandro Zanetti versucht das Bild der Flaschenpost „eine prinzipiell unabsehbare, unabschließbare Bewegung“ deutlich zu machen, „die nicht mehr dem Einflußbereich (…) eines Akteurs untersteht“.[1365] Und weiter: „Mit dem Bild der Flaschenpost hebt Celan hervor, wie sehr eine mediale

[1362] Siehe dazu auch Sandro Zanetti, *„zeitoffen“*, S. 22: „Im Prinzip folgt Celans Schreiben – gerade auch das Schreiben von Gedichten – dem Modell des Briefes (…) Dabei kann das Moment des Widerstandes darin erkannt werden, daß das jeweils angeschriebene Gegenüber – das ‚Du' in Celans Schreiben – nicht einfach als gegebenes vorausgesetzt werden kann. Es erweist sich vielmehr (…) als ein im Zuge des Schreibens erst zu findendes oder zu bestimmendes .“
[1363] Celan III, S. 199.
[1364] A. a. O., S. 186.
[1365] S. Zanetti, „*zeitoffen*“, S. 42.

Disposition das zeitliche Verhältnis von Adressat und Adressant bis hin zur Unmöglicheit eines solchen Verhältnisses bestimmen kann.“[1366]

Das Gedicht zum im „Offene(n)“ gelegenen „Ort“ gelangen zu lassen, versucht Celan im *Meridian* auf ungleich ausgefeiltere Weise als in der *Bremer Rede*. Die Sprechweisen, mit denen postalische Wege und Zirkulationsprozesse in der und durch die Sprache beschrieben werden, werden gleichsam auf die Bedürfnisse der ins „Offene und Leere“ weisenden Frage hin verändert. In dem intertextuellen Raum, den Celan mit dem *Meridian* eröffnet, belebt er mit der Einbindung von Zitat-Mittelsmännern eine uralte Form des Postalischen, die des Boten.

Aber das ist nicht der einzige Rückgriff auf dieses Mediendispositiv. Dessen Ökonomie der Einmaligkeit wird durch das Spiel der Pfropfung, das der Schrift eigen ist und für Wiederholbarkeit und Zitierbarkeit sorgt, in die schrankenlose, weil ungedeckte Ökonomie der Wiederverwertbarkeit überführt. Was einmal adressiert und abgeschickt worden und angekommen ist, wird von neuem adressiert und abgeschickt und durch die neue Verwendung einer neuen Ankunft überantwortet, die auch eine neue Sinnfindung erfordert. Muster ist dafür der Umgang mit Moritz Heimanns Ausspruch über *Dantons Tod*. Was einmal „auf ‚Dantons Tod’ gemünzt()“ gewesen ist, an diesen Text adressiert und für den Weg zu ihm gleichsam frankiert worden ist, wird nun für einen anderen Text, den *Woyzeck*, ein weiteres Mal verwendet, an ihn adressiert, zu ihm auf die Reise geschickt, aber ohne dass Tribut entrichtet wird, nur die Erlaubnis wird vorausgesetzt: „(…) – (W)enn ich ein auf ‚Dantons Tod’ gemünztes Wort diesen Weg gehen lassen darf.“[1367]

Celan tritt damit ein in das postalische Spiel mit Zitaten, wie es Schestow und Benjamin betreiben. Er dehnt es aus, indem er Schestows und Benjamins Spiel weiterspielt und sich selbst und Franzos einbezieht. Die Destination oder Ankunft, die Benjamin, Schestow, er selbst und Franzos (dieser als Herausgeber) den von ihnen Zitierten in ihren Texten, den selbst geschriebenen oder herausgegebenen, bisweilen – wie bei Franzos und Benjamins Kafka-Essay – insgeheim vielleicht auch als Dienst an anderen Autoren verstandenen Texten geben wollten, marginalisiert sich zu einer Zwischenstation, dem, was Derrida „poste“ nennt, auf einen noch weiter führenden Weg.

Celan ist der Postmeister, der sie auf diesen Weg schickt, der ihre Weiterleitung veranlasst. Celan besetzt „le lieu d´un facteur“, der „la possibilité du détournement ou de l´oubli“ einschließt.[1368] Celan reiht sich damit ein in die menschlichen

[1366] A. a. O., S. 43.
[1367] Celan III, S. 187.
[1368] J. Derrida, *La Carte postale*, S. 73.

und technischen `Posten´, die den Verkehr der Mitteilungen über Literatur (und Philosophie) organisieren, in eine Anordnung oder dispositio: „(L)es relais, les porteurs, les lecteurs, les copistes, les archivistes, les gardiens, les professeurs, les écrivains, les facteurs….“[1369]

Doch Celans Auseinandersetzung mit der Sprache des Postalischen ist damit keineswegs ausgeschöpft. Das zeigt seine originelle Transformation eines französischen Idioms. Es handelt sich um eine eigentümliche Ausdrucksweise, die sich in die Postkutschenzeit zurückführen lässt, also in eine Epoche, als die Beförderung von schriftlichen Mitteilungen und Menschen – anders als im elektronischen Zeitalter – noch mit denselben Transportmitteln erfolgt. Celan schreibt über die Dichtung:

> Dann wäre die Kunst der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr.
> Ich weiß, es gibt andere, kürzere Wege. Aber auch die Dichtung eilt uns ja manchmal voraus. La poésie, elle aussi, brûle nos étapes.[1370]

Der erste Teil der Passage ist relativ gut zu verstehen. Eine Möglichkeit der `Freisetzung´ des Menschen durch ‚Dichtung' und ‚Gedicht' besteht darin, dem Weg der ‚Kunst' zu folgen. Der zweite Teil bezieht sich offenbar darauf, dass die andere Möglichkeit darin liegt, eigene Wege zu gehen. Was bedeutet aber der Satz: „La poésie, elle aussi, brûle nos étapes“? Die Herausgeber der kritischen Tübinger Ausgabe des *Meridian* übersetzen mit: „kein Marschquartier aufschlagen, eine Etappe überspringen“.[1371] Die militärische Akzentuierung ist irreführend, die logistische Orientierung aber sehr wahrscheinlich richtig. Im französischen Wörterbuch *Littré* heißt es: „Par analogie, brûler les étapes se dit des voyageurs qui ne s´arrêtent pas au lieu ordinaire. `Je pris la résolution de brûler l´étape de *** et de passer tout droit´, J.-J. Rouss. *Conf.* VI.”[1372]

Der Eintrag nennt eine Passage im VI. Buch von Jean-Jacques Rosseaus *Confessions*, in der sich der großen Bekenner entschließt, die Postkutsche bei Saint-Andiol nicht zu verlassen, und damit auch nicht eine launische Witwe und ihre verführerische Tochter zu besuchen, sondern ohne auszusteigen bis zu der von ihm als ‚Maman' verehrten Frau Wren weiterzufahren. „En approchant du Saint-Esprit, je pris la résolution de brûler l'étape du bourg Saint-Andiol, et de passer tout droit. Je l'exécutai courageusement, avec quelques soupirs, je l'avoue, mais aussi avec cette satisfaction intérieure, que je goûtais pour la première fois de

[1369] A. a. O., S. 33.
[1370] Celan III, S. 194.
[1371] P. Celan, *Der Meridian*, S. 226, Anmerkung zu 24d.
[1372] É. Littré, *Dictionnaire de la langue francaise*, Bd. 6, S. 1096.

ma vie, de me dire: Je mérite ma propre estime, je sais préférer mon devoir à mon plaisir“, erklärt Rousseau.[1373]

Angesichts der Intensität, mit der im *Meridian* über gewaltfreie Kommunikation und die Erschließung von Wegen für diese nachgedacht wird, ist es plausibler, Celans Äußerung in einem postalischen Kontext statt in einem militärischen zu lesen. Rousseaus Text hat zum kulturgeschichtlichen Hintergrund ein Poststationennetz mit als verbindlich eingerichteten Haltepunkten. Solche gibt es aber erst, seit absolutistische Territorialstaaten damit begonnen haben, Post – Nachrichten, Güter, Menschen – in ausgeklügelten Transportsystemen zu verschicken.[1374] Nun übernimmt aber Celan nicht einfach Rousseaus Formulierung, sondern gestaltet sie um.

Zunächst einmal ist es die ‚Dichtung', die als ungeduldig reisende vorgestellt wird. Eine ironische Figurierung, die die Rollenverteilung und das Verständnis von Literaturproduktion unter postalischen Bedingungen untergräbt. ‚Dichtung' ist nicht mehr Bezeichnung für Geschriebenes, Gesprochenes oder Gesungenes, das in der Verfügungsgewalt von Subjekten transportiert wird. Sie ist bei Celan Bezeichnung unberechenbarer sprachlicher Eigendynamik geworden, die ohne intentionales Bewusstsein parasitär die herrschenden Sprachcodes nutzt. ‚Dichtung' ist in die Rätselfragen des „Woher“ und „Wohin“ verstrickt, befindet sich in einer Bewegung, die keine bestimmten, verpflichtenden Haltepunkte kennt. Die Etappen überspringt. Das Subjekt ist demgegenüber dezentriert: Es ist dem Gedicht mitgegeben, nicht das Gedicht ihm. ‚Dichtung' kann vorauseilen, weil es sich den psychischen Kontrollinstanzen entzieht. In der ‚Dichtung' wird das Subjekt wie durch das Unbewusste eher gesprochen als dass es spricht.

Die andere wesentliche Veränderung: Celan macht aus `der´ oder `einer´ Etappe „unsere Etappen“ – „nos étapes“. Das kann zum einen heißen, dass die Etappen oder Stationen von uns besetzt werden, den Sprechern und Hörern, den Schreibenden und Lesenden. So wie die ‚Dichtung' als dynamisch, so werden die Produzenten und Rezipienten als statisch figuriert. Der Kontakt mit ‚Dichtung' und ‚Gedicht' kann nur ein flüchtiger sein, kann niemals die Form der Aneignung annehmen, sondern nur die der Begegnung oder der Berührung.

Die Rede von Etappen in der Mehrzahl kann sich aber auch auf die psychische Pluralität des Subjekts beziehen. Die im Unbewussten gespeicherten Erfahrungen mit biographisch-historischen Daten-Konstellationen markieren inkommensurabel singuläre Lebensstationen, Etappen eben. Diese können von der sprachlichen Eigendynamik von ‚Dichtung' und ‚Gedicht' angesprochen werden bzw. sie

[1373] J.-J. Rousseau, *Les confessions,* S. 260.
[1374] Vgl. B. Siegert, *Relais*, S. 11ff.

zum Sprechen bringen. Für diese Form des Kontakts ermöglicht die Geschichte der Psyche des Subjekts eine Vielzahl von Ansprechpunkten. An diese können sich ‚Dichtung' und ‚Gedicht' anlagern. Doch sie folgen dabei keinem präzisen, vorhersehbaren Plan, sie überspringen auch diese oder jene Etappe. Die psychische Verfassung des Subjekts zerlegt sich in differentiell zu bestimmende Orte.

An Celans Umformung der Metaphorik des Postalischen wird ersichtlich, inwieweit er sich zugunsten einer mobilen medialen Kommunikation von jener Metaphysik entfernt, die dem Postalischen aufgrund seiner Verflechtung mit der Entwicklung von Literatur und Philosophie unterlegt ist. Das „postalische Apriori"[1375], demzufolge „das Sein der Gegenstände an die Zustellung des Grundes an die Erkenntnis gebunden"[1376] ist, ist bei Leibniz eine in Gott gegründete Voraussetzung des Denkens: „So muss also der letzte Grund der Dinge in einer notwendigen Substanz liegen, in der die Eigenheit der Veränderungen nur in eminenter Weise, wie in ihrer Quelle, enthalten ist: und diese Substanz nennen wir Gott. […] Da nun diese Substanz ein zureichender Grund für alles Besondere ist, das seinerseits durchgängig miteinander verknüpft ist, *so gibt es nur einen Gott, und dieser Gott ist zureichend*."[1377]

Bei Heidegger ist die Zustellung des zureichenden Grundes zwar suspendiert, aber unter der Voraussetzung der Befreiung der Frage nach dem Sein ein gewiss eintretendes Ereignis. Vorgedacht von Descartes und implementiert von Leibniz, ist „(d)er Satz vom Grund (…) der Grundsatz des vernünftigen Vorstellens im Sinne des sicherstellenden Rechnens".[1378] Insofern nun im Namen einer „Perfektion der Technik" das Vernunftprinzip als „durchgängige() Berechenbarkeit der Gegenstände" verabsolutiert wird[1379], wähnt Heidegger zerstörerische Folgen für Welt und Menschheit, wie sie durch Atomenergie und Materialismus greifbar und durch Information als Herrschaftsinstrument organisiert wird[1380]. Heidegger plädiert für eine Abkehr vom „bloß rechnenden Denken" und für eine Hinwendung zum „besinnlichen Denken"[1381], um sich von der „Gewalt des Anspruches" zu lösen, „die uns durch das Prinzip vom zuzustellenden zureichenden Grund zu überwältigen droht"[1382], und damit „(d)er Satz vom Grund (…) jetzt als ein Wort vom Sein" spricht, das „eine Antwort auf die Frage: Was heißt denn

[1375] Vgl. a. a. O., S. 10.
[1376] A. a. O., S. 13.
[1377] G. W. Leibniz, *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade – Monadologie*, S. 43, Hervorhebung im Original; vgl. auch P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 89.
[1378] M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, S. 197.
[1379] A. a. O., S. 198.
[1380] A. a. O., S. 199ff.
[1381] A. a. O., S. 199.
[1382] A. a. O., S. 200.

Sein?“ gibt[1383]. „Im Satz vom Grund spricht der Zuspruch des Wortes vom Sein“, der „um vieles älter als der Anspruch“ zu sein gilt, was Celan in seinem Leseexemplar vermerkt.[1384]

Im Gegensatz zu Heidegger ist bei Celan die Grundlegung lediglich eine Möglichkeit, um die immer wieder gerungen wird: in jeder Artikulation von ‚Dichtung’ und ‚Gedicht’ von neuem. Denn deren Annäherung ist immer die Frage. Der Entzug des Postalischen, der bei Heidegger ein temporärer, den Konstellationen des Seingeschicks geschuldeter ist, vollendet sich bei Celan, insofern das „postalische Apriori“ als Grundlage des Weltverständnisses und der Verständigung sich nicht aufgrund einer Schicksalsfügung oder durch Anstrengung des Denkens einstellt und bleibt, sondern nur je im Einzelfall zu gewinnen ist.

Damit das Gedicht „*in eines Anderen Sache*“[1385], ja „in eines *ganz Anderen* Sache“[1386] sprechen kann, insofern dieses transzendierende Legitimation des Diskurses zumindest im Sinne eines Aposteriori sein kann, die allerdings unter dem generellen Vorbehalt der Ungewissheit des „‚wer weiß’“ steht, muss das „Zusammentreffen dieses ‚ganz Anderen’ (…) mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen ‚anderen’ denkbar“[1387] sein können, und zwar dadurch, dass „(j)edes Ding, jeder Mensch (…) dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen“[1388] ist. Wichtig ist die Voranstellung „(j)edes Ding, jeder Mensch“. Es geht um alle Einzelwesen, nicht um den Menschen an sich als transzendentalphilosophische Idealvorstellung. Somit adressiert sich das Gedicht auch nicht an eine universale Adresse wie der Brief der Goethe-Zeit, sondern an eine singuläre Adresse. Genauer gesagt: an singuläre Adressen. Es adressiert sich an Singularitäten, die mit Individuen zusammenfallen können, aber nicht müssen. Das Allgemeine ist dadurch keineswegs ausgeschlossen, es verknüpft sich im Namen der Erfahrung der Endlichkeit mit dem Singulären zum singulären Allgemeinen.[1389]

Damit ist auch gesagt, wodurch sich ‚Gedicht’ und ‚Dichtung’ von der techné des Postalischen abheben. Die techné, sagt Derrida, sei der Literatur zwar eingeschrieben, würde sie aber nie beherrschen: „La *tekhnè* n´arrive pas à la langue ou au poème, à la *Dichtung* ou au chant (…) elle ne parvient pas à les effleurer, à les entamer, elle les laisse vierges (…).“[1390] Der Grund ist die Identitätsver-

[1383] A. a. O., S. 204.
[1384] Ebd.; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 339.
[1385] Celan III, S. 196, Hervorhebung im Original.
[1386] Ebd., S. 196, Hervorhebung im Original.
[1387] Ebd., S. 196f.
[1388] Ebd., S. 198.
[1389] Vgl. dazu A. Lemke, *Konstellationen ohne Sterne*, S. 374.
[1390] J. Derrida, *La Carte postale*, S. 207.

liebtheit der techné, die die Literatur nicht teilt: Die *techné* des Postalischen beruht auf einer „détermination métaphysique et technique de *l´envoi* ou de la destinalité“[1391], denn „(t)oute l´histoire de la *tekhnè* postale tend à river la destination à de l´identité. Arriver serait à un sujet, arriver à `moi´“[1392]. Für die Literatur – und darunter sind ‚Gedicht' und ‚Dichtung' zu subsumieren – sieht Derrida es hingegen als kennzeichnend an, dass sie sich nicht an identifizierbare Adressaten wendet, bzw. dass jede(r) Adressat(in) sich in eine inkommensurable Vielheit auflöst. Und zwar aufgrund der – wie bei Celans Zitieren der Zitate – Pfropfungen einander überlagernden Schrift-Marken: der äußeren Daten, die innere Daten ver-decken. „Or une marque, quelle qu´elle soit, se code pour faire empreinte, fût-elle un parfum. Dès lors elle se divise, *elle vaut plusieurs fois en une fois*: plus de destinataire unique“, schreibt Derrida.[1393]

4.7 Der Wunsch des Fehllesens

Über die Übertragungswege oder besser gesagt: -abwege adressiert sich das ‚Gedicht' an eine Vielzahl singulärer Adressen. Wann aber kann davon gesprochen werden, dass das ‚Gedicht' ankommt, dass ein ‚Gespräch' sich entspinnt, dass es in irgendeiner Form zu einem Kontakt zwischen – um noch einmal (wie lange noch?) das metaphysische Vokabular zu zitieren – Sender und Empfänger kommt? Bei Celan findet sich darauf eine Antwort in Form einer Maxime: „Die Kunst erweitern?/Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“[1394] Eine Übersetzung ist diese: Die Botschaft kommt dann an (ist dann eine Freisetzung), wenn der Code technischer Medialität und die Metaphysik der Subjektivität und des Sinns (die ‚Kunst') durch den Bezug auf die Sterblichkeit (die „allereigenste() Enge“) durchbrochen werden oder versagen. Eine ausgezeichnete Möglichkeit dafür, die Celan umkreist, bietet die psychische Fehlleistung, die wie Traum, Symptom und Witz zum Diskurs des Unbewussten gehört. Celan schreibt gegen Ende des *Meridian* über das Ende von Büchners Lustspiel *Leonce und Lena*. Bei Büchner gehören die letzten Worte Valerio:

> Valerio. Und ich werde Staatsminister und es wird ein Dekret erlassen, daß wer sich Schwielen in die Hände schafft unter Kuratel gestellt wird, daß wer sich krank arbeitet kriminalistisch strafbar ist, daß Jeder der sich rühmt sein Brot im Schweiße seines Angesichts zu essen, für verrückt und der menschlichen Gesellschaft gefährlich erklärt wird

[1391] A. a. O., S. 206.
[1392] A. a. O., S. 207.
[1393] Ebd., Hervorhebungen im Original.
[1394] Celan III, S. 200.

und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine kommode Religion![1395]

Celan schreibt dazu:

> Und hier, bei den letzten zwei Worten dieser Dichtung, muß ich mich in acht nehmen.
> Ich muß mich hüten, wie Karl Emil Franzos, der Herausgeber jener `Ersten Kritischen Gesammt-Ausgabe von Georg Büchners Sämmtlichen Werken und handschriftlichem Nachlaß´, die vor einundachtzig Jahren bei Sauerländer in Frankfurt erschienen ist, ich muß mich hüten, wie mein hier wiedergefundener Landsmann Karl Emil Franzos, das Commode, das nun gebraucht wird, als ein Kommendes zu lesen!
> Und doch: Gibt es nicht gerade in `Leonce und Lena´ diese den Worten unsichtbar zugelächelten Anführungszeichen, die vielleicht nicht als Gänsefüßchen, die vielmehr als Hasenöhrchen, das heißt also als etwas nicht ganz furchtlos über sich und die Worte Hinauslauschendes verstanden sein wollen?[1396]

Die Versuchung, gegen die sich Celan hier mit rhetorischer Ironie wappnet, ist die einer psychischen Fehlleistung, wie sie Sigmund Freud in seiner Abhandlung *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* als Phänomene des Vergessens, des Versprechens, des Verlesens, Verschreibens und Vergreifens analysiert und auf ihre psychische Determinanten zurückzuführen versucht. Celan gibt zumindest vor, den Wunsch zu verspüren, sich ebenso verlesen und verschreiben zu wollen wie sein „Landsmann Karl Emil Franzos".

Es ist der Wunsch nach dem Verfehlen des intendierten Sinns. Darin würde sich die Kommunikation des alternativen Mediendispositivs des ‚Gedichts' erfüllen. Also gleichsam in einem Missbrauch der Zeichen, in ihrer die Intention verfälschenden Umschrift. Durch die Beziehung auf den anderen, hier Franzos, durch eine Beziehung, die gleichsam als Wiederholungszwang dargestellt wird, wird zugleich das Andere als das Unbewusste berührt. Die scheiternde oder misslingende Kommunikation ist also Zugang zum Menschlichen, zur Zeitlichkeit des Menschen. Deren Singularität bezeugt sich im Fehler, welcher der Norm widerstreitet. Die Begegnung mit dem „Anderen" ‚gelingt' gerade im Verfehlen des Sinns.

Das „Commode" als das „Kommende" lesen zu wollen, die „bequeme Religion" als die „kommende", entspricht einem unbewussten Verlangen, das nur indirekt geäußert wird. Denn es hat die Entstellung des Werkes Büchners zur Konsequenz, dessen Sinn dadurch verschoben würde. Wie die Rede von „Hasenöhrchen" und „Gänsefüßchen" insinuiert, wäre dies ein Produkt der Pfropfung durch Wiederholbarkeit und Zitierbarkeit. Das entstellende Mitsprechen wäre der An-

[1395] G. Büchner, *Werke und Briefe*, „Leonce und Lena", III, 3, S. 118.
[1396] Celan III, S. 202.

spruch darauf, die in einem Text vorgefundenen Worte gemäß den Daten des Unbewussten und ihres Eingedenkens zu modifizieren.

Das gilt für jene sprachliche Irreführung durch Lucile, die die Sterblichkeit von Camille offenbart, ebenso wie für das „furchtbare( ) Verstummen“ von Lenz, wo durch das abrupte Aussetzen des Sprechens dessen lebendiger Zusammenhang mit anderen sensomotorischen Vorgängen des Organismus hervortritt. Und es gilt für Celans gespielt ironischen Umgang mit den Missverständnissen der Überlieferung, die Celans „*wiedergefundener Landsmann Karl Emil Franzos*“ unterlaufen, wenn er als Herausgeber der Werke Büchners in dessen *Leonce und Lena* das „‚Commode’“ versehentlich als das „‚Kommende’“ liest[1397], aber gerade dadurch bei anderen Lesern Hoffnung – eben auf das ‚Kommende’ – stiftet. Der Weg zum „Anderen“, das auch für die intra- wie interpsychische Instanz des Unbewussten steht, erfolgt immer auf „Um-Wegen, von dir zu dir“, Umwegen der Ent-stellung des Sinns, in den sich die Zeitlichkeit einschreibt wie auf dem Pfad, der auf Händen beschritten werden soll.

Die Fehlleistung gibt so gesehen den Konvergenzpunkt der Kommunizierenden in der Endlichkeit ab. Sie bietet einen Ausweg aus dem medialen Widerspruch, dass Celan eben einerseits der Einmaligkeit das Wort redet, andererseits aber sich doch daran stoßen muss, dass sich, wie Sandro Zanetti hervorhebt, die von ihm „geschriebenen und gedruckten Gedichte ja in ihrer durch massenhafte Reproduzierbarkeit bestimmten Medialität noch einmal deutlich von einer Flaschenpost oder einem Händedruck unterscheiden“.[1398] Die Fehlleistung enthebt von der Schwere der materiellen und von Einmaligkeit unerreichbaren industriell hergestellten Kommunikationsmittel, um welche Art von Mediendispostiv es auch gehen mag. Denn die Fehlleistung schleicht sich auf vielen Wegen in sie ein – als stilistische Idiosynkrasie, als Druckfehler, als Versagen der Mikrofone, etc. – oder triumphiert über sie durch den nach dem Raster seiner persönlichen „Daten“ wahrnehmenden Rezipienten. So ist aufgrund einer technischen Störung die Dankesrede zur Verleihung des Büchnerpreises wohl nicht die ganze Zeit im Festsaal hörbar gewesen, woran sich Celan in einem Brief an Ernst Kahler vom 28. Juli 1965 erinnert und über die verlebendigende Wirkung einer solchen `Fehlleistung´ spekuliert: „Vielleicht erinnern Sie sich, daß ich seinerzeit in Darmstadt an Gustav Landauer erinnerte – was nicht nur von der Presse, sondern sogar, an Ort und Stelle – staunen Sie! Staunen Sie nicht! ‚– von den Mikrophonen der

[1397] Ebd.
[1398] S. Zanetti, *„zeitoffen“*, S. 43.

hochperfektionierten Lautsprecheranlage tot- (fast möchte ich sagen: lebendig-) geschwiegen wurde.“ [1399]

Somit beschränkt sich Einmaligkeit bei Celan keinesfalls auf die Geste der Eröffnung. Diese sieht Zanetti vor allem im sehr gegenständlich verstandenen Akt des Schreibens verankert: „Die als Konkretion des Einmaligen figurierende ‚Hand' wird auch im Brief an Diet Kloos erwähnt. Sie wird – als schreibende ‚Hand' – just in dem Moment ‚rege', in dem die mechanische Zeit ‚*ab*handen' kommt und eine andere, ihrer Endlicheit eingedenk bleibende Zeitlichkeit, die des Schreibens, anbricht.“[1400] Der Eröffnung ist die Unterbrechung mit mindestens gleicher, wenn nicht größerer Wichtigkeit zur Seite zu stellen. *Der Meridian* als wichtigster poetologischer Text Celans bricht in seinem Beginn weniger an als dass er etwas auf-oder unterbricht, und die wesentlichen Momente, sowohl der Rede selbst als auch ihrer Inhalte, sind Unterbrechungen. In ihnen zeigt sich die ‚Dichtung' als Vorstufe zum ‚Gedicht'.

Unterbrechungen aller Art, die in ihrer Sprödigkeit fast alles Inszenatorische von ‚Kunst' entbehren, schneiden auch in die Gedichte. Die Fehlleistung als Unterbrechung von – sinngesteuerten – Prozessen vereint Produzent und Rezipient. Dies wird von Zanetti womöglich auch bei seiner Betrachtung der „Lesezeit“ vernachlässigt. Zanetti hat vielleicht zu sehr eine geordnete Leserbiographie im Sinn, wenn er davon spricht, dass die „Zeit der Lektüre“ eben diejenige Zeit sei, „deren es bedarf, damit ein ‚Mensch', zwischen Geburt und Tod, überhaupt zu einem Leser werden kann“.[1401] Bei Celan wird der Mensch erst zum Menschen durch die Lektüre, die ihn zur ‚Person' verwandeln *kann*. Dies geschieht in den Momenten der Fehlleistung, in denen der Mensch zu seiner Endlicheit findet. Geburt und Tod müssen erst zu existenziellen Parametern *werden*. Die innere Biographie bricht in der Unterbrechung des Gewöhnlichen – des ‚Man' – an.

Celan schreibt Freuds Studie *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* poetologisch um und fort. Die Fehlleistung wird von Celan als erstrebenswerte mediale Kommunikationsform eingeführt, insofern sie den Menschen mit dem Unbewussten und dadurch mit seiner Endlichkeit in Beziehung bringt. Das Verbindungsglied zwischen Freud und Celan stellt die Dichtung. Auch Freud beschreibt, wie Fehlleistungen durch die Berührung mit Dichtung und Gedichten ausgelöst werden. Vergessen, falsches Erinnern und Verlesen, zudem Stocken und Verstummen stellen sich ein, wenn beim Rezitieren oder Vorlesen die vorgefundenen Worte etwa durch lautliche Ähnlichkeiten mit mitkonnotierten, nur halb verdräng-

[1399] D. Sulzer (Hg.), *Der Georg-Büchner-Preis : 1951-1987*, S. 130.
[1400] S. Zanetti, *„zeitoffen“* , S. 43, Hervorhebung im Original.
[1401] A. a. O., S. 92.

ten Gedankenkomplexen in Berührung kommen. Celans heimlicher Wille zur Verwechslung von „commode“ und „kommende“ reiht sich neben Freuds Beispiele ein: der junge Tourist, dem ein Versteil von Vergils *Aeneas* entfallen ist, weil es ihn an die Möglichkeit der Schwangerschaft seiner Geliebten gemahnt[1402], der junge Kollege, der Goethes *Braut von Korinth* nur unwillig wiedergibt, weil der Text ihn an den Altersunterschied zwischen ihm und seiner Frau erinnert[1403], der Herr, der das Todessymbol in einem Gedicht nicht aussprechen mag[1404], ein unter traumatischer Kriegsneurose leidender Leutnant, der im Gedicht eines Gefallenen dessen lyrisches „Ich“ zu „nicht“ verkehrt[1405], usw.

Das Freudsche Unbewusste avancierte somit auch in rezeptionsästhetischer Hinsicht zum Axiom für das Verständnis der Poetik Celans, nicht nur in produktionsästhetischer. Solche Lektüren stützen sich vor allem auf Jacques Lacans linguistisch-rhetorische Interpretation Freuds, insbesondere in dem Aufsatz *Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten oder Die Vernunft seit Freud*. Dort löst Lacan die Binarität des im Psychischen ruhenden Saussureschen Zeichens in die differentielle Signifikantenstruktur der Bedeutungserzeugung auf[1406], äußert den Verdacht einer radikalen Dezentrierung des Subjekts gegenüber dem Cogito („Ist der Platz, den ich als Subjekt des Signifikanten einnehme, in bezug auf den, den ich als Subjekt des Signifikats einnehme, konzentrisch oder exzentrisch?“[1407]), bringt die Metapher mit der Verdichtung psychischer Vorstellungen und die Metonymie mit der Verschiebung psychischer Vorstellungen[1408] sowie mit dem Symptom bzw. dem Begehren[1409] in Äquivalenzbeziehungen.

Von Lacans theoretischen Annahmen her stößt Renate Böschenstein-Schäfer auf traumanaloge sprachliche Verfahren bei Celan, zu denen sie Wortspiele, Verdichtungen „in Gestalt von Wortverflechtungen“ und die „durchkreuzte“ Allegorie zählt.[1410] Rainer Nägeles Celan-Exegese widmet sich intensiv der sprachlichen Fehlleistung, die neben Witz, Traum und Symptom ebenso bei Lacan zu den Artikulationsformen des Unbewussten gehört. Nägele bezieht die auffällige Häufung des Präfix `ver-´ in Celans Gedicht *Du durchklafterst*[1411] auf die Fehlleistung und erklärt: „Wer sich verspricht, verhört usw., spricht und hört nicht richtig.

[1402] Vgl. S. Freud, *GW*, IV, S. 14ff.
[1403] Vgl. a. a. O., S. 23f.
[1404] Vgl. a. a. O., S. 24.
[1405] Vgl. a. a. O., S. 126.
[1406] Vgl. J. Lacan, *Schriften II*, S. 27f.
[1407] A. a. O., S. 42.
[1408] Vgl. a. a. O., S. 36.
[1409] Vgl. a. a. O., S. 30ff.
[1410] R. Böschenstein-Schäfer, „Traum und Sprache in der Dichtung Paul Celans“, S. 230ff.
[1411] Vgl. Celan II, S. 375.

Das aber ist genau der Punkt, an dem Freud die Funktion des ver- auf einer andern Ebene umkehrt: der Versprecher spricht die eigentliche Wahrheit aus; wer sich versprochen hat, spricht die korrekte Wahrheit aus; wer sich verhört hat, hört eine andere Wahrheit, die das korrekte Hören überhört.“[1412]

Celans Poetik bringt aber auch eine Theorie medialer Kommunikation in Ansatz, wie sie nach ihm Derrida mit der *Carte postale* begonnen, geplant und beschrieben hat: als eine Theorie der „unvermeidlichen parasitäre(n) Störungen“ statt gesicherter „Ankunft“; statt Verschlüsselung und Übertragung Vervielfältigung und Zerstreuung[1413]: „(…)– (C)e qui m´intéresse le plus dans la technologie du télécommandement, c´est la théorie des pannes, celles parfois qui sans provoquer l´ arrêt multiplient les ordres contradictoires.“[1414] Worin Freud eine Abweichung und ein Abirren von Intentionen aufgrund psychischer Störungen diagnostiziert, wartet für Celan die Befreiung des Sprechens als `Person´. Diese ermöglicht die Eröffnung einer neuen Wahrnehmung, wie am `Behaupten´ gesehen. „Von hier aus, also vom ‚Commoden’ her, aber auch von der Utopie“, also, vom ‚Kommenden’ her, kann deshalb Celan am Schluß des *Meridian* „den Ort meiner eigenen Herkunft“ suchen und schließlich „einen Meridian“[1415] finden.

4.8 Lenz oder die „U-topie“ der Freisetzung des Menschen

Wo der Sinn verfehlt oder sinnhaftes Sprechen überhaupt gleichsam erstickt, wie bei der psychischen Fehlleistung, ergibt sich die Möglichkeit der Freisetzung der Figur zur `Person´ und damit zum Menschen, der im Bezug zur Endlichkeit steht. In dieser Reihe steht auch Lenz mit seinem „furchtbare(n) Verstummen“. Lenz ist die Gestalt im *Meridian*, an der die gelingende Verwandlung zur Person offen examplifiziert wird. Lenz verkörpert dadurch nicht nur das alternative Mediendispositiv des ‚Gedichts’, das diese Verwandlung anstrebt, sondern ist auch derjenige, an dem es sich verwirklicht.

Dies ist das Ergebnis eines tendenziell sinnverfehlenden und dadurch defigurierenden Lesens Celans. Aber eines, das gleichsam eine ethische Initiative realisiert. Mit einer gewissen Willkür wird von Celan das Gehen des halbwahnsinnigen Lenz im Gebirge als „Schritt“ des „furchtbare() Verstummens“ gelesen. Verhinderte Sprechbewegung und Körperbewegung werden in einem unausgesprochenen, zeitlosen Präsens zusammengespannt. Es ist ein Anhalten mitten im Satz, mitten in der Sprech-Bewegung, die auf etwas voraus- und auf etwas

[1412] R. Nägele, „Paul Celan: Konfigurationen Freuds“, S. 241.
[1413] C. Benthien, *Germanistik als Kulturwissenschaft*, S. 160.
[1414] J. Derrida, *La Carte postale*, S. 172.
[1415] Celan III, S. 202.

anderes zurückweist – und damit, im Gegensatz zu meduisierender Versteinerung, auf ein Weiterfließen der Zeit und des Lebens setzt.

Die Zeitlichkeit des Daseins von Lenz wird wieder-eröffnet, der offene Rahmen der fragmentarischen Lenz-Erzählung gegen die Schließung des Textes des von Celan angeführten Lenz-Biographen M. N. Rosanow gestellt, der den Gegenstand seines Buches „ ‚In der Nacht vom 23. auf den 24. Mai 1792'" versterben lässt[1416]. Es triumphiert das „So hatte *er hingelebt*" eines „er als ein Ich" als „der wahre, der Büchnerische Lenz, die Büchnerische Gestalt, die Person, die wir auf der ersten Seite der Erzählung wahrnehmen konnten, der Lenz, der ‚den 20. Jänner durchs Gebirg ging'".[1417] Gegen das empirische Datum des Todes wird das mit dem 20. Jänner verbundene Datum der Aufspreizung des Daseins, die Erstreckung, die Spanne des Lebens als Maßgabe der Zeitlichkeit gesetzt.

Originäre dekonstruktiv-defigurative Geste Celans ist dabei die Einführung des „Schritt(s)". Der Schritt fügt der Figur Lenz´ etwas zu: Durch den Schritt wird die Figur mobilisiert. Er ent-stellt die Figur, ist ihre Befreiung aus der Stasis, die als medusischer Effekt gelesen worden ist, und leitet eine Transformation der rhetorischen Figur, die bei Camille und Lucile noch klar mit dem Begriff der Personifikation bezeichnen werden kann, hin zur verlebendigten Person ein. Oder zumindest zu einem anderen Verständnis von Figur, die nun aus dem rhetorischen Register herausgesprungen ist. Zurückzugehen ist auf die von Erich Auerbach freigelegte Semantik von Figur als das Plastische, Formbare, Verwandelbare.

Die De-figuration durch den Schritt überwindet die metaphysische Unterscheidung von wörtlich und übertragen. Das Aus-Schreiten von Lenz manifestiert eine Form der Hin-gabe, und das sowohl in einem übertragenen als auch in einem wörtlichen Sinne. Anatomische und physiologische Forschungen über das Gehen haben ergeben, dass das Ausschreiten sich subjektiver Beherrschung wie wissenschaftlicher Erfassung entzieht. Es gibt, wie Friedrich A. Kittler in einem Aufsatz über die Schwierigkeiten, filmische Animationen menschlicher Gehbewegungen korrekt nachzuahmen, schreibt, „ the degree of freedom (…), which a system of hips, kneels and heels enjoys"[1418]. Diese Freiheit bekundet sich auch darin, dass sich die Bewegungen mathematischem Kalkül entziehen: „At the end of the day, however, the matrix-product from all these terms and displacements produces such variable values, or leg positions, that one is threatened by the appearence of sheer incalculability."[1419] Besondere Schwierigkeiten bereitet es,

[1416] Celan III, S. 194.
[1417] Ebd., Hervorhebung im Original.
[1418] F. A. Kittler, „Man as a drunken town musician", S. 642.
[1419] Ebd.

den Anfangs- und Endpunkt eines Schritts zu bestimmen. Die Gehmotorik des Menschen erinnere in diesen Phasen in ihrer Unberechenbarkeit an die Bewegungen eines betrunkenen Stadtmusikanten, der über seine eigenen Füße stolpert.[1420]

Die dekonstruktiv-defigurative Geste eines wohlmeinenden Sinnverfehlens in der Lektüre, die im Fall Lenz der Assoziation zwischen `Gehen´ und `Schritt´ folgt, kann als Unterfangen bewertet werden, den Menschen als Menschen aus dem Text freizusetzen. Von dieser Geste soll der Zuhörer und Leser des *Meridian* profitieren. Durch sie sollte es möglich sein, den Menschen im „Lichte der Utopie", nämlich wieder als endliches Wesen zu betrachten. Es ist ein Akt der Rehumanisierung, den Celan als Redner in der Dramaturgie seiner Rede selbst durchlaufen hat und den er anderen zu schenken gedenkt

Ansatz dafür ist die Sterblichkeitsthematik, der sich Martin Heidegger in der Daseinsanalyse von *Sein und Zeit* widmet und die Celan im *Meridian* nach Ansicht Anja Lemkes verlängert und verwandelt.[1421] Heidegger verdeutlicht die Jemeinigkeit der Sterblichkeit durch die unüberschreitbare Grenze, die sie der Vertretbarkeit des einen Daseins durch ein anderes, wie man es beim alltäglichen Miteinander bis zum Füreinanderopfern hat, setzt. „Indes scheitert diese Vertretungsmöglichkeit völlig, wenn es um die Vertretung der Seinsmöglichkeit geht, die das Zu-Ende-kommen des Daseins ausmacht und ihm als solche seine Grenze gibt. *Keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen*. Jemand kann wohl ‚für einen Anderen in den Tod gehen'. Das besagt jedoch immer: für den Anderen sich opfern *‚in einer bestimmten Sache'*. Solches Sterben für...kann aber nie bedeuten, daß dem Anderen damit sein Tod im geringsten abgenommen sei. Das Sterben muß jedes Dasein jeweilig selbst auf sich nehmen. Der Tod ist, sofern er ‚ist', wesensmäßig je der meine."[1422]

Statt von „*einer bestimmten Sache*" wie Heidegger von „*eines ganz Anderen Sache"* zu schreiben, aber sich derselben Hervorhebung durch den Kursivdruck zu bedienen, gibt Celans Variation ein eigentümliches Schillern. Aus Celans Sicht des Verfolgten des NS-Regimes, dem seine Eltern zum Opfer fielen, muss zumindest im Medium der Sprache die Verantwortung für die Sterblichkeit des Anderen übernommen werden. Angesichts der Vernichtung des Judentums durch die Shoah ist für Celan die Jemeinigkeit der Sterblichkeit alles andere als selbstverständlich, wurde sie den Ermordeten doch geraubt, und zum Teil auch den

[1420] A. a. O., S. 650.
[1421] Vgl. A. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*, S. 342.
[1422] M. Heidegger, *Sein und Zeit*, S. 240, Hervorhebungen im Original. Vgl. überhaupt den gesamten „Zweiten Abschnitt, *Dasein und Zeitlichkeit*".

Überlebenden. So ist denn womöglich „Leitmotiv der ganzen Rede (der *Meridian*, A. G.) (...) die Spannung zwischen der singulären Endlichkeit des Einzelnen und dem Mord, der diese Singularität auszulöschen trachtet".[1423] „*In eines ganz Anderen Sache*" zu sprechen, heißt, die Sterblichkeit als das Andere des „Ich" wie des „Du" in einer Sprache zu Wort kommen zu lassen, die das Schweigen des Undarstellbaren kennt.

Zumindest in der Poesie wird das Wagnis eingegangen, die Sterblichkeit zurückzuerstatten – den Toten, indem man (sich) an sie erinnert, aber vor allem auch den Lebenden, indem man sie durch das Bewusstmachen der Endlichkeit aus dem Reich des Todes führt. Dies dürfte das Herzstück der „Celanschen Poetik" als einer „komplexe(n) Wiedergewinnungsstrategie der Singularität der Sterblichkeit des Einzelnen angesichts der Auslöschung jeglicher Individualität im Massenmord an den europäischen Juden" sein.[1424] Die „elementare Verbindung zwischen der Endlichkeit des Menschen und der Sprache" wird „mit der geschichtlichen Dimension angesichts der Shoah" verknüpft.[1425] Die „Transzendenzbewegung des Gedichts" besteht für Anja Lemke in der „Begegnung mit dem Anderen", d. h. dem anderen Menschen, „und dem Abgrund gleichermaßen".[1426]

Die Transzendenz des Anderen, verstanden als Sterblichkeit, hat neben der intersubjektiven eine womöglich noch bedeutendere intrasubjektive Dimension. Das Gedicht vertieft sich zum Medium des Zwiegesprächs mit der eigenen Sterblichkeit als dem Anderen, das aufklafft. Auch hierauf fällt der lange Schatten der Shoah: Die Endlichkeit erfahren und wiedergewinnen müssen unter Umständen selbst die, die Auschwitz überlebt haben. Vor allem, wenn ihr Überlebenskampf einer Form des Todes gleicht, ohne dass sie gestorben wären.

Für sie hat Celan aus dem *Meridian* gelesen, um sie ins Leben und damit in den Bereich der Sterblichkeit zurückzuführen. Um sie vom imaginären Tod und dem Status als lebendige Tote zu befreien. Beleg dafür ist der anrührende Bericht über eine Lesung Celans aus dem *Meridian* am Abend vor der Preisverleihung in den Räumen des S. Fischer Verlags, den Joachim Seng weitergibt. „Als Celan die Passage las, in der von seinem ‚20. Jänner' die Rede ist, (...) da, so erinnerte sich J. Hellmut Freund, der kürzlich verstorbene Lektor des S. Fischer Verlags, brach ihm – nach dem Wort ‚Heimkehr' (...) – die Stimme, und wie dem Dichter, rannen auch seinen Zuhörern Tränen über das Gesicht. Diese Gefühlsregung sagt mehr als viele Worte und weist (...) auf das, was die Genannten, Verfolgte

[1423] A. Lemke, *Konstellation ohne Sterne*; S. 354.
[1424] A. a. O., S. 342.
[1425] Ebd.
[1426] A. a. O., S. 402.

und Emigranten allesamt, verband: ein ‚20. Jänner', das Datum, von dem ausgehend, sie ihren Weg zurück ins Leben suchen mußten."[1427]

[1427] J. Seng, „Das Wort ist eine brüchige Brücke", *F.A.Z*. vom Donnerstag, 8. Juli 2004, Nr. 156, S.34.

IV. Vernichtung der Figuren der Medialität in den Gedichten *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung*

0. Abschnittsübersicht: Triptychon der Vernichtung

Während also im *Meridian* die Figuren der Medialität – nämlich die Personifikationen oder personifizierten Allegorien – einen Prozess der Verlebendigung durchlaufen, der Vorbildcharakter für die Kommunikation zwischen Menschen hat, soll im Folgenden das gegenläufige Phänomen durch genaue Untersuchungen an den Texten von *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* aufgezeigt werden. Es geht darum darzulegen, dass in diesen Gedichten figurative Ausdrücke von Medialität und Mediendispositive aufgelöst, defiguriert, werden, ohne dass sie in produktiver Weise zu anderen Figuren transformiert würden, in denen sich – wie im *Meridian* – ausdrücken würde, dass das Kommunikationsverhalten der menschlichen Kreatur in ein Verhältnis zur Endlichkeit eingetreten ist. Zu konstatieren sind vielmehr Formen der Erstarrung und der Auflösung von Körper und Psyche.

Diese erscheinen dem Umstand geschuldet, dass in den ausgewählten Gedichten, insbesondere in *Stimmen* und *Engführung*, ein Gespräch nicht zwischen Lebenden, sondern zwischen den Lebenden und den Ermordeten angestrebt wird. *Todesfuge* verzeichnet mit der `Tötung´ der Figur von Teilhabe an Mediendispositiven, nämlich der Auslöschung der Allegorie des Trinkens der schwarzen Milch der Frühe, den Ausschluss von den Prozessen der Verlebendigung literarischer Tradition als einen der Aspekte der kulturellen Vernichtung durch die Shoah. In *Stimmen* erweist es sich, dass das Sprechen für die Ermordeten zumindest in einem übertragenen Sinne für die Sprechenden auf einen Verzicht auf das eigene Leben hinausläuft, insofern sie psychisch in einem Zustand der Regression und des Statuarischen verharren, während die Opfer bzw. ihre Überreste nurmehr als stumme Natur figurieren. In *Engführung* zeigt sich, dass die lebendige Erinnerung an die Ermordeten daran scheitert, dass der Mensch wie das Gedicht zur Berührung mit ihnen aufgrund der psychischen und seelischen Verheerungen durch die Folgen der Shoah letztlich nicht in der Lage sind. Um nicht zur starren Vergegenwärtigung des Vergangenen zu gerinnen, muss sich das Gedicht immer wieder in den Prozess seiner eigenen Auflösung einschreiben. Es nähert sich dem Zustand der Auflösung an, in den die Opfer der Shoah versetzt worden sind, und in dem das Nichts der Vernichtung, des sich ausbreitenden Vergessens und der Leere des Schocks erfahrbar wird.

Die Gedichte *Todesfuge*, *Stimmen* und *Engführung* bilden ein Tryptichon der Vernichtung der Figuren von Medialität, denn auf die De-figuration folgt keine

verlebendigende oder kommunizierende Refiguration. Nicht die Sterblichkeit gibt es zu gewinnen, sondern nur den Tod. Obwohl auch die De-figuration von Medialität und Mediendispositiven in den Gedichten von der Kraft einer den Logozentrismus zersetzenden „Majestät des Absurden“ getragen wird, auf die sich Celan im *Meridian* beruft.

Im Interesse einer Vorausschau auf die einzelnen, zum Teil sehr detaillierten Studien zu den Gedichten soll deren De-figurations-Gang schon einmal kurz erhellt werden. Von den Gemeinsamkeiten zwischen den Gedichten, die auch zu den Kriterien ihrer Auswahl für die vorliegende Arbeit zählen, soll das stilistische Merkmal widersprüchlicher Formulierung den jeweiligen Kristallisationspunkt bilden. Denn die oxymoronhaften bis ironischen Wendungen markieren die sprachlichen Implosionspunkte, aus denen sich die De-figurationen entwickeln.

Wie schon angedeutet, problematisiert die *Todesfuge* den Ausschluss der Juden von der Mitwirkung an literarischer und kultureller Tradition. Das unaufhörliche Trinken der „schwarze(n) Milch der Frühe“ wird als Allegorie einer unermüdlichen, auf multisensorieller Kommunikation beruhenden Bemühung um Verlebendigung und Einverleibung von Literatur gedeutet, das Oxymoron der „schwarze(n) Milch“ dabei als zu verlebendigende, vermeintlich ‚tote’, aber als nährende „Milch“ erfahrene Schrift der Tradition. Indem sie de-figuriert wird – symbolisiert in der ‚Tötung’ durch die „bleierne Kugel“ – , wird zumindest für die Juden, deren Schicksal als Verfolgte in der *Todesfuge* dramatisiert wird, der Zugang zur deutschsprachigen Kultur vernichtet.

Damit greift eine mediale Auslöschung der Verfolgten, die über rein materielle Aspekte hinaus- und tief in die Sprache hineinreicht. Die ausgeübte Gewalt steht in einem Anspielungszusammenhang mit dem auf der Erfindung des festen Bleisatzes beruhenden typographischen Mediendispositivs. Dessen Herausbildung ist Ergebnis einer kulturgeschichtlichen Genealogie der Normierung auf verschiedenen Gebieten des wirtschaftlichen und kulturellen Lebens, zu deren Pervertierungen zweifellos die rassistischen Stereotypisierungen der Nationalsozialisten gehören. *Stimmen* und *Engführung* werden versuchen, auf den in der *Todesfuge* zum Ausdruck kommenden Gewaltakt Antworten zu finden.

Im Mittelpunkt des Gedichts *Stimmen* steht die De-figuration von Elementen von Mediendispositiven der Speicherung, Verarbeitung und Verbreitung von Stimme. Durch die poetische Auflösung technisch hergestellter Datenträger bzw. Verstärker von menschlich produzierten Lauten und Tönen wie dem Phonographen bzw. der Schallplatte, dem Buch und der „Glocke“ hindurch ist das Zielobjekt der De-figuration die in Aufklärung und Idealismus kultivierte logozentristische Vorstel-

lung einer phänomenolgisch inneren Stimme als Grundlage der Verständigung mit sich selbst und anderen. Es handelt sich dabei um ein Konstrukt, das immer nur in seinen Metaphern greifbar ist – in *Stimmen* in den Metaphern der Elemente technischer Mediendispositive.

Mit der De-figuration der Metaphern der Stimme wird der Logozentrismus von Kommunikation aufgebrochen, so dass – zumindest im Gedicht – die ortlosen Stimmen der Ermordeten der Shoah hörbar werden können. Die De-figuration ist so gesehen eine Form der Durchsetzung von Sinnwidrigkeit.

Dem dient schon das Oxymoron der Initialwendung des Gedichts von den in eine Wasserfäche geritzten Stimmen. Auf diesem Oxymoron bauen die Paralogismen oder Spohismata des Gedichts auf, in denen das Sprechen der Ermordeten und für die Ermordeten Ausdruck gewinnt. In Aussicht gestellt wird die Möglichkeit einer multisensoriellen Kommunikation mit den Ermordeten, die Variante der von Jacques Derrida beschriebenen graphematischen Schrift der Pfropfung von Kontexten nach dem Prinzip von Wiederhol- und Zitierbarkeit ist. Versinnbildlicht wird dies durch die Körperschrift des Auf-den-Händen-Gehens. Celan nimmt dieses Bild im *Meridian* wieder auf, interpretiert es aber ganz anders: nicht als Kommunikation mit den Ermordeten, sondern als Kommunikation der Lebenden mit sich selbst und untereinander.

Die De-figuration der technischen Metaphern der Stimme bedeutet eine Erweiterung, aber zugleich auch eine Verengung der Kommunikationsmöglichkeiten, denn abhanden kommt die Innerlichkeit als Sammlungspunkt von Individualität selbst. Stattdessen findet sich, wie in den letzten Partien über das Leiden an der De-figuration zu lesen ist, das im Namen bzw. der Namenlosigkeit der Ermordeten gefangene Subjekt in paradoxen Kommunikationsmustern und instabilen Identitätskonstruktionen wieder. Ferner sind die durch De-figuration aus der Umklammerung des Technischen befreiten Stimmen in eine Re-figuration entlassen, in der sie nurmehr stumme Natur sind, die das Sprechenmachen durch die Poesie auf das Höchste herausfordert. Die Einbindung in gesellschaftliche Gefüge wird ebenso behindert wird die Zuwendung zu den Ermordeten als den anderen, die sich nicht in poetischer Kunst fixieren lassen.

Zwei Partien in der Mitte des auch als Zyklus kategorisierten Gedichts *Stimmen* bieten dazu besonderen Aufschluss. Nicht als individualpsychologische Inspektion, aber als Beschreibung eines psychischen Musters wird das Sprechen für die Ermordeten als Zustand der Regression aufgrund einer übermächtigen ethischen Verpflichtung begreifbar. Das Gedicht bleibt bei der Vernichtung der Figur der ‚Stimme' stehen, ohne andere Figuren – höchstens stumme Natur – entstehen

lassen zu können, über die eine neue Form der Selbst- und Fremdverständigung stattfinden könnte.

Das Gedicht *Engführung* geht in allem noch einen Schritt weiter. Die *Engführung* bemüht sich um die Formulierung einer Antwort auf die Stimmen der Ermordeten im zuvor besprochenen Gedicht. Diese Antwort soll Gedenken sein. Verschiedene mediale Formen des Gedenkens der Opfer der Shoah werden in dem Gedicht zurückgewiesen oder fundamental in Frage gestellt, indem diverse mediale Sphären im Gedicht durchquert werden. Das Mediendispositiv Film ist behaftet mit dem Einwand einer irreführenden Ontologisierung der Vergangenheit, das theologische Gespräch mit den Toten erweist sich als obsolet durch die Sprengung des eschatologischen Rahmens angesichts des Verbrechens an den Juden. Übrig bleibt scheinbar nur die Möglichkeit, mit Hilfe der Poesie in Verbindung zu jenem Gestein zu treten, in dem die Spuren der Ermordeten sedimentiert sind. Der Titel des Gedichts ‚Engführung' wäre zu verstehen als Hinweis auf das Eingehen in den Stein, als Eindringen in seine Enge. Doch auch diese Form des Gedenkens schlägt fehl, weil das Gedicht sich nicht in der Lage erweist, in eine multisensorielle Kommunikation mit den Toten zu treten. Das Gedicht ist befangen im ästhetischen Spiel, das die Vergangenheit zu einem Gegenstand medialer Erinnerung macht. Als Ausweg bleibt die weitgehende Anverwandlung des Gedichts an die zerstückelten und vernichteten Ermordeten wie an die Momente des Schocks, des Vergessens und der Auflösung durch die Shoah. Eine Anverwandlung, die sich als stete Wiedereinschreibung des Gedichts in seine eigene textuelle Struktur realisiert.

Initiale oxymoronhaft-ironische Wendung des Gedichts ist die „untrügliche Spur". Sie steht in verschiedenerlei Weise in Relation zum Mediendispositiv Film im Allgemeinen und zum Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* im Besonderen, dessen Kommentar Celan ins Deutsche übersetzt hat und der als eine der Einflussquellen der *Engführung* gilt.

In ein Spannungsverhältnis der De-figuration zur „untrügliche(n) Spur" gesetzt ist das pararhetorische Kunstwort „auseinandergeschrieben". Es lenkt die Aufmerksamkeit auf die Widersinnigkeit insbesondere der „untrügliche(n) Spur". Es fordert dazu auf, anhand der semantisch widerstreitenden Kräfte im Text die wechselseitige Bedeutungsgebung seiner Elemente und damit seine signifikante Struktur zu erfassen. Auch die Figuration von Medialität und Mediendispositiven kann dadurch als Signifikanten-Effekt erkannt werden.

Vom Kunstwort „auseinandergeschrieben" her werden in Bezug auf Medialität und Mediendispositive verschiedene Modi des `Auseinandergeschrieben´- Seins

in der *Engführung* erfassbar. Erstens werden Tendenzen des Mediendispositivs Film, das Geschehen der Shoah mimetisch zu vereinnahmen, dadurch „auseinandergeschrieben“, dass die Illusion des Filmbildes am philosophischen Anspielungsgehalt von Celans Text und an der Auseinanderfaltung der Filmtechnik in ihre signifikanten Konstituenten zergeht. Zweitens stellt sich die Möglicheit des theologischen Gesprächs mit den Ermordeten als „auseinandergeschrieben“ dar, insofern die Shoah jedes auf Adressierbarkeit beruhende Kommunikationsgefüge gesprengt hat. Drittens wird der Stein, aufgefasst als Datenträger der Spuren der Ermordeten der Shoah, mittels geologischen Vokabulars „auseinandergeschrieben“, um mittels des Gedichts mit den Opfern zu kommunizieren. Doch für das Gelingen dieser Konmmunikation bedürfte es einer berührenden Kontaktaufnahme, die durch die Vernichtung der kulturellen Texte ethischer Orientierung vereitelt wird. Als Konsequenz daraus ist viertens das Gedicht selbst „auseinandergeschrieben“: die Sprache, die Wahrnehmung und die textuelle Struktur. Aber *Engführung* ist nicht nur auseinandergeschrieben, es wird auch „auseinandergeschrieben“, wenn nach Freuds These vom Todestrieb der Text durch beständiges Wiedereinschreiben einer Rückkehr ins Anorganische gleich in seine Elemente zersetzt wird, um Vernichtung, Vergessen und Schock des Ereignisses am eigenen Medium zu vollziehen.

1. *Todesfuge*: De-figuration als Spiegel medialer Auslöschung

1.1 Das Gedicht

(I)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
Margarete]
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine
Rüden herbei]
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

(II)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar

Margarete]
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng]

(III)

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

(IV)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

(V)

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

(VI)

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland]

(VII)

Dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith

1.2 Einleitung

Die vorliegende Lektüre der *Todesfuge* konfrontiert die Forschung nicht mit völlig neuen Erkenntnissen über das Gedicht. Sie beschränkt sich im Wesentlichen darauf, einige der in mehr als sechzig Jahren Rezeptionsgeschichte unternommenen Annäherungen sowie erreichten Analyse- und Interpretationsergebnisse neu zu bündeln und unter das Brennglas der De-figuration von Medialität zu halten. Dabei zeigt sich freilich ein bisher übersehenes großes Thema des Gedichts.

Trotz unterschiedlicher Akzentuierungen darf der Grundkonsens der Forschung zur *Todesfuge* damit wiedergegeben werden, dass das Gedicht dem Gedenken der Ermordeten der Shoah gewidmet ist. Dazu sei stellvertretend Theo Buck zi-

tiert: „Um Erinnerung geht es und um nichts anderes. Erinnerung an die technisierte Bestialität des Massenmords, an die obszöne Verbindung hoher Zivilisation und primitivster Barbarei, an das Oszillieren zwischen Banalität und Dämonie, vor allem jedoch Erinnerung an die Leiden der Opfer.“[1428] Dabei bemüht sich Buck, dem Missverständnis eines dokumentarischen Realismus vorzubeugen: „(…) (W)ohlgemerkt allerdings in eingedenkender Evokation, nicht aber unter dem Anspruch einer, ohnehin unangemessenen, Reproduktion. Um es noch einmal ganz deutlich zu sagen: Celan schreibt kein Gedicht über Auschwitz, wie oft behauptet wird, sondern eine lyrische ‚Fuge‘ des Erinnerns.“[1429]

Über die Entstehung des Gedichts im Mai 1945 hat Celan eine Notiz verfasst, die in den Materialien zum *Meridian* wiedergegeben wird: „(A)ls ich im (…) Mai 1945 die Todesfuge schrieb, ich hatte damals, in der Izvestia, wie ich mich zu erinnern glaube, die Berichte über das Lemberg Ghetto gelesen (…).“[1430] Gemeint sind Berichte, wonach „der Kommandant des Lagers von Grzymanlow bei Lemberg von einer aus Juden bestehenden Kapelle Tangos aufspielen ließ, während das Werk der Gaskammern und Verbrennungsöfen seinen Fortgang nahm“.[1431] Aus dieser historischen Referenz erklärt sich, dass das Gedicht noch im Frühjahr 1947 den Titel *Todestango* getragen hat. Der rumänischen Übersetzung unter dem Titel *Tangoul mortiij*, die im Mai 1947 in der Zeitschrift *Contemporanul* in Bukarest erschienen und Celans erste Veröffentlichung überhaupt gewesen ist, ist der Hinweis vorangestellt: „Das Gedicht, dessen Übersetzung wir hier veröffentlichen, beruht auf der Beschwörung einer wahren Begebenheit. In Lublin wie in vielen anderen `nazistischen Todeslagern´ zwang man eine Gruppe von Verurteilten, wehmütige Lieder zu singen, während andere Gräber schaufelten.“[1432] Über den millionenfachen Verlust an Menschenleben hinaus, deren spurlose Vernichtung die Nationalsozialisten betrieben haben, sind gemeinsame kulturelle Fundamente zerstört worden. Für die Celan-Forschung deckt die *Todesfuge* vor allem die Diskreditierung von Bildungsgütern auf. Im Gedicht werden herausragende Werke verschiedener Künste oft in einem Atemzug mit dem Vernichtungswerk genannt oder anzitiert und dadurch in ein Verhältnis der Komplizenschaft gerückt. John Felstiner bemerkt dazu in seiner Celan-Biographie: „Praktisch jede Zeile birgt Wortmaterial aus der zerbrochenenen Welt, von der das

[1428] Th. Buck, „Die `Todesfuge´oder Lyrik nach Auschwitz“, S. 77. – Theo Buck hat bisher mehrere, einander sehr ähnliche, aber unterschiedlich prononçierte Aufsätze zur *Todesfuge* verfasst, aus denen im Folgenden zitiert wird.
[1429] Th. Buck, „Die `Todesfuge´oder Lyrik nach Auschwitz“, S. 77f.
[1430] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 419, S. 131.
[1431] Alfred Marguel-Sperber in einem Brief an Otto Basil vom 9. Oktober 1947, zitiert nach: M. May/P. Großens/J. Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch*, S. 47.
[1432] Zitiert nach: M. May/P. Großens/J. Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch*, S. 47.

Gedicht Zeugnis ablegt. Die Musik, die Literatur, die Religion und die Lager selbst hinterlassen verstörend ihre Spur (…). Die Rekonstruktion dieser Spuren verhilft zur Erkenntnis des Gedichts, das über die ganze sogenannte jüdisch-christliche Kultur sein Verdikt spricht."[1433]

Bisher nicht berührt worden ist aber, dass die *Todesfuge* den Ausschluss von der Teilhabe an – vor allem deutschsprachiger – Kultur problematisiert. Wie bereits im Abschnitt über die theoretisch-methodischen Grundlagen dargelegt, lässt sich diese Ausgrenzung zumindest teilweise in dem Verbot oder der Verhinderung erfassen, bestimmte Rollen und Funktionen in Mediendispositiven einzunehmen oder zu übernehmen. Beispiele solcher `medialen Auslöschung´ im Zusammenhang mit der Shoah sind Berufsverbote jüdischer Künstler, Intellektueller, Journalisten, etc., das Verbot des Theater- oder Kinobesuchs, die Beschlagnahme von Radioempfangsgeräten, Photoapparaten und Photographien, etc.

Die *Todesfuge* fokussiert in der vorliegenden Lektüre mediale Auslöschung als Ausgrenzung vom Sprechen bzw. Mit-Sprechen, wie es der Diskurs der Dichtung und der Diskurs über Dichtung ermöglichen. Der Ausschluss wird dabei rhetorisch manifest in der Austilgung der Allegorie der Einverleibung von Zeichen. Als diese Allegorie ist die Formation „Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich" bzw. „wir trinken sie" zu begreifen, die von der ersten Zeile des Gedichts an anaphorisch eingesetzt wird. In einem engeren Sinne kann es sich um Schriftzeichen handeln. Das Attribut `schwarz´ kann dabei auf Tinte und Druckerschwärze zurückgeführt werden.

In einem weiteren Sinne ist die Allegorie auf die dauernde Bemühung um die Verlebendigung literarischer Tradtion beziehbar. Das Attribut `schwarz´ wäre auf dieser Ebene der ‚toten' Schrift zuzuordnen, die durch eine ganzheitliche Aneignung als nährende „Milch" erfahrbar wird. Diese Deutung wird nahegelegt durch einen Vergleich zwischen der Konsumption von Milch und von Druckwerken in Hugo von Hofmannsthals poetologischer und medienreflexiver Schrift *Ein Brief*.

Die „(s)chwarze Milch" zu trinken wird gesehen als sprachliches Bild – als eine medienrhetorische Figur – für die ganzheitliche und multisensorielle Inkorporation von handgeschriebenen oder gedruckten Texten. Damit harmoniert auch der „liquide" Charakters des Gedichts[1434]. Die Rhythmik des Gedichts, sein Fließen, das durch keine Interpunktion gehemmt wird, wäre als figurative Gestaltung seiner zentralen Allegorie zu verstehen, nämlich der Allegorie der Trinkbarkeit von Texten und speziell dieses Textes. Diese Allegorie steht im literaturgeschichtlichen Zusammenhang eher mit szenischer Performanz als stillem Lesen in Ver-

[1433] J. Felstiner, *Paul Celan*, S. 53.
[1434] W. Menzel, „Celans Gedicht *Todesfuge*", S. 433.

bindung. Dies würde erklären, warum die *Todesfuge* in abundanter Weise andere Diskurse – literarische und musikalische – zitiert oder alludiert. Die *Todesfuge* selbst müsste als eine Ansammlung von Texten betrachtet werden, als bestehend aus der vom Dichter getrunkenen „schwarze(n) Milch". Synekdoche ist dafür die aus einem Gedicht von Rose Ausländer entlehnte Metapher „schwarze Milch" selbst.

Die Austilgung oder De-figuration des `Trinkens der schwarzen Milch der Frühe´ wird symbolisch dargestellt in der ‚Tötung' der Metapher der „schwarzen Milch der Frühe". Diese verschwindet aus dem Text, nachdem sie als Zielobjekt der treffsicher abgefeuerten „bleierne(n) Kugel" beschrieben worden ist. Angezeigt wird die Zerstörung der jüdischen Hoffnung auf Teilhabe an der deutschsprachigen Kultur. Die „schwarze Milch" nicht mehr trinken zu können bzw. zu dürfen, bedeutet, nicht mehr an der Zirkulation von Texten und Sprechweisen teilzuhaben, in der sich eine bestimmte Kultur artikuliert. Es handelt sich um eine subtile Form dessen, was in der Medientheorie und –geschichte auch als „mediale Auslöschung" der jüdischen Opfer beschrieben wird. Die Shoah ist, wie bereits im *Meridian* erörtert, durch Maßnahmen medialer Auslöschung vorbereitet und begleitet worden.

Bei Harro Segeberg wird darunter materialistisch die Nicht-Repräsentation durch technische Medien und der Entzug von Medientechnik gefasst.[1435] Diese Arbeit erweitert die Reichweite des Terminus auf den Ausschluss von Funktionen in Mediendispositiven (Auftritts- und Berufsverbote, Zugangsverbote für Theater und Kinos, etc.) oder der Nutzung von Mediendispositiven (Radioempfang, Photoapparate, Photographien, Bücher, etc.). Dieses Verständnis impliziert den figurativen Mediendiskurs, also das rhetorische Sprechen über Mediendispositive. Im Zuge der Erörterung der Tilgung der Allegorie vom `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ wird `mediale Auslöschung´ auch als ein Moment der Verletzung der Sprache problematisiert.

Die medienfigurative Deutung der „schwarzen Milch der Frühe" erscheint in einigen Aspekten plausibler als andere, prominente, Auslegungen. Die „schwarze Milch der Frühe" mit dem Tod zu identifizieren wie Theo Buck, ist zum einen durch das disruptive Ereignis der Shoah und die Situation der Opfer und zum anderen durch intertextuelle Bezüge zu einigen von Paul Celan hochgeschätzten Autoren gerechtfertigt. Aber abgesehen davon, dass auch die Attribute `schwarz´ oder `dunkel´ bei Celan nicht unbedingt immer den Tod charakterisieren, lässt die Trinkmetaphorik in den Gedichten, die der *Todesfuge* vorausgehen, den in-

[1435] Vgl. H. Segeberg*, Literatur im Medienzeitalter – Literatur, Technik und Medien seit 1914*, S. 120.

terpretativen Schluss auf den Tod nicht unbedingt zu. Nachvollziehbarer ist es, wie Barbara Wiedemann-Wolf und Harald Weinrich die „schwarze Milch der Frühe“ mit Melancholie bzw. `Schwarzgalligkeit´ in Verbindung zu bringen. Diese Zuschreibung ist durch die frühen Gedichte besser gedeckt, verkennt aber, dass das Trinken nicht nur, aber in immer stärkerem Maße in der dichterischen Entwicklung Celans zur *Todesfuge* hin Kommunikation allegorisiert. Und zwar die Ermöglichung von Kommunikation selbst wie zunächst auch Schwermut als ihren Gegenstand. Nach der *Todesfuge* und bis ins Spätwerk und die nachgelassenen Gedichte hinein wird mit dem Trank – oft durch Wein symbolisiert – die Weitergabe von Atem, Stimme, Erfahrung, Bildern und Texten ausgedrückt.

An die – konventionelle – allegorische Deutung des `Trinkens der schwarzen Milch der Frühe´ als Medienfiguration schließt sich die Erörterung an, inwiefern in der *Todesfuge* das typographische Mediendispositiv der über den Buchdruck sich definierenden Moderne thematisiert und als gewaltsam dargestellt wird. Die beiden Frauengestalten des Gedichts, „Margarethe“ und „Sulamith“, sind über das Schreiben des „er“ und das Spiel mit den Schlangen des „er“, das Konturen von Handschrift und von Haar figuriert, als Synekdochen der medusischen Züge von Medialität zu fassen. Der „er“ nimmt diese Züge in sich auf. Der archaischen Gewaltsamkeit verleiht „er“ eine neue Dimension durch die `Tötung´ der Allegorie vom `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´. Verweist die „bleierne Kugel“ metonymisch auf die Lettern des Gutenbergschen Drucksatzes, so ist die `Tötung´ zivilisationskritisch interpretierbar als Unterwerfung ganzheitlich ausgerichteter medialer Kommunikation unter die typographisch-visuelle mediale Kommunikation, die in industriellen Massenmord mündet.

Für diese Zuordnung spricht zweierlei. Erstens die Abspaltung eines dynamischen, mit Mündlicheit verbundenen und mythologisch konnotierten Verständnisses von einer Schrift als „Rede von Blei“[1436], eine Abspaltung, die sich vom Frühwerk bis ins Spätwerk zieht. Zweitens ist die besondere Bedeutung der Gestaltung des Schriftbilds in vielen Gedichten Celans zu berücksichtigten. Die – bleierne – Druckschrift steht dabei in einem Spannungsverhältnis zu den unbedruckten Flächen. Das Weiß der Seite, in den Texten oft als Schnee chiffriert, reißt den poetischen Diskurs angesichts der Schrecken, die das Sprechen befällt, brutal auf, birgt aber auch die durch ihre Vernichtung namenlos gewordenen Ermordeten der Shoah.

Die feste Buchstaben-Ordnung wird aufgebrochen. Es entsteht Raum für potentielle Neuverknüpfungen der Elemente, etwa durch Spielarten des Anagramms.

[1436] Celan I, S. 90.

Gewalt wird dadurch in verschiedener Weise denunziert. Zum einen wird auf zweierlei Verwendungsweisen von Blei Bezug genommen. Aus Blei gegossen werden können Lettern, die Texte bilden, aber auch Kugeln, die Menschen vernichten. Wird deren Tötung verschleiert, verschwinden sie dadurch aus den – gesellschaftlichen – Texten. Für sie muss dann das unbeschriebene – unbedruckte – Blatt einstehen. Zum anderen wird von Seiten der Poesie als Reaktion auf die Verwendung von Blei für die Vernichtung von Menschen das Arsenal bleierner Lettern in den Texten mobilisiert.

Die Lettern werden aus ihrem als gewaltsam zu deutenden starren Arrangement herausgelöst. Oder ihre Herauslösung wird zumindest suggeriert, um anagrammatische Kombinationen zu ermöglichen oder nahezulegen. Diese Überlegungen basieren auf Celans Gleichsetzung des „Wort(es)“ mit der „Leiche“ als der Bezeichnung der Drucker für vergessene Lettern im Drucksatz[1437], auf den Auflösungserscheinungen der Buchstabenordnungen im Spätwerk und auf den historischen Mediendiskursen avant la lettre über die Beziehung zwischen Druckerpressen und Vernichtungswaffen. In einem weiteren Reflexionsschritt wird der Frage nachgegangen, inwiefern die von der typographischen Medienrevolution ausgehende Typisierung als Verhältnis zu Welt und Mensch sich in der *Todesfuge* wiederspiegelt.

1.3 `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ als Schrift-Einverleibung

1.3.1 Gegensätze als Strukturmerkmale der *Todesfuge*

Die Untersuchung der *Todesfuge* unter dem Gesichtspunkt der Rhetorik von Medialität profitiert in hohem Maße von den formalen Analysen des Gedichts durch die etablierte Forschung. Komposition und Struktur des Gedichts, semantische und symbolische, klangliche und rhythmische, ja sogar musikalische Gestaltungsmerkmale der Textoberfläche werden in ihnen ins Blickfeld gerückt. Sie sind Grundlage der allgemein geteilten Interpretationslinie, dass das Gedicht sich mit dem industriellen Massenmord an den europäischen Juden auseinandersetzt. Zwar liegt dies auch für den flüchtigen Leser auf der Hand; aber erst die eingehenden Analysen geben einen Einblick in die konzeptionelle und sprachliche Subtilität des Gedichts, die es gegenüber ähnlichen lyrischen Versuchen der Bukowiner Dichterkollegen Celans auszeichnet.[1438] Zudem lässt sich von den

[1437] O. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 241.

[1438] Vgl. Th. Buck, „Die `Todesfuge´oder Lyrik nach Auschwitz“, S. 62 ff. (Alfred Margul-Sperbers Gedicht *Auf den Namen eines Vernichtungslagers*), S. 66ff. (Immanuel Weißlas´Gedicht *Er*).

Ergebnissen dieser Analysen her das Drama des Ausschlusses von kultureller Teilhabe in Form medialer Auslöschung aufschlüsseln, ein Drama, das durch eine tief in die Sprache eingreifende De-figuration ausgelöst wird.

Zunächst ist dem im Titel gegebenen Hinweis auf die Form der ‚Fuge' nachzugehen. In der Musik zeichnet sich das mit gleichzeitig vernehmbaren Stimmen durchgeführte Kompositionsprinzip der Fuge dadurch aus, dass der „Gang des Themas durch das Stimmgefüge (…) nicht nur als Nachahmung (erscheint), sondern auch als Spannungsvorgang: je zwei Themensätze stehen in einem Komplementärverhältnis zueinander, als Bild und Gegenbild, oder, in der Sprache der F(uge)n-Theorie, als Grundgestalt (*Dux*) und Antwort (*Comes*)".[1439] Das Wort haben sollen Interpreten der *Todesfuge*, die die Bezeichnung ‚Fuge' nicht im übertragenen Sinne[1440], sondern so wörtlich nehmen, wie eine „in Sprache überführte ‚Kunst der Fuge'" dies zulassen kann.[1441]
Wolfgang Menzel sieht das „Hauptthema" in der „Schwarzen Milch der Frühe" als dem „ `Subjekt´ der Fuge" gegeben. Obgleich von der grammatischen Form her „syntaktische(s) Objekt", stellt es doch die „satzbestimmende Kraft" dar.[1442] Mit diesem Hauptthema wird die erste Exposition oder der erste Durchgang bestritten. In Vers 1 wird es in einem Kolon aus einem dreifüßigen Trochäus, d. h. drei Paarungen aus betonter und unbetonter Silbe[1443], ohne Auftakt vorgestellt: „Schwarze Milch der Frühe". „Keiner anderen Wortfolge ist dieses Metrum unterlegt", betont Menzel, womit die „Kopfstellung" für ihn unterstrichen ist.[1444] Schon im selben Vers erfolgt die Kontrapunktierung mit „wir trinken sie abends" in Form von Auftakt, Daktylus und Trochäus, also in einer Sequenz von unbetonter Silbe, Versfuß mit einmal betonter und zweimal unbetonter Silbe sowie schließlich wiederum dem Versfuß mit betonter und unbetonter Silbe.[1445] Die Kontrapunktierung setzt sich daktylisch mit Auftakt fort in Vers 2: „wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts" und endet in Vers 3: „wir trinken und trinken" mit Auf-

[1439] *Musik*, Artikel „Fuge" S. 61, Hervorhebungen im Original.
[1440] Vgl. Renate Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 552, die den Terminus ‚Fuge' als literaturwissenschaftlichen für die Strukturierung der Metren durch den Sprechrhythmus in Anspruch nimmt, sowie Dieter Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, S. 382, der damit die „Fluchtbewegung der Anapäste" als das für die Rezitation so anstrengende Zusammenspiel von Metrum und Rhythmus gemeint wissen will, und schließlich Peter Horst Neumann, „Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit (zu Paul Celans Todesfuge)", S. 234, die Fuge von lat. *fuga*, dt. „Flucht" ableitet und darin die Flucht vor dem Vernichtungswahnsinn ausgedrückt findet.
[1441] Th. Buck, „Lyrik nach Auschwitz: Zu Paul Celans ‚Todesfuge'", S. 27.
[1442] W. Menzel, „Celans Gedicht *Todesfuge*", S. 439.
[1443] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 63.
[1444] W. Menzel, „Celans Gedicht *Todesfuge*", S. 439.
[1445] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 63.

takt, Daktylus und Trochäus. Freier fortgeführt wird das Thema mit der Vers vier: „wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng".

Auch die Exposition des zweiten Themas und ihre Kontrapunktierung finden noch in Strophe I statt. Als zweites Thema bestimmt Menzel in Vers 5: „Ein Mann wohnt im Haus"[1446], ein Halbvers, der von „einer Zäsur mitten in der Zeile "[1447] geteilt ist. Mit dem zweiten, katalektisch, nämlich mit einer Hebung endendem Halbvers: „der spielt mit den Schlangen der schreibt" folgt die Kontrapunktierung. Zwischen Vers 5 und 9 verortet Menzel Kontrapunkt und freie Fortführung, „welche sich allerdings nicht deutlich voneinander abheben".[1448]

Strophe II und IV der „‚Engführung'" entsprechen einer musikalischen Fuge, insofern „(d)ie beiden Themen (…) nun enger aneinandergeschlossen und auf ihre Hauptmotive reduzert werden", in den als „ ‚Zwischenspiele(n)' der Fuge" angelegten Kurzstrophen III und V „ausschließlich Elemente des zweiten Themas in einer freieren Ausführung durchgespielt werden" und Strophe VI als „‚letzte Durchführung' der *Todesfuge*" deren Stimmen unter Bündelung und Augmentation verschiedener Motive zu einem dissonanten Finale führt"[1449]. Der grundlegende thematische Kontrast, auf dem dies basiert, wird indes schon in der ersten Strophe offengelegt. Menzel findet diesen Kontrast zunächst einmal in Metrik, Rhythmik und Lautmaterial angelegt. Dem „voll einsetzenden ersten Thema, dem eine fließende, abwärts gerichtete Bewegung folgt", setzt sich „das zweite Thema entgegen, auftaktig, aufwärtsgerichtet, hart akzentuiert, metrisch bestimmt durch die Einsilbigkeit der Wörter, klanglich durch die Dentale der dritten Singularis (er schreibt – tritt – pfeift – läßt – befiehlt)."[1450] Auf diese Weise wird „ ‚Stringendo' gegen ‚Stakkato'" gerichtet.[1451]

Innerhalb dieses formalen Rahmens entfalten sich die semantischen und symbolischen Gegensätze. Erstere fasst Theo Buck geradezu schlagwortartig und vor dem historischen Hintergrund der Qual und Ermordung der Juden in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern zusammen. „(D)em kontrapunktischen Kompositionsprinzip der Fuge" folgend, würden „Stimme und Gegenstimme, Bild und Gegenbild (…) im Wechsel die thematisch vorgegebene extreme Spannung (erzeugen)".[1452] Buck zufolge geschieht dies durch sukzessive Konfrontation in Gegensatzpaaren. Diese werden gebildet aus „ wir" und „er", „schwarz" und

[1446] Vgl. a. a. O., S. 439f.
[1447] A. a. O., S. 440.
[1448] Ebd., S. 440.
[1449] A. a. O., S. 441.
[1450] A. a. O., S. 440.
[1451] Ebd.
[1452] Th. Buck, „*Todesfuge*", S. 20.

„blau“, „aschen“ und „golden“, „wir schaufeln ein Grab in den Lüften“ und „ein Mann wohnt im Haus“, den „ausgelieferte(n) Opfern“, die „trinken“, und dem „herumkommandierende(n) Täter (‚er pfeift', ‚er befiehlt', ‚er ruft' usw.)“, „ ‚Margarete' und ‚Sulamith'“.[1453] Dadurch „ergeben sich klare Bezugslinien einer grausigen Todes- und Mord-Allegorie“, nämlich der Shoah: „Die eine Seite bilden dabei die ‚Trinkenden', das heißt die Objekte deutscher Judenvernichtung; auf der anderen Seite steht der ‚Tod' als ‚ein Meister aus Deutschland'.“[1454]
Die „(m)etaphorischen Linien“ seien vor allem dazu da, „die kontrapunktische Konstruktion“ zu „ergänzen“.[1455] Nachdrücklich davon ausgenommen ist die „Initialmetapher der ‚schwarzen Milch der Frühe'“.[1456] Sie versinnbildlicht für Buck „nicht etwa ein ‚unbegreifliches Schicksalsgeschehen' – denn das würde dem real-historischen Verbrechen des im deutschen Namen begangenen Massenmords in keiner Weise gerecht!“ –, sondern „so umfassend und exakt wie geboten den mitzudenkenden Leidensvorgang der Opfer jenes primitiven, zynischen und bestialischen Ausverkaufs der Humanität im ‚Dritten Reich'“.[1457] Die von Harald Weinrich als Oxymoron bestimmte „(s)chwarze Milch“[1458] deutet Buck als „‚Milch des Todes'“. Es habe sich „(d)ie lebenspendende Kraft der weißen Flüssigkeit (…) in ihr verdorbenes und Verderben bringendes Gegenteil (verkehrt)“.[1459] Die genitivische Zuordnung ‚der Frühe' will Buck dabei nicht als eine der „üblichen temporalen Zuweisungen“ einordnen, sondern als Hinweis auf die „anders schwer oder gar nicht zu bestimmende Grauzone der Zeit des Übergangs vom Leben zum Tod, aber auch umgekehrt vom Tod zu neuem Leben“.[1460]

Auf der Grundlage der Analyse von Wolfgang Menzel ist zu berücksichtigen, dass die Gegensätze in Form charakteristischer Sprechweisen artikuliert werden, die sich den Perspektiven von „wir“ und „er“ zuordnen lassen. In diesen Sprechweisen wird der Gegensatz zwischen „wir“ und „er“ veranschaulicht. Während die Aktivitäten des „er“ weitgehend in einer begrifflich-denotativen Sprache gefasst sind, werden die Aktivitäten der „wir“ metaphorisch-konnotativ ausgedrückt. Ein literarischer Gestus, der nicht auf die *Todesfuge* beschränkt werden kann, sondern schon in der Titelgebung des Bandes *Mohn und Gedächtnis* mit seiner

[1453] Ebd.
[1454] Ebd.
[1455] Ebd.
[1456] Ebd.
[1457] Ebd.
[1458] Vgl. H. Weinrich, „Semantik der kühnen Metapher“, S. 335.
[1459] Th. Buck, „*Todesfuge*“, S. 21.
[1460] Ebd.

Kombination aus Metapher und Begriff für die darunter versammelten Gedichte als Programmatik anklingt.[1461]

Die „Rede" des „er" analysiert Menzel als „bestimmt durch die Verben des Handelns und Veranlassens"[1462]: „er schreibt", „er tritt vor das Haus", „er ruft", „er pfeift", „läßt schaufeln", „trifft dich genau". Sie sind eingelassen in eine fest `gefügte´ Subjekt-Prädikat-Objekt-Syntax, in welcher der „er" die „wir" direkt adressiert.[1463] Schwieriger fällt es Menzel, die „Rede eines anderen Bereiches", die der „wir", zu charakterisieren, die wesentlich bildhafter ausfällt. Es gelingt ihm nur in Abhängigkeit von der Sprechweise des „er", als ob die metaphorisch-konnotative Sprechweise von der begrifflich-denotativen als abgeleitet zu denken ist. Gleichwohl ist Menzel präzise, wenn er für die Sprechweise der „wir" im Gegensatz zu jener des „er" festhält: „Hier die Metapher" – nämlich die „(s)chwarze Milch der Frühe" – „statt der direkten Aussage, die Apostrophierung anstelle des Befehls, das unbestimmte Tun – ‚wir trinken und trinken' – gegen die eindeutige Aktion, die Inversion – ‚Schwarze Milch…wir trinken sie' – gegen die feste Fügung."[1464]

Allerdings entspricht das Verhältnis zwischen „er" und „wir" nicht einem kontradiktorischen, sondern nur einem konträren Gegensatz. Das betont auch Menzel, wenn er in Abrede stellt, „es gehe in diesem Gedicht schlichtweg um den Gegensatz von ‚Wir' und ‚Er'": „(…) (D)ie Sprache des Gedichtes widersetzt sich dem Versuch, die Gegensätze so eindeutig zu sehen."[1465] Tatsächlich scheint „er" die Sprechweise der „wir" vorübergehend zu verwenden, sei es, um die „wir" zu täuschen, sei es als Ausdruck des Zynismus, als „Gebärde des Hohns", wie Menzel sagt[1466], wenn er in Strophe V, Vers 24 ff. mehr Anstrengung beim Graben und beim Geigenstreichen mit dem `Versprechen´ verknüpft: „dann steigt ihr als Rauch in die Luft /dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng".

Umgekehrt wird aber auch der „er" durch die Sprechweise der „wir" charakterisiert. Zum „Auftreten unerwarteter Worte", durch die der Eindruck einer „schlichte(n) Gegenüberstellung der beiden Bereiche (…) gestört" wird, gehört das Einbrechen der metaphorisch-konnotativen Sprechweise in die begrifflich-denotative. Etwa, wenn in Strophe I, Vers 5 dem Schreiben des „er" („er schreibt") das Spiel mit den Schlangen vorangestellt wird. Oder die Aufforderung „singet und spielt" in Strophe III, Vers 16, sowie in Strophe VI , Vers 34 der Aus-

[1461] Vgl. W. Menzel, „Celans Gedicht *Todesfuge*", S. 436.
[1462] A. a. O., S. 435.
[1463] Ebd.
[1464] Ebd.
[1465] Ebd.
[1466] A. a. O., S. 437.

druck „träumet“, die als „ironische oder archaisierende Form“[1467] der metaphorisch-konnotativen Sprechweise näher stehen als der begrifflich-denotativen und auch keine direkte Rede des „er“ darstellen. Trotz dieses Chiasmus oder wechselseitigen Hineinragens der Sprechweisen „wird der Gegensatz zwischen dem Mann und den Juden nicht überbrückt“, vielmehr sind „(d)ie Worte (…) ihrer dialogischen Funktion verlustig gegangen“.[1468]

1.3.2 „wir trinken“, „er schreibt“: Rhetorik der Bi-Medialität

Bisher in der Forschung nicht berücksichtigt ist offenbar die Beziehung, die zwischen den Kontrapunkten der Themen besteht, d, h. dem schreibenden „er“ und den trinkenden „wir“. Von hier aus lässt sich die Allegorie der Schrift-Einverleibung, wie sie gleich in Vers 1 ausgedrückt wird: „Schwarze Milch der Fühe wir trinken sie abends“ als Rhetorik der Bi-Medialität in der *Todesfuge* erschließen.

Damit sind rhetorische Figuren gemeint, die Übergänge und wechselseitige Beeinflussung zwischen Mündlichkeit und – zumeist chiromantischer – Schriftlichkeit vermitteln. Historisch haben diese Figuren insbesondere in den Anfängen der europäischen Nationalliteraturen im Mittelalter ihren Auftritt. „Die Einsicht wächst, daß wir die Anfänge der volkssprachlichen Dichtung im Kontext einer schriftgestützten Memorialkultur (performance culture) zu deuten haben, die durch die Stimme und die körpergebundene Aufführung bestimmt bleibt“, so Horst Wenzel.[1469] Die Figuren der Bi-Medialität erleben jedoch eine Renaissance, wenn um 1800, Friedrich A. Kittler zufolge, der Eintritt in die Sprache als Sprechen- und Schreibenlernen nach Naturvorbildern imaginiert wird[1470]. Dabei muss allerdings in Rechnung gestellt werden, dass in der Romantik die Sprachbilder der Mündlichkeit von einer weit verbreiteten Schriftkultur, ja von einer typographischen Kultur her geprägt werden. „Auf dem Boden der Druckkultur“, so Aleida Assmann am Beispiel Goethes, „kam es zu einer nostalgischen Verklärung von Mündlichkeit als dem Anderen der Schrift.“[1471] Sollte davon die *Todesfuge* als Repetition eines romantischen Gestus affiziert sein, müsste der Genitivbezug „der Frühe“ als Idealisierung einer früheren mediengeschichtliche Epoche unter die Lupe genommen werden.

[1467] Ebd.
[1468] Ebd.
[1469] H. Wenzel, „Die ‚fließende’ Rede und der ‚gefrorene´ Text“, S. 483.
[1470] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 101f.
[1471] A. Assmann, „Schriftkritik und Schriftfaszination“, S. 333, Anmerkung 15.

Als Allegorie der Bi-Medialität wird die Eingangszeile „Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends“ vielleicht am besten über einen kleinen Umweg begreifbar. Ebenso wie Menzel die metaphorisch-konnotative Sprechweise der „wir“ von der begrifflich-denotativen Charakterisierung der Handlungen des „er“ abzuleiten versucht, erweist es sich als dienlich, das – um noch für einen Moment im Vokabular der Fugentechnik zu bleiben – erste Thema mit Kontrapunkt vom zweiten Thema mit Kontrapunkt her zu beleuchten. Genau genommen ist nur der Kontrapunkt des ersten Themas, den Halbvers „(W)ir trinken sie abends“, der mit wechselnden Tages- und Nachtzeiten und ab Strophe II mit der 2. Person Singular variiert wird, im Spiegel des Kontrapunkts des zweiten Themas oder der zweiten Hälfte von Vers 5 zu lesen: „der spielt mit den Schlangen der schreibt“.

Allegorie heißt in seiner vom griechischen *allegorein* abgeleiteten Grundbedeutung, `etwas auf andere Weise noch einmal sagen´.[1472] Die Prämisse der vorliegenden Lektüre ist, dass in Vers 5 das Anderssagen und das, was anders gesagt wird, wie in einer Übersetzungstafel gegeben sind. „Der spielt mit den Schlangen“ ist nicht nur als „Urmotiv des Bösen“[1473], sondern auch als anderer Ausdruck für „der schreibt“ auffassbar, das Spiel mit den Schlangen also als Figuration von Schrift, genauer gesagt: von Handschrift. Auch nach Barbara Wiedemann-Wolfs Ansicht wird in figurativer Weise „(d)as Verb ‚schreiben’, das in engem Zusammenhang mit Margaretes Haar steht, (…) bereits in der Zeile mit dem Schlangenspiel vorweggenommen“.[1474] Ein sprachliches Bild illustriert die abstrakte Tätigkeit des Schreibens.

Als arabeske Figur insbesondere von Handschrift ist die „Schlangenlinie“ – nach Gerhard von Graevenitz eine Wortschöpfung Albrecht Dürers – auf Umwegen aus der bildenden Kunst in die Literatur eingewandert.[1475] Günter Oesterle[1476] und Friedrich A. Kittler[1477] datieren den literarischen Auftritt der *figura serpentinata* auf die Romantik und E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*, in dem der Student und Schreiber Anselmus eine Totalkritik seines Dienstherrn Lindhorst an seiner Handschrift über sich ergehen lassen muss: „Da war keine Ründe in den Zügen, kein Druck richtig, kein Verhältnis der großen und kleinen

[1472] Vgl. dazu auch A. Haverkamp, *Figura crypta*, S. 73.
[1473] Th. Buck, „*Todesfuge*“, S. 20.
[1474] B. Wiedemann, *Antschel Paul – Paul Celan*, S. 85. – Unausgedeutet bleibt bei Frau Wiedemann jedoch, warum, wie sie feststellt, „(d)as Schreiben (…) einer eindeutig negativ besetzten Figur zugeordnet (ist)“ (S. 86).
[1475] Vgl. G. v. Graevenitz, „Locke, Schlange, Schrift“, S. 246.
[1476] Vgl. G. Oesterle, „Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen `Der goldne Topf´“, S. 82ff.
[1477] Vgl. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 98ff.

Buchstaben."[1478] Erst im Gedanken an das von ihm geliebte, imaginierte „Schlänglein" mit Namen „Serpentina"[1479] erreicht Anselmus beim Kopieren einer arabischen Handschrift die geforderte „Ründe" und Harmonie. Gerhard von Graevenitz stößt auf die Schlangenlinie bereits in Friedrich Gottlieb Klopstocks Gedicht *Der Eislauf.*[1480] Alle drei – Oesterle, Kittler, Greaevenitz – beschreiben die „Schlangenlinie" als differentielle Figur von Medialität, die ein Verhältnis von Durchdringung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit stiftet.[1481]

Die Figurierung des Schreibens des „er" als Zeichnung von Schlangenlinien revoziert historische Situationen von Bi-Medialität. Mit der Konstituierung der Poesie durch das Geschriebene, die der Medien- und Sprachwissenschaftler Walter Ong erstmals für die Literaturepoche der Romantik reklamiert[1482], geht scheinbar der Verlust von Mündlichkeit als der – so Oesterle – „Basisenergie" der Poesie mit der „Aura der Rede", des Gestischen und des Mimeischen einher[1483]. Kompensiert wird dies nach Oesterle durch die Entdeckung des „Anschauliche(n), Phantomimische(n), Pikturale(n) in der Schrift, im Schreibakt, schließlich in der Körpersprache des Schreibers".[1484] Letztlich wird nach einer Balance von Stimme und Schrift gesucht, die Oesterle im *Goldnen Topf* für erreicht hält. Mit Blick auf das „onomatopoetische() Klang- und Bewegungsspiel", das der Begegnung des Anselmus mit dem „Schlänglein" unterlegt ist[1485], sowie die geheimnisvolle, dislozierte Stimme, die sein Kopieren leitet[1486], erklärt er: „Das Schriftliche löst sich

[1478] E. T. A. Hoffmann, *Der Goldne Topf*, S. 51.
[1479] Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Der Goldne Topf*, S. 33.
[1480] Vgl. G. v. Graevenitz, „Locke, Schlange, Schrift", S. 250ff.
[1481] Vgl. G. v. Graevenitz´ Resumée des Klopstock-Gedichts in „Locke, Schlange, Schrift", S. 255: „Dichtung, und um Dichtung geht es bei der tönenden Schlangenlinienschrift, Dichtung ist also nur möglich auf einem schmalen Grenzstreifen zwischen Naturentfremdung und chaotischer, unbeherrschter Natur. Schöne Dichtung ist Formung der Stimme und der Schrift zwischen erstarrter Regelkonventionalität und dem konturlosen Rauschen der Urlaute"; ebenso F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 101: „Wen der Muttermund von vornherein mit Sinnwörtern alphabetisiert, der ist immer schon in einer bestimmten Szene, die ihn und Die Frau umfängt. Er muß nur noch lernen, wie die Stimme, die aus Natur geworden ist, auch noch Buch werden kann, ohne daß Anschauung dabei in Buchstaben unterginge. […] Neuhumanisten sagen *Serpentina*, Augen *Schlänglein* und Ohren nur noch *schl.* Das ist Übersetzung in Muttersprache oder Muttermund" (Hervorhebungen im Original).
[1482] Vgl. W. Ong, „From Mimesis to Irony", passim.
[1483] G. Oesterle, „Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen `Der goldne Topf´", S. 82.
[1484] Ebd.
[1485] Siehe dazu E. T. A. Hoffmann, *Der Goldne Topf*, S. 9: „Da wurde, er wusste selbst nicht wie, das Gelispel und Geflüster und Geklingel zu leisen halbverwehten Worten (…)."
[1486] Siehe dazu E. T. A. Hoffmann, *Der Goldne Topf*, S. 52f.: „Aber es war, als flüstre aus dem innersten Gemüte eine Stimme in vernehmlichen Worten: Ach! könntest du denn das vollbringen, wenn du *sie* nicht in Sinn und Gedanken trügest, wenn du nicht an *sie*, an ihre Liebe, glaubtest? – Da wehte es wie in leisen, leisen, lispelnden Kristallklängen durch das Zimmer: Ich bin dir nahe (…) er durfte kaum mehr hineinblicken in das Original – ja es war, als stünden schon wie in blasser Schrift die Zeichen auf dem Pergament,

ins Mündliche auf und das Mündliche verweist auf das vorgängige Schriftliche. Das Wechselverhältnis von Schriftlichem und Mündlichem verhindert die jeweils mögliche Erstarrung im Literaten.“[1487]

Von dieser Warte stellt sich das Sprechen der „wir“ in Vers 5 und 6 dar als ein allmähliches, parataktisch sich artikulierendes sprachliches Herantasten an das Schreiben des „er“. Dieses wird als Produktion einer Mitteilung entdeckt, die von den „wir“ als der Sprecherinstanz des Gedichts rezipiert und distribuiert wird. Nachdem der Standort des „er“ geklärt ist („Ein Mann wohnt im Haus“), wird zunächst die Bewegung des Schreibens wahrgenommen („der spielt mit den Schlangen“) und sodann als Schreiben begriffen („der schreibt“). Insofern gibt es auch eine Initiative der „wir“, das Leben des „er“ zu begreifen, in dessen Verfügung sie durch Androhung von Gewalt und durch trügerische Worte geraten sind. Dies setzt sich in Vers 6 fort. Das Schreiben erscheint nicht länger als ein selbstbezogenes Spiel, sondern erhält einen Aktivitäts-Zeitraum („wenn es dunkelt“) und eine Destination zugewiesen („nach Deutschland“). Das Produkt des Schreibens konstituiert sich als Mitteilung. Der Inhalt, zumindest die hymnische Apostrophe, mit der die Mitteilung offenbar beginnt, wird ebenso wiedergegeben wie die Adressatin („dein goldenes Haar Margarethe“). Dies alles wird durch die „wir“ in einer sprachlichen Form bekannt gegeben, deren Rhythmik sich eindeutig an „das Mündliche, das Narrative“ anlehnt, das Oesterle eben als die „Basisenergie“ von Poesie bezeichnet.[1488]

Implizit ist damit gegeben, was die „wir“ noch tun außer ein Grab in den Lüften zu schaufeln und zum Tanz aufzuspielen: Sie lesen, auch, aber nicht ausschließlich die Mitteilungen des „er“, deren Kenntnisnahme man sich als heimliches Erhaschen vorstellen mag. Dies ist ein weiterer Umstand, durch den die „wir“ eine – gegensätzliche – Entsprechung zum „er“ bilden. Es gibt zwischen der Welt des Täters und der Welt der Opfer einen labilen Berührungspunkt mit zeitlicher Dimension. Die Möglichkeit der Berührung besteht, gemäß den Grundzügen von „er“ und „wir“, lediglich zwischen den ganz verschiedenen Bereichen von Begriff und Metapher. Sie zeichnet sich darin ab, dass sich das Schreiben des „er“: „der schreibt wenn es dunkelt“ mit dem zyklischen Rhythmus des Trinkens der „schwarzen Milch der Frühe“ durch die „wir“ überschneidet, das eben auch „abends“ und „nachts“ stattfindet. Somit entsteht der Eindruck, dass das `Trinken

---

und er dürfe sie nur mit geübter Hand schwarz überziehen“ (Hervorhebungen Im Original).

[1487] G. Oesterle, „Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen `Der goldne Topf´“, S. 105.

[1488] Vgl. a. a. O., S. 82.

der schwarzen Milch der Frühe´ ein komplementäres Gegenstück zum Spiel mit den Schlangen bildet, das das Schreiben figuriert.

Das komplementäre Gegenstück zum Schreiben aber ist auf begrifflicher Ebene das Lesen. Daraus würde folgen, dass das `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ eine Allegorie des Lesens liefert. Freilich nicht im Sinne De Mans[1489], sondern als fortgesetzte Metapher für die multisensorielle Aneignung – die Inkorporation – von chiromantisch hervorgebrachter Schrift. Somit sind die Gegensatzpaare, deren Pole „er" und „wir" bilden, und die weitgehend durch denotativen und konnotativen Sprachgestus unterschieden sind, um zwei Glieder zu erweitern: Einander gegenüber stehen sich auch das im Spiel mit den Schlangen verdoppelte `Schreiben´ und das `Trinken´ der „schwarze(n) Milch der Frühe", das ein Lesen wäre.

Die Lektüre der „wir" als `Trinken´ zu fassen, erhält Bestärkung durch den überwiegend `fließenden´ Charakter des Gedichts. Die rhythmische Gestaltung wie auch die Interpunktionslosigkeit spielen dabei eine wichtige Rolle. In den verwendeten Langzeilen gewahrt Renate Homann die antike, für den mündlichen Vortrag abgefasste epische Dichtung etwa Homers.[1490] Aus der das Gedicht dominierenden metrischen Struktur der „fließende(n), abwärts gerichtete(n) Bewegung"[1491] und der „durch die Interpunktionslosigkeit ins Fließen gebrachten Sprache"[1492] schließt Menzel mit Hilde Domin auf den „liquide(n)"[1493] Charakter des Gedichts für den Leser. Die Richtung des abwärts Fließenden wäre so etwas wie eine in der Rhythmik zum Erscheinen gebrachte Figurierung des Trinkens. Die Sprache des Gedichts strömt wie in einen Schlund hinab. Der rhythmischen Struktur wie der Gestaltung der Textoberfläche wäre somit die zentrale Figur des Gedichts eingeprägt: die Allegorie der Trinkbarkeit von Texten und insbesondere dieses Textes.

Damit wird dem Leser scheinbar eine bestimmte, auf Traditionen der Mündlichkeit beruhende Rezeptionsform abverlangt. Für den Leser wird das Gedicht „erfahrbar, immer neu, als Identifikation".[1494] „Wir sind genötigt, die Stimmen dieses Gedichts nachzusprechen", findet Wolfgang Menzel. „Der Nachvollzug in der ‚Atemführung' erfordert vom Leser einen hohen Grad an Identifikation."[1495] Mit mehr Abstand betrachtet, lässt sich gerade angesichts „gleitende(r) Übergänge

[1489] D. h. nicht als Eigenschaft von Texten, „Allegorien ihrer eigenen Unlesbarkeit zu erstellen" (J. Culler, *Dekonstruktion*, S. 291).
[1490] Vgl. Renate Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 528.
[1491] W. Menzel, „Celans Gedicht *Todesfuge*", S. 440.
[1492] A. a. O., S. 434.
[1493] H. Domin, „Über das Interpretieren von Gedichten", S. 25.
[1494] Ebd.
[1495] W. Menzel, „Celans Gedicht *Todesfuge*", S. 433.

und (...) ausgesparte(r) Interpunktion“[1496] an eine archaisierende „time axis manipulation“ denken, an eine poetische Rückdatierung des Gedichts qua Form in die Urzeiten von Verschriftlichung. „Frühe Inschriften bei den Griechen und frühmittelalterliche Manuskripte weisen keine Trennzeichen zwischen den Wörtern auf“, erinnert Kittler.[1497]

Die literarisch erzeugte Sattelstellung der *Todesfuge* wie der „wir“ genau *zwischen* Mündlichkeit und Schriftlichkeit kann dabei nicht genug betont werden. Renate Homann weist in die richtige Richtung, deutet aber einseitig, wenn sie meint, dass nur der „er“ durch sein Schreiben „vermittelt“ erscheint, während sich die „wir“ nur „unmittelbar“, d. h. „im wörtlichen Sinn mündlich: trinkend, zu ihrer (poetischen) Referenz, zur ‚Schwarzen Milch der Frühe‘“[1498], verhalten würden. Allerdings illustriert im Rahmen einer Memorialkultur die Speisemetaphorik die meditative Einverleibung von Texten im Akt des Sichvorsagens. Das heißt aber auch, dass die Texte möglichst erinnerbar gestaltet sind – und damit Züge von Artefakten oraler Kultur aufweisen. „Indem man vor sich hinsagt, was man liest, hört man die Sätze mit den Ohren, die man mit den Augen sieht, die ‚voces paginarium’“, erläutert Wenzel die Text-Inkorporation der Memorialkultur des Christentums, „(d)ie Sensomotorik des Sprechens und der akustische Eindruck des gehörten Wortes prägen sich dem Gedächtnis leichter ein als der visuelle Eindruck des geschriebenen Wortes. […] Der Meditierende macht sich den Inhalt eines Textes ganz zu eigen, indem er ihn aufnimmt und sich im Akt des Wiederkäuens vergegenwärtigt, welche Fülle der Wahrnehmung sich mit dem (christlichen) Wort verbindet, um seinen Sinn umfassend zu ergründen und vollständig auszukosten.“[1499] Unterstützend bei diesen Vorgängen sind Eigenschaften der Texte, die auch die *Todesfuge* aufweist: Die Parataxe[1500], die Wiederholung von Klischees und Formeln, das Vorhandensein von Redundanzen und schließlich die Verwendung der „wir“ statt der `Ich´-Form in Ermangelung selbständiger Individualität.[1501]

1.3.3 Trinken als Allegorie inkorporierender Lektüre

Für die Deutung des `Trinkens der schwarzen Milch der Frühe´ als allegorische Figuration von Bi-Medialität sprechen aber nicht nur gedichtimmanent-

[1496] Th. Buck, „Lyrik nach Auschwitz: Zu Paul Celans ‚Todesfuge’“, S. 27.
[1497] F. A. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S. 184. Soetwas wie die in der *Todesfuge* praktizierte „time axis manipulation“, die auf die historische De-Situierung des Lesers zielt, wird von Kittler hingegen nicht bedacht.
[1498] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 541.
[1499] H. Wenzel, „Die ‚fließende’ Rede und der ‚gefrorene’ Text“, S. 492f.
[1500] Vgl. Th. Buck, „Lyrik nach Auschwitz: Zu Paul Celans ‚Todesfuge’“, S. 27.
[1501] Vgl. D. Kloock/A. Spahr, *Medientheorien*, S. 245f.

strukturelle Momente, sondern auch wichtige Motivstränge im ganzen Werk Celans. Erstmals wird in dieser Arbeit das `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ als ein figurativer Gesamtkomplex aufgefasst und gedeutet. Der Trinkmetaphorik Celans wird von Seiten der Forschung kaum größere Beachtung geschenkt, auch nicht diejenige der *Todesfuge*. Dabei legt gerade die Entwicklung der Trinkmetaphorik bei Celan es nahe, die „schwarze Milch der Frühe" nicht als eine Symbolik der Konfrontation mit dem Tode oder mit physischem Leiden zu begreifen, sondern als Figuration verflüssigter Zeichen.

Als „ ‚Milch des Todes'", insofern sich „(d)ie lebenspendende Kraft der weißen Flüssigkeit (…) in ihr verdorbenes und Verderben bringendes Gegenteil (verkehrt)"[1502], legt, wie schon gesagt, Theo Buck die „schwarze Milch der Frühe" aus. Buck spitzt damit die Interpretationen anderer Lektüren zu. Zum Beispiel die von Wolfgang Menzel: „Die Milch, das Symbol der Klarheit, Fruchtbarkeit und Reinheit im Alten Testament, ist ‚schwarz' geworden. Leben und Tod, Fruchtbarkeit, Reinheit und Schuld sind im Spannungsfeld der Metapher assoziiert, Leben vom Tod überschattet Tod das Leben erinnernd."[1503] So schlüssig diese Erläuterung auch sein mag – der Trinkvorgang lässt sich vor dem Hintergrund des Werks Celans nicht unmittelbar mit Tod oder Sterben in Verbindung bringen, etwa in einer Art Hingabe an den Tod, oder im Verständnis von Trinken als einer Vergiftung auf Raten wie bei der Alkoholsucht, sosehr diese Verbindung zunächst intuitiv einzuleuchten und der katastrophalen und absichtlich herbeigeführten Mangelernährung der Gefangenen der Konzentrationslager, die mit jedem verdorbenen Bissen und Trank ihr Leiden verlängert haben, Rechnung trägt. Der Celan-Forschung fällt der Nachweis eines solchen Zusammenhangs auf Grundlage der Texte denn auch sehr schwer. Sie kann lediglich Analogieschlüsse auf der Grundlage biblischer Textpassagen vorweisen.

Schon Heinz Stiehler vermeidet es, das Trinken bei Celan ausdrücklich mit Tod und Sterben zu belasten. Er lässt die Klagelieder und Prophezeiungen des Jeremias selber sprechen. Tatsächlich heißt es dort: „Denn so sprach zu Dir der Herr, der Gott Israels: Nimm diesen Becher mit dem Wein meines Zorns aus meiner Hand und laß daraus trinken alle Völker zu denen ich dich sende, dass sie trinken, taumeln und toll werden vor dem Schwert, das ich unter sie schicken will. […] So spricht der Herr Zebaoth, der Gott Israels: Trinkt, daß ihr trunken werdet und speit, daß ihr niederfallt und nicht aufstehen könnt vor dem Schwert, das ich unter euch schicken will."[1504] Stiehler erlaubt sich nur in Frageform vorzu-

[1502] Th. Buck, „*Todesfuge*", S. 21.
[1503] W. Menzel, „Celans Gedicht *Todesfuge*", S. 444.
[1504] AT, Buch Jeremia 25, 15ff.

tragen, ob „eine Umschließung der Todesfuge durch alttestamentarische Bilder von Celan beabsichtigt sein (sollte)“.[1505] Das Unbehagen Stiehlers mag von der interpretatorischen Konsequenz herrühren, die Shoah als ein göttliches Strafgericht zu verstehen bzw. misszuverstehen.

Ähnliche Schwierigkeiten sucht Barbara Wiedemann-Wolf zu umgehen. Sie führt Stiehlers alttestamentliche Bezüge in einer Fußnote an und zitiert sie auch, zitiert aber nicht – und vermeidet damit das Missverständnis einer religiösen Legitimation des Massenmords –, dass das Schwert, vor dem die Völker „taumeln und toll werden“ sollen, von Gott gesandt ist.[1506] Im Haupttext versucht sie die Verknüpfung von Sterben und Trinken anders zu rechtfertigen und gibt den dürren Hinweis: „Schließlich hat der Trinkvorgang als solcher seine traditionelle Bedeutung im Zusammenhang mit dem Sterben, wie er auch in der Passionsgeschichte wiederholt verwendet wird.“[1507] Angespielt wird damit offensichtlich auf die Eucharistie. Aber das `Trinken vom Blut Jesu´ versinnbildlicht nicht Tod und Sterben, sondern Leben und Auferstehung – und Kommunion und Kommunikation.[1508]

Ausdrücklich nur die *Todesfuge* ausnehmend – was wie ein Zugeständnis an den Forschungsstand wirkt – , sieht Leonard Olschner die Trink-und Speisemetaphorik des Gedichtbandes *Mohn und Gedächtnis* auf Erschließung von Zukunft, nicht auf Untergang und Tod ausgerichtet. „Sieht man von ‚Todesfuge’ (…) ab, in der die ‚Nahrung’ (`schwarze Milch der Frühe´) in der bitteren Umkehrung den Tod beschwört“, so Olschner, „enthält die Bildlichkeit dieses frühen Gedichtbandes, gewissermaßen gegen sich gewendet, neben oft scharfer Ironie ein Moment noch schärferer Gegenläufigkeit, die ein Nährendes als utopischen Hoffnungsträger suggeriert.“[1509] Auf keinen Fall genügt der vage Hinweis auf die Eucharistie, um das Trinken in der *Todesfuge* semantisch für Tod und Sterben haftbar zu machen.

Auch in Celans übrigem deutschsprachigen Werk erscheint dieser Zusammenhang kaum oder doch nicht in der Perspektivik der *Todesfuge*. Selbstverständlich ist nicht auszuschließen, dass die Thematik der Shoah, der sich Celan in der *Todesfuge* so direkt wie in keinem anderen Gedicht oder Prosatext zuwendet, einen Bruch mit dem symbolischen Register der früheren Gedichte verursacht oder nötig gemacht hat und die Distanzierung von der *Todesfuge* in den folgen-

[1505] H. Stiehler „Die Zeit der Todesfuge“, S. 36.
[1506] Vgl. B. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, S. 79, Fußnote 173.
[1507] B. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, S. 79.
[1508] Genau in diese Richtung weist auch das wie die *Todesfuge* nach dem zweiten Weltkrieg in Bukarest auf rumänisch entstandene Gedicht ***Regăsire** – **Wiederfinden***, in dem Wein Tote aufweckt (vgl. Celan VI, S. 178, S. 219).
[1509] L. Olschner, *Im Abgrund Zeit*, S. 90.

den Jahren vielleicht einen weiteren. Dennoch ist festzuhalten, dass weder vor noch nach der *Todesfuge* in der für dieses Gedicht scheinbar charakteristischen Weise die Koppelung des Trinkens mit Sterben und Tod ausgeprägt ist. Eventuell könnte das undatierte, dem Frühwerk zugeordnete Gedicht *Der Tote*, in dem es heißt: „Mohn ritzt Blut aus dem Gesicht:/-knie und trink und säume nicht!“[1510], in einem solchen Kontext stehen. In *Festland* bleibt offen, ob dem lyrischen Ich ein Todestrank oder die Möglichkeit offeriert wird, in das Unbewusste hinabzusteigen und Heilung oder kreative Kraft zu finden: „Schwester im Dunkel, reiche die Arznei/ dem weißen Leben und dem stummen Munde.“[1511]

Ein anderes Gedicht des Frühwerks, *Hellgelb der Fernen* , berichtet zwar vom Genuss von Gift, dieses führt jedoch ganz offensichtlich nicht zum Tode, weil ein Gegenmittel wirkt: „(…)(A)us niemandes Becher/trank ich das Gift./Doch irr von dem Schlaftrunk der Riesen,/ raub ich den schimmernden Käfern das Augenlicht.“[1512] Der Trinkgenuss hat keine Aggression des Trinkenden gegen sich selber zur Folge, wie es durch die Verabreichung einer die Lebenskräfte schrittweise mindernden Substanz der Fall wäre. Die Oberhand hat eine Beeinflussung, die Aggressivität nach außen weckt. Diese ist oft erotisch gefärbt. In einem eher partnerschaftlich orientierten Sinn in dem zunächst als „Trinklied“ titulierten Gedicht *Beim Wein*: „Was meine Schwermut gelöscht hat im Becher/brennt und gebärdet sich riesig an dir“[1513], aber auch in dem zynischen Protokoll einer vergewaltigenden Soldateska in dem in den Band *Mohn und Gedächtnis* aufgenommenen Gedicht *Marianne*: „Geliebte, auch du bist das Schilf und wir alle der Regen; /ein Wein ohnegleichen dein Leib, und wir bechern zu zehnt;/[…]/ Vorm Zelt zieht die Hundertschaft auf, und wir tragen dich zechend zu Grabe.“[1514]

Hier ist schon zu erkennen: Wenn Tod und Sterben mit dem Trinken in Verbindung gebracht werden, dann so, dass der Tod die trinkende Instanz ist. Also in einer von der Perspektive der „wir“ in der *Todesfuge* grundsätzlich verschiedenen Weise. Das gilt auch für das Gedicht *Die Krüge*, in dem transzendente Kräfte an den Wahrnehmungen der Lebenden zehren: „An den langen Tischen der Zeit/zechen die Krüge Gottes./ Sie trinken die Augen der Sehenden leer und die

[1510] Celan VI, S. 28.
[1511] A. a. O., S. 57.
[1512] A. a. O., S. 46.
[1513] A. a. O., S. 99. Vgl. dazu auch die euphorische erotische Bedeutung des zu trinkenden Regens in *Rosenschimmer* (Celan VI, S. 102), sowie, gedämpfter und ambivalenter, in *So schlafe* (Celan I, S. 58).
[1514] Celan I, S. 14. Vgl. dazu auch das anklagende Gedicht *Wer wie* du, in dem tödliche Gewalt als Droge dargestellt wird: „Wer wie du (…) Blut als Münze braucht und Tod als Wein“ (…) (Celan I, S. 49), sowie mit ähnlicher Zielrichtung *Das Gastmahl* (Celan I, S. 25).

Augen der Blinden“[1515] und vor allem für *In Prag*: „Der halbe Tod/großgesäugt mit unserm Leben, (…)“[1516].

Mehr und mehr – diese Tendenz ist seit dem Frühwerk zu verfolgen – allegorisiert das Trinken die sprachliche Kommunikation. So drückt das vor 1945 entstandene Gedicht *Stundenwechsel* mit Hilfe von Trinkmetaphorik das Eindringen in Wahrnehmung und Bewusstsein eines oder einer anderen aus: „Und aus den Krügen, die ihr Schritt (derjenige der Stunde, A. G.) zertrümmert,/ taucht in dein schwarzes Auge meine Seele.“[1517] In den zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichten geht es um die Ermöglichung von Kommunikation und die Bereitstellung von Kommunizierbarem, empfangen wie eine Gabe. „Wir trinken, was einer gebraut, der nicht ich war, noch du, noch ein dritter:/ (…).“[1518] Die Kommunikation ist eine stumme oder verschwiegene von emotionalen Zuständen in *Aus*: „Blicklos/schweigt nun dein Aug in mein Aug sich,/wandernd/ heb ich dein Herz an die Lippen,/hebst du mein Herz an die deinen:/was wir jetzt trinken, stillt den Durst der Stunden;/ was wir jetzt sind, schenken die Stunden der Zeit ein.“[1519] Das Trinken symbolisiert in *Sie* Teilhabe an einer multisensoriellen Kommuniation, die die ganze Bandbreite menschlichen Ausdrucksvermögens umgreift: „Sie mischt ihr Lächeln in den Becher Wein:/du mußt trinken, in der Welt zu sein.“[1520] Schon früh ist der besondere Gegenstand der Mitteilung die Melancholie. „Auch wird hier in Krügen kredenzt die lebendige Schwermut“[1521], heißt es in *Das Geheimnis der Farne*, und in *Stille!* : „Wir tranken mit gierigen Mündern:/ es schmeckte wie Galle/ doch schäumt´es wie Wein – (…)“[1522].

Durch diese Stelle wird Barbara Wiedemann-Wolfs in der Nachfolge von Harald Weinrich gemachter Vorschlag gedeckt, die „schwarze Milch“ auf die ‚melancholische’ ‚Galle’ zu beziehen. „Sie (die Metapher von der „schwarzen Milch der Frühe“ A. G.) steht nämlich samt allen ihren vermuteten Vorlagen in einer älteren Tradtion“, schreibt Wiedemann-Wolf, „nämlich der Vorstellung von der psychischen Auswirkung der `Körpersäfte´: dabei wird ein Übermaß an Galle für die Schwermut verantwortlich gemacht, die man Melancholie, also Schwarzgalligkeit nannte.“[1523] Was hier jedoch leider außer acht bleibt, ist, dass Melancholie bei Celan Botschaft einer Kommunikation mit dem ganzen Körper ist, die offenkun-

[1515] A. a. O., S. 56.
[1516] Celan II, S. 63. Vgl. dazu auch das Gedicht *Da du geblendet von Worten* mit dem Schlussvers über den Tod: „Und ihr würzt ihm den Wein” (Celan I, S. 73).
[1517] Celan VI, S. 83.
[1518] Celan I, S. 32.
[1519] A. a. O., S. 70.
[1520] A. a. O., S. 72.
[1521] A. a. O., S. 21.
[1522] A. a. O., S. 75.
[1523] B. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, S. 78.

dig auf eine bestimmte Wirkung abzielt. „Ich trink so lang bis dir mein Herz erdunkelt“[1524], heißt es in *Auf hoher See*. Das Trinken dient dazu, einen bestimmten, mit Schwarzgalligkeit oder Melancholie benennbaren Zustand herbeizuführen, damit dieser von jemand anderem wahrgenommen wird – oder, wie eben in *Auf hoher See*[1525] , zur Selbsterkenntnis führt.

In zunehmendem Maße wird bei Celan die Trinkmetaphorik für die Darstellung sprachlicher und literarischer Kommunikation genutzt. Versinnbildlicht wird zum einen die Ermöglichung der Produktion und produktiven Verarbeitung von Zeichen und zum anderen deren Übertragung und Verbreitung. Trinken erscheint als Einverleibung von Zeichen. *Benedicta* behandelt die trinkende Aneignung dessen, was Leben wie sinnvolle Artikulation von stimmlichen Lauten voraussetzt, den geistigen Atem: „Ge-/trunken hast du/was von den Vätern mir kam/und von jenseits der Väter:/---Pneuma.“[1526] Getrunken werden aber auch einzelne Stimmen. So in *Heute und morgen*: „Dahinter,/ ausgespart in der Wand, / die Stufe/drauf das Erinnerte hockt.//Hierher/sickert, von Nächten beschenkt/ eine Stimme,/ aus der du den Trunk schöpfst.“[1527] *Tenebrae* verarbeitet die Eucharistie. Das Trinken des Blutes Jesu wird in geradezu insistierender Weise als figurativer Ausdruck der Aneignung des sakralen Bildes ausgewiesen: „Zur Tränke gingen wir Herr.//Es war Blut, es war,/was du vergossen, Herr.//[…]//Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr./[…]/Wir haben getrunken, Herr./Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.“[1528]

Produktion, Speicherung, Distribution und Rezeption von Zeichen werden in *Die Winzer* zu Trinkmetaphorik verdichtet. Dieses Gedicht verweist am deutlichsten auf eine industrialisierte, weil auf Typographisierung beruhenden literarischen Medialität und Kommunikation. Die Verarbeitung singulärer Erfahrung zu konsumierbaren Zeichen wird darin durch die Arbeit an und mit einer Weinpresse allegorisiert. Weinpresse und Druckerpresse korrespondieren in der christlichen Ikonographie und Kirchenlehre miteinander. Denn, wie Horst Wenzel schreibt, „die Herstellung der Bibel ist (…) tatsächlich als Druckprozess verstanden worden, der den ‚Leib Christi’ vervielfältigt, gleichzeitig auf seinen Opfertod verweist und auf seinen Willen, das Wort auszubreiten. […] Der Fluss des mystischen Weins verwandelt sich in den Fluss der gedruckten Worte“.[1529] In dieser Perspektive kann in *Die Winzer* „pressen“ als Homonym gelesen werden, das sowohl keltern

[1524] Celan I, S. 54.
[1525] Vgl. Celan VII, S. 31; vgl. auch *Sie bringen ein* (Celan VII, S. 233).
[1526] A. a. O., S. 249.
[1527] A. a. O., S. 158.
[1528] A. a. O., S. 263.
[1529] H. Wenzel, *Medien vor und nach Gutenberg*, S. 172f.

als auch drucken heißen kann und dem „Wein“ gegenübersteht, der auch als Paronomasie von `weinen´ ausgelotet sein will.

Die Winzer breitet so gesehen eine sadistische, weil auf der existenziellen Qual anderer beruhende Vision vom erlösenden Wort aus, das im Trinken angeeignet wird. Es heißt in dem Gedicht: „Sie herbsten den Wein ihrer Augen,/ sie keltern das Geweinte (…)/[…]//Sie herbsten, sie keltern den Wein,/ sie pressen die Zeit wie ihr Auge/ sie kellern das Sickernde ein das Geweinte, /[…]:/auf daß ein Mund danach dürste später -/ ein Spätmund ähnlich dem ihren:/ (…)/ein Mund, zu dem der Trunk aus der Tiefe emporschäumt, (…).“[1530] Vielleicht aufgrund des Gewaltzusammenhangs, der in *Die Winzer* hervortritt, tendiert Celan in späteren Gedichten zu einer Unterbrechung dieses Prozesses von Zeichenprodution und –rezeption, insbesondere dann, wenn er die eigene Arbeit darin eingespeist findet. Zwar heißt es in *Das angebrochene Jahr* aus dem nach Celans Tod veröffentlichten Gedichtband *Schneepart*: „Trink-/aus meinem Mund“[1531], was offenbar an die Geneigtheit der Hörerschaft eines Dichters appelliert.

Aber in dem Gedicht *Es wird*, für den zu Lebzeiten unveröffentlichten Band *Zeitgehöft* vorgesehen, wird der Zusammenhang zwischen der literarischen Produktion und ihrer Rezeption im figurativen Spiegel des Trinkvorgangs gerade zerrissen, insofern er als wahnhafte Spekulation auf Zukünftiges beargwöhnt wird. In *Es wird* heißt es: „Es wird etwas sein später,/ das füllt sich mit dir/ und hebt sich/ an einen Mund//Aus dem zerscherbten/ Wahn/ steh ich auf/ und seh meiner Hand zu/ wie sie den einen/ einzigen/ Kreis zieht.“[1532] Die Vorstellung von der Übertragung oder nur Übertragbarkeit von Geschriebenem, das Biographisches enthält, zerspringt wie das Glas oder der Kelch, in dem nach der Logik des Sprachbildes vom Trinken das Geschriebene verflüssigt ist. Der Dichtung Produzierende ist auf sich zurückgeworfen, die mediale Kommunikation fängt bei ihm an – und endet bei ihm. Gezogen wird ein „einzige(r)/Kreis“. Die Zurückgeworfenheit auf sich selbst bildet auch die Schwierigkeit des offenbar an einer Übersetzung arbeitenden lyrischen Ich in *Ich trinke Wein*. „(A)us zwei Gläsern trinkt“ dieses Ich, die wohl zwei Sprachen gleichzusetzen sind, und fühlt sich offenkundig dem Schicksal Friedrich Hölderlins nahe, denn es „zackere an/der Königszäsur/wie Jener/am Pindar (…)“.[1533]

Es liegt nahe, innerhalb dieses über das ganze Werk von Celan gespannten figurativen Netzes multisensorieller Kommuniation auch das `Trinken der schwarzen

[1530] Celan I, S. 140.
[1531] Celan II, S. 337.
[1532] Celan III, S. 109.
[1533] A. a.O., S. 108.

Milch der Frühe´ zu deuten. Nämlich als Allegorie der Inkorporation von sprachlichen Zeichen. Gemeint ist eine ganzheitliche Lektüre, eine nicht nur durch den intelligiblen Sinn bewerkstelligte Aufnahme des Geschriebenen. „Die Wahrnehmung (der Zeichen) mit den Augen, die Aufnahme (des Tones) über das Ohr, der Nachvollzug des Sprechens (das Schmecken) mit den Lippen, die Sensomotorik des Körpers im Rhythmus der Wortfolge und die Internalisierung des Blickes im Prozess des Nachsinnens kennzeichnen das ganzheitliche Erfassen eines Schriftwerkes, das sehr viel mehr ist als die bloße Aufnahme von Information", erläutert Horst Wenzel.[1534] Was Weinrich als Oxymoron interpretiert, die „(s)chwarze Milch", würde sich gemäß einer materialistischen Chiffre auflösen lassen in `Milch´ als Symbol der Trinkbarkeit und Genießbarkeit und das Attribut `schwarz´ für die materielle Substanz, die Tinte oder die Druckerschwärze.

Auf einer übertragenenen Ebene ist das Trinken der „schwarzen Milch der Frühe" im Zusammenhang von Medienfiguration als Auseinandersetzung mit dem Tod im Sinne einer Bewahrung und Pflege literarischer Tradition zu würdigen. Nämlich als dauernde Bemühung um Verlebendigung `toter´, wenngleich als nährend wie „Milch" erfahrener Schrift, für die das Attribut `schwarz´ stehen würde. Erinnert sei an Hans-Georg Gadamers Auffassung, die Grundvoraussetzung für die Entstehung von literarischer Tradition sei der „Bezug zu dem Aufnehmenden"[1535], der sich in der lebendigen inneren Vergegenwärtigung bekundet. Diese kommt ihm als ein „Wunder" der „Verwandlung von etwas Fremdem und Totem in schlechthinniges Zugleichsein und Vertrautsein" vor[1536]. Die medienfigurative Deutung des Trinkens der „schwarzen Milch der Frühe" stellt also genau genommen keinen absoluten Bruch dar mit Bucks Überzeugung, es werde der Übergang vom Leben zum Tod, aber auch vom Tod zum Leben angezeigt. Nur wird der enge, materialistisch-historischen Rahmen, den Buck zieht, vergrößert, um weitere Aspekte der Shoah einzubeziehen, die mit der physischen Vernichtung unmittelbar zu tun haben.

Die hier unternommene exegetische Auflösung des Oxymorons legt freilich lediglich Bedeutungsschichten oder -komponenten frei, deren Vorhandensein durch Celans Modifikation am verwendeten zitierten Material, durch das gedichtimmanente Symbolgefüge und durch Celans literarische und akademische Sozialisation erklärbar wird. Bei der „schwarzen Milch der Frühe" handelt es sich mitnichten um ein originäres sprachliches Bild, das ausgesucht worden ist, um eine bestimmte, einzigartige Idee auszudrücken. Dies ist schon deshalb schwer vorstell-

[1534] H. Wenzel, „Die ‚fließende' Rede und der ‚gefrorene' Text", S. 493.
[1535] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 154.
[1536] A. a. O., S. 156.

bar, weil der Kernbestand, die „schwarze Milch“, einem Gedicht von Rose Ausländer entlehnt ist. Schon in der *Todesfuge* kommt das der graphematischen Schrift zugewiesene Prinzip der Pfropfung von Kontexten zum Tragen, durch das neue Sinngehalte erzeugt werden.

Als eine wichtige intertextuelle Induktionsquelle für eine spezifisch auf Buchstaben-Verflüssigung zielende Bedeutung des Trinkens der „schwarze(n) Milch der Frühe“ kommt ein Fundamentaltext für Paul Celans ganzes Schaffen in Frage, die poetologische und medienreflexive Schrift *Ein Brief* von Hugo von Hofmannsthal. Das literarische Dokument der Sprachskepsis, das Celan bereits als Jugendlicher gelesen hat[1537], beklagt das Zerreißen von Sprache und Welt, Wahrnehmung und Bewusstsein als Phänomen und Symptom der Moderne. Die Erinnerung an eine ganzheitliche und multisensorielle mediale Kommunikation wird in einer Formulierung gegeben, die sich als Deutungshilfe für die „schwarze Milch der Frühe“ anbietet. „(W)enn ich auf meiner Jagdhütte die schäumende laue Milch in mich hineintrank, die ein struppiges Mensch einer schönen, sanftäugigen Kuh aus dem Euter in einen Holzeimer niedermolk“, heißt es in dieser Rollenprosa über den fiktiven Lord Chandos, „so war mir das nichts anderes, als wenn ich, in der dem Fenster eingebauten Bank meines Studio sitzend, aus einem Folianten süße und schäumende Nahrung des Geistes in mich sog.“[1538] Über das als Ähnlicheitsrelais wirkende Attribut „schäumende“ setzt Hofmannsthal „Milch“ und die „Nahrung des Geistes“ gleich, dabei imaginativ-medienmetaphorisch eine Verflüssigung des Textes des „Folianten“ implizierend.

Von Hofmannsthal her gelesen entspricht bei Celans „schwarze(r) Milch der Frühe“ das Attribut ‚schwarz’ der Farbe der Schriftzeichen, die „Milch“ ihrer Verflüssigung. Wie bei Hofmannsthal werden Kultur und Natur auf eine Stufe gestellt, aber auf dem engen Raum syntagmatischer Kombination. Und wie bei Hofmannsthal wird diese Einheit in eine vom Zeitpunkt des Sprechens abweichende Vorzeit verwiesen, allerdings nicht durch das Präteritum, sondern durch den Genitivbezug „der Frühe“. Zudem ist zu bedenken, dass die extreme Kontraktion, die in „schwarze Milch“ liegt, sowohl den Nährwert-Charakter als auch den Naturbezug von Druckerzeugnissen aufhebt, die beide in Hofmannsthals Vergleich gegeben sind.

In deutlicherer Anlehnung an Hofmannsthal wird die mediale Trinkmetaphorik in dem wohl 1950 entstandenen Gedicht *Trinklied* fortgeführt. Darin wird im Trinken durch dessen Verbindung mit Atem- und Lichtmetaphorik eindeutig die – wiewohl auch als Paronomasie des Eingedenkens verstehbare – Aneignung von zeitlich

[1537] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 67.
[1538] H. v. Hofmannsthal, „Ein Brief“, S. 49.

vorausliegendem geistigen Gut und Gesprochenem umschrieben: „Bei den vergrabnen, bei den Gedanken kehren wir Künftigen ein -/oh wie mir mundet, was ihr vergossen – mir schäumen Hauch noch und Schein!“[1539]

Die „schwarze Milch der Frühe“ reiht sich so betrachtet in eine figurative Tradition der verflüssigten Sprachzeichen ein, in die Celans Werk außer durch die *Todesfuge* und *Die Winzer* also noch durch andere Gedichte hineinragt. Zu nennen ist etwa das Gedicht *Heute*, in dem es heißt: „(O)ffen lag es und grüßte:/das wassergewordene Buch.“[1540] Die Tendenz Celans, technische Medialität naturalisierend zu de-figurieren und zu re-figurieren, greift in der Spätphase auf die trinkmetaphorische Behandlung von Sprache und dichterischem Ausdruck über. Der Genuss von ästhetisierter Sprache macht in *Warum dieses jähe Zuhause* lebensmüde, wenn „einer“ in den „Tropen“, mit denen wohl die rhetorischen Figuren gemeint sind, „ersaufen“ will, der „zwei Bücher an Stelle der Lungen hat“[1541]. In dem nicht veröffentlichten Gedicht *Hinter der Hirnstelle* hingegen werden die Lungen mit einem Behältnis einer sich in einer freundlichen Atmosphäre entäußernden, der Kommunikation dienenden Sprachflüssigeit gleichgesetzt. „(F)reundlich/fahnts aus den Fenstern“, heißt es dort, „auch du kommst vorbei, eine helle/Flasche zwischen den Schultern, //manchmal, zwei Zoll hoch,/schnellt der Sprechkorken über dich weg,/verständnis-/innig.“[1542]

Neben dem fiktiven Brief des Lord Chandos ist als weitere Induktionsquelle für die mediale Bedeutung der Trinkmetaphorik der *Todesfuge* wie auch in motivisch ähnlich gelagerten anderen Gedichten François Rabelais´ *Gargantua und Pantagruel* zu nennen.[1543] Als Günter Grass Mitte der fünfziger Jahre, zur Zeit der Arbeit an der *Blechtrommel*, Paul Celan kennenlernt, macht ihn dieser auf das große Werk von Rabelais aufmerksam und empfiehlt ihm die Übersetzung von Johann Gottlieb Regis.[1544] Die 1924 neu von Wilhem Weigand herausgegebene Übertragung verzeichnet das Literaturarchiv in Marbach als Bestandteil der Bibli-

[1539] Celan VII, S. 24.
[1540] Celan II, S. 47.
[1541] Celan II, S. 363.
[1542] Celan VII, S. 173.
[1543] Wir übergehen hier die Funktion des ‚schwarzen Bluts’ im 11. Gesang von Homers *Odyssee*, das die Toten sprechen macht, aber weniger eindeutig auf das Medium Buch zurückzuführen ist.
[1544] Dazu die Wiedergabe einer Äußerung von Grass bei A. Barnert, „Eine `herzgraue´Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Günter Grass“, S. 66: „Der (Paul Celan A. G.) hat mich zum Beispiel nicht nur auf Rabelais aufmerksam gemacht, sondern auch auf die Regis´sche Übersetzung“, sowie Günter Grass im *Deutschlandfunk*-Interview vom 16. Oktober 1997: „Er (Paul Celan, A. G.) hatte einen ganz anderen Hintergrund, er hat mich mit Rabelais bekannt gemacht, und das auch noch in der richtigen Übersetzung, und mit französischen Symbolisten und so weiter und so fort“ (vgl. H. Winkels, „Nicht von der Bank der Sieger aus“, o. S.).

othek Paul Celans.[1545] Schon während seines ersten kurzen Aufenthalts in Paris, vor der Aufnahme des Medizinstudiums in Tours, muss Celan mit Rabelais in Berührung gekommen sein. Bereits damals, also 1938, ist Celan, in Begleitung seines in Paris lebenden Onkels Bruno Schrager, in das Café und Restaurant *La Chope de la Contrescarpe* eingekehrt, auf jenem Place de la Contrescarpe im Quartier Latin[1546], an den er sich im Gedicht *La Contrescarpe*[1547] erinnert. In unmittelbarer Nähe, nämlich nebenan bzw. schräg gegenüber befindet sich das „Rabelais-Haus", das an seiner Fassade die Inschrift „Pomme de pin" trägt – Rabelais-Haus deshalb, weil es auf die seit dem Mittelalter auf diesem Platz vertretenen Schenken und Cabarets verweist, in denen Rabelais verkehrt hat.[1548]

Vor-Klänge auf die *Todesfuge* geben in *Gargantua und Pantagruel* schon die Rede vom „Früh-Wein"[1549] und die Empfehlung, „mit grauendem Tag zu trinken (…): ‚Früh aufstehn/ Macht selig nicht, Frühtrunk ist schön'".[1550] Das Wort des „er" vom „Grab in der Luft" verliert nicht seinen Zynismus, erhält aber eine zusätzliche Dimension durch die an Panurg gerichtete Bemerkung: „ ‚Und du', sprach er, ‚wirst eines Tags beerdigt. Was ist ehrlicher, Luft oder Erd? O armes Schaf! Hing nicht der Herr Christus selbst in der Luft?'"[1551] Das Luftgrab wird umdeutbar zur Märtyrerstätte.

Vor allem aber zieht sich leitmotivisch durch *Gargantua und Pantagruel* die in der *Todesfuge* interessierende Substituierbarkeit von Trank und Schriftstück. Schon im ersten Kapitel wird zwischen Weinflaschen ein „schimmelig Büchlein" aus „Ulmenrinden" gefunden[1552]. Gargantuas Vater Grandgoschier und seine Frau klopfen beim Trinken im fünften Kapitel Sprüche wie „ ‚Ich trink nicht, denn aus meinem Brevier wie ein guter Gardian-Vater'"[1553], in denen ein Gebetbuch wie ein Wein genossen wird, oder „Wenn das Papier meiner Schuldregister so wacker trinken könnt als ich, meine Gläubiger kriegten ihr Weinl wohl, wenns an ein

[1545] Siehe dazu den Eintrag zu F. Rabelais, *Meister Franz Rabelais der Arzeney Doctoren Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1 u. 2, im Literaturverzeichnis. Die beiden Bände des Werks sind vom Deutschen Literaturarchiv Marbach dem Bibliotheksbestand Paul Celans unter den Signaturen BPC:QD404 bzw. BPC:QD405 zugeordnet [Zugriff: 20.07.2011].

[1546] Siehe dazu die Erinnerungen von János Szász, „‚Es ist nicht so einfach….'", S. 328: „Setzen wir uns auch für eine halbe Stunde, forderte Celan uns auf, das *Chope* ist sozusagen sein Stammlokal, schon vor dem Krieg während seiner Pariser Studentenzeit, pflegte er herzukommen" (Hervorhebung im Original).

[1547] Vgl. Celan I, S. 282f.

[1548] In Wirklicheit hat Rabelais allerdings im genau gegenüberliegenden Haus verkehrt (vgl. J. Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris,* Bd. II, S. 386).

[1549] F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1, S. 49.

[1550] A. a. O., S. 58.

[1551] A. a. O., S. 212.

[1552] A. a. O., S. 14.

[1553] A. a. O., S. 21.

Liquidieren ging“[1554]. Von einem Brief in unlesbarer Schrift wird angenommen, mit „Wolfsmilchsaft“ geschrieben worden zu sein.[1555] Das Autor-Ich des *Prologus* des Dritten Buches setzt die zu erzählende Geschichte mit einem „Fässel“ Wein gleich.[1556] Aufbewahrt sind des Autors „guten Wörtlein hie in meinem Fläschel“.[1557]

Den Rang einer poetischen Urszene erhält die Signifikanten-Substitution, der sich speziell die Metapher des verflüssigten Textes verdankt, im 45. Kapitel des V. Buchs von *Gargantua und Pantagruel*. Es entpuppt sich ein Buch plötzlich als eine Flasche, aus der die Priesterin Bakbuk den Panurg zu trinken heißt. Sie „(n)ahm da ein dickes silbernes Buch in Figur eines Sentenzen-Viertels oder halben Eimers, schöpft´ ihm damit aus dem Brunnen und sprach zu ihm: […] ‚Wir hie zu Land incorporieren uns unsre Lehren leibhaftig durch den Mund; drum sag ich nicht zu euch: lest dies Kapitel, merkt diese Gloss´. Vor Zeiten aß ein alter Seher der jüdischen Nation ein Buch und ward zum Doctor bis an die Zähn. Ihr itzt sollt mir eins trinken und bis in die Leber zum Doctor werden. So kommt und tut die Kiefern auf!’ Wie nun Panurg den Schlund weit aufriß, nahm sie ihr silbern Buch; wir sahens auch wirklich für ein Buch an, denn nach der Figur war es gestaltet wie ein Brevier, war aber nichts anderes als in der Tat ein ganz natürliches Feldfläschchen voll Falernerweins, das sie Panurgen bis auf den Boden ausziehn ließ.“[1558] Der Genuss des Weins, figurativ für: die Einverleibung von Texten, regt die Trinkenden zum poetischen Vortrag an, figurativ für: zum Verfassen neuer Texte und ihrer Darbietung, lässt sie einmünden in „poetischen Wahnsinn“: „‚Bist du’, sprach Jahn (zu Panurg, A. G.), ‚toll oder b´sessen? Seht, wie er schäumt, hört, wie er reimt! Was alle Teufel hat er g´fressen?’“[1559]

In milder Form verflüssigt sich das Buch zu poetischem Palmwein in und als Goethes *Epigramme(n)*: „Nur durchwäss´re dieß Büchlein mir nicht; es sei mir ein Fläschchen/ Reinen Arraks, und Punsch mache sich jeder nach Lust“[1560]; in ekstatischer Form hingegen in Hoffmanns *Goldnem Topf* , wo der Genuss von Arrak, der hier wie auch bei Goethe als Metonymie von Manuskript-Liebe fun-

[1554] A. a. O., S. 22.
[1555] A. a. O., S. 230.
[1556] A. a. O., S. 275.
[1557] A. a. O., S. 422.
[1558] F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1, Buch V, 45. Kapitel, S. 304f.; den Hinweis verdanke ich H. Wenzel, „Die ‚fließende’ Rede und der ‚gefrorene’ Text“, S. 488. Vgl. dazu die unterkomplexe Deutung von Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 209, wonach es Rabelais lediglich darum gegangen sei, die „`neue Weinpresse´“ Buchdruck zu besingen. – Rabelais´Autorschaft des V. Buches ist allerdings „bekanntlich umstritten“ (F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 2, S. 429 (Anmerkungen)).
[1559] F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1, Buch V, 45. Kapitel, S. 306.
[1560] J. W. v. Goethe, *Werke*, Bd. 1, S. 147.

giert[1561], zu halluzinierenden Wahrnehmungen und deren quasiautomatischer Verschriftlichung führt[1562]. Eine gewisse Schließung erfährt die Allegorisierung von produktiver Lektüre durch Trinken in Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary*. Die Titelheldin investiert ihr rastloses Verschlingen, ja Aufsaugen von (Trivial-)Literatur nicht in die symbolische Fortführung durch eigenes Scheiben, sondern als `Endverbraucherin´: Sie verausgabt sich darin, die Liebesgeschichten, von denen sie liest, im realen Leben erfahren zu wollen. Im übertragenen Sinne stirbt sie an dieser Lektüre, denn nach den Vorbildern, die diese suggeriert, inszeniert sie ihren Selbstmord durch Vergiftung. Das Gift teilt sich Madame Bovarys Zunge und Gaumen als „abscheuliche(r) Tintengeschmack“ mit.[1563]

Celans Texte unterscheiden sich, wie gesehen, von den Rabelaischen Varianten der Trinkmetaphorik durch einen Hang zur Naturalisierung und Antropomorphisierung, wenn Behältnisse von Sprache und Schrift zu integralen Bestandteilen des Körpers transfiguriert werden.

Über das Bildfeld des Trinkens hinaus ist festzustellen, dass Celans Texte tief in die Tradition der Speisemetaphorik von Sprache und Schrift eingelassen sind. Im Spätwerk verstärkt sich diese Tendenz. In *Osterqualm* heißt es: „(W)o du Wüstenbrot bukst/aus mitgewanderter Sprache“[1564], in *Jetzt wächst dein Gewicht* kündigt das lyrische Ich, nachdem offenbar andere religöse Praktiken versagt haben, an: „eß ich das Buch“[1565] und schließt damit an die Worte des Engels in der Offenbarung des Johannes an : „Nimm hin und verschling´s! und es wird dich im Bauch grimmen: aber in deinem Munde wird´s süß sein wie Honig“[1566], in *Mit den Sackgassen* will ein ungenannt bleibendes lyrisches Ich „dieses/ Brot kauen, mit/Schreibzähnen“[1567]. Als mögliche Einflussquellen nennt Monika Schmitz-Emans Jean Paul und Lichtenberg. Jean Paul habe „eine ganze Serie von Eß-Metaphern (…) für den Umgang mit Worten entwickelt“[1568], erklärt Schmitz-Emans, „(e)in anderer möglicher Gewährsmann für die `Analogie´ zwischen Lektüre und Nahrungsaufnahme ist Lichtenberg, der das Bild des Bücher-Essers

[1561] Vgl. F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 136, Fußnote 177: „Nun ist aber Lindhorsts (des Dienstherrn von Anselmus, A. G.) Bibliothek von Palmbäumen umstanden und sein genealogisches Manuskript (das Anselmus kopieren soll, A. G.) aus Palmblättern gemacht. Mithin gilt streng symmetrisch: dieselben Pflanzen, deren Verwandlung in Serpentina den Liebesrausch des Märchenhelden erzeugt, erzeugen durch ihre Destillation den Alkoholrausch des Märchenschreibers.“

[1562] Vgl. dazu dazu E. T. A. Hoffmann, *Der Goldne Topf*, S. 98f., sowie G. Oesterle, „Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen `Der goldne Topf´“, S. 98; F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 136.

[1563] G. Flaubert, *Madame Bovary*, S. 366.

[1564] Celan II, S. 85.

[1565] A. a. O., S. 258.

[1566] NT, Buch der Offenbarung, 10, 9.

[1567] Celan II, S. 358.

[1568] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog* S. 29.

ausspinnt, um wahres und fruchtbares Textstudium gegen die letztlich sinnlose Aufnahme von Ballaststoffen auszuspielen“[1569].

Die inkorporierende Lektüre in der *Todesfuge* erscheint enger mit stimmlicher und eventuell auch musikalischer Performanz verbunden als mit der Hingabe an das stille, innere Spiel der Einbildungskraft, an Verstehen und Deutung als hermeneutischem Vorgang. Allzu strikte Unterscheidungen fallen jedoch schwer. So argumentiert Hans-Georg Gadamer, dass die Lektüre als „ein Vorgang der reinen Innerlichkeit“, in dem sich „die Ablösung von aller Gelegenheit und Kontingenz, wie sie im öffentlichen Vortrag oder in der Aufführung liegen, vollendet“ zu haben scheint[1570], durchaus performative Momente umfasst, ja, dies macht „die Kunstart der Literatur“ aus[1571]. Allerdings im Dienste des Verstehens. „(A)lles verstehende Lesen ist immer schon eine Art von Reproduktion und Interpretation“, so Gadamer, „Betonung, rhythmische Gliederung und dergl. gehören auch dem stillsten Lesen an.“ [1572]

Die *Todesfuge* selbst ist eine Ansammlung „(s)chwarze(r) Milch“, ein subtiler Körper gefüllt mit und bestehend aus buchstäblich `ein-geflossenen´ Texten. Weshalb Peter Horst Neumann erklärt: „*Alle* Motive des Gedichts sind vorgegeben.“[1573] Das gilt insbesondere für das Oxymoron „schwarze Milch“. Eine erschöpfende Aufarbeitung der zahlreichen Motiv-Anleihen ist nicht in Sicht. Außer den Bukowiner Referenzen, den noch zu diskutierenden Beziehungen zu Goethes *Faust*, Heines Loreley-Gedicht und der bisher unbeachtet gebliebenen zu Hofmannsthals *Ein Brief* nennt Theo Buck ‚Ein-flüsse‘ von Georg Trakl, Franz Werfel, Arthur Rimbaud, das Alte Testament mit seinen Klageliedern, das bereits beachtet worden ist, sowie Rainer Maria Rilke.[1574] Renate Homann nennt für weitere Motive u. a. Kleist (das Zu-Tode-Hetzen in der *Penthesilea*), Wagner und Goethe (Bezeichnung ‚Meister’ in Werktiteln), Puccinis Oper *Tosca* (Sterne-Motiv).[1575] Marlies Janz führt Conrad Ferdinand Meyer an[1576], Barbara Wiedemann-Wolf ergänzt Eduard Mörikes Gedicht *Jung Volker* (Zusammenhang Tö-

[1569] A. a. O., S. 29f.
[1570] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 152.
[1571] A. a. O., S. 153.
[1572] Ebd., S. 153.
[1573] P. H. Neumann, „Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit?“, S. 234, Hervorhebungen im Original.
[1574] Vgl. Th. Buck, „Die `Todesfuge´ oder Lyrik nach Auschwitz“, S. 73ff.
[1575] Vgl. R. Homann, *Theorie der Lyrik*, 547f., Fußnote 13.
[1576] Vgl. M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 212, Anmerkung 3.

ten-Musik)[1577], Leonard Forster entdeckt Affinitäten zu Heines Gedicht *Das Sklavenschiff*[1578].

In diesen Bezugnahmen wird weder Plagiatorisches geargwöhnt noch bloß wie von Buck „ein ebenso souveränes wie produktives Spiel mit Formeln der Lyriktradition“ vermutet, das unter anderem „die konventionell festgeschriebenen Sinnbezüge in Frage stellt, zum Teil sogar denunziert“.[1579] Die Vielzahl, fast möchte man sagen: die Unermesslichkeit der Anspielungen und Zitate unterstreicht nach der Auffassung dieser Arbeit vielmehr, dass sich im Gedicht das unablässige Trinken der „schwarzen Milch“ als unermüdliche Aneignung der Texte von Kultur, Kunst und Literatur spiegelt.

Die „kühne Metapher“[1580] der „(s)chwarzen Milch“ selbst ist aus mindestens einem anderen Text eingeflossen. Sie ist als Zitat die Figur, Synekdoche gleichsam, des Ein-fließens der Poesie von Rose Ausländer, die Celan in ihrer beider Heimatstadt Czernowitz während des zweiten Weltkriegs kennen gelernt hat[1581], sowie der Lyrik der Bukowina aus der Feder anderer jüdischer Autoren in die *Todesfuge*. In dem Gedicht *Ins Leben* verarbeitet Rose Ausländer nach Auffassung ihrer Biographin Cilly Helfrich die schwierige Beziehung zu ihrer Mutter und den Entschluss, aus den USA nach Czernowitz zurückzukehren, um ihre Mutter zu pflegen[1582]. In der ersten Strophe heißt es: „Nur aus der Trauer Mutterinnigkeit/Strömt mir das Vollmaß des Erlebens ein./ Sie speist mich eine lange, trübe Zeit/ Mit schwarzer Milch und schwerem Wermutwein.“[1583]

Für Rose Ausländer ist die Metapher von der `schwarzen Milch´ durch die Verwendung in der *Todesfuge* ganz legitim Celan zugehörig geworden.[1584] Auf die Metapher ist Celan wohl bei der Lektüre des 1939 erschienenen Gedichtbands *Der Regenbogen* gestoßen.[1585] Weniger klar und von der Witwe Claire Goll weniger generös beurteilt ist der mögliche Einfluß des Gedichts *Chants des Invaincus* von Ivan Goll, 1942 in der französischen Exilzeitschrift *La Voix de la France* in New York erschienen, in dem es heißt: „Nous bouvons le lait noir/De la vache misère/Quand dans les abattoirs/On égorge nos frères.“[1586]

[1577] Vgl. B. Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan*, S. 84.
[1578] Forsters bescheidener Hinweis wird eine vertiefte Betrachtung in einer anderen Publikation erhalten.
[1579] Th. Buck, „Die `Todesfuge´ oder Lyrik nach Auschwitz“, S. 76.
[1580] H. Weinrich, „Semantik der kühnen Metapher“, S. 335.
[1581] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 133.
[1582] Vgl. C. Helfrich, *Rose Ausländer- eine Biographie*, S. 159ff.
[1583] R. Ausländer, *Gesammelte Werke*, Bd. I, S. 66.
[1584] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 133.
[1585] Vgl. dazu H. Stiehler, *Paul Celan, Oscar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens*, S. 200.
[1586] Zitiert nach J. Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, S. 53.

Als Synekdoche eines weiteren in das Gedicht eingeflossenen Textes muss die über ihr „goldenes Haar“ – eine Text-Metapher – apostrophierte „Margarete“ aus dem Goetheschen Drama *Faust* gelten. Den Kontrast zu „Margarete“, ihr dunkles Spiegelbild im Sinne einer Wiederkehr des Verdrängten der gewaltsamen Tötung[1587], die im Namen des arischen Ideals begangen wird, verkörpert „Sulamith“. Sie ist die Synekdoche (oder Metonymie) der Dichtung des Hoheliedes aus der Bibel. Das tote „aschene Haar Sulamith(s)“ (erstmals in Strophe II, Vers 6) anstelle des faszinierenden purpurnen Haars in der Überlieferung[1588] weist die erotische Anziehungskraft Sulamiths als erloschen aus. Sulamith steht für eine Geliebten-Erotik[1589], die im Gegensatz zu der von Margarete verkörperten Mutter-Erotik der Vernichtung geweiht ist. Gleichsam rückabgewickelt wird damit die heikle erotische Aufladung, die Maria im Zuge der hilflosen Suche christlicher Theologen nach einem neutestamentlichen Anti-Typus zu Sulamith erhalten hat. „Viele griffen nach der einzigen weiblichen Gestalt mit einer vergleichbaren Deutungstiefe im Neuen Testament, Maria“, referiert Boyd, „und gelangten zu mystischen Visionen einer intimen Vereinigung zwischen Christus und seiner heiligen Jungfrau-Mutter!“[1590]

1.3.4 Die Ambivalenz des Weiblichen

Rose Ausländers Gedicht *Ins Leben* verhält sich antithetisch zum Inhalt. Im Gedicht wird ausgedrückt, dass die sprechende Instanz aufgrund der Abhängigkeit von der Mutter gerade nicht ins – eigene – Leben treten kann. Die *Todesfuge* weist demgegenüber voraus auf den *Meridian* und seine Spaltung/Verdopplung in eine gute Mutter (Lucile), die den Weg ins Leben zu weisen scheint, und in eine böse, verschlingende Mutter (die Guillotine). Diese Ambivalenz hat für Celan womöglich eine theologische Dimension, zeigen die Untersuchungen Timothy Boyds doch, dass Celan bei seiner Lektüre der Schriften Gershom Scholems über die Kabbala starkes Interesse an der Figur der Schechina, dem „passiv-weiblichen Moment der Gottheit“[1591], und insbesondere an der „Aufspal-

[1587] Die Wiederkehr des Verdrängten ist bei Harold Bloom kennzeichnend für die Figur der Mobilisierung des Gegen-Erhabenen innerhalb des Vorgangs der Daemonization, mit der sich ein poetischer Nachfahre (hier Celan) gegen seinen Vorgänger (hier Goethe) zu behaupten versucht (vgl. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, S. 106).
[1588] Vgl. AT, Hohelied, 7,7.
[1589] Julia Kristeva sieht im *Hohelied* und in Sulamith noch mehr: „Das Hohelied ist schließlich eine subtile Aufhebung der Erotik und des griechischen oder mesopotamischen Hangs zum initiatorischen Philosophieren durch das Auftreten der *Frau*: der liebenden Gattin“ (Dies., *Geschichten von der Liebe,* S. 101, Hervorhebung im Original).
[1590] Th. Boyd, *„dunkeler gespannt“*, S. 54f.
[1591] G. Scholem, *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, S. 135ff.

tung der Schechina in zwei Potenzen“[1592], nämlich „zwischen oben und unten, hell und dunkel, gut und böse“ beweist[1593]. Zu dieser dunklen Seite gehört offenbar Medusisches, wie ein Fund von Dietlind Meinecke in den Texten über die Kabbala verrät:„‚Als Weibliches, aber auch als Psyche, zeigt die Schechina zum Teil auch grauenhafte Züge'.“[1594]

Von der Forschung indessen wird „Margarete“ als Quelle einer medusisch konnotierten Gefahr identifiziert. Besonders Vers 22 und 23 in Strophe IV scheinen dies anzusprechen:

[…]

ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Celan legt Walter Jens in einer brieflichen Selbstdeutung dieses Motiv entsprechend auseinander. „Die Schlangen (…) -: hier haben wir es fraglos mit Archetypischem zu tun. […] Haar (und hier, bei der Gretchen-Gestalt, denkt man ja auch an Zöpfe) verwandelt sich oft (im Märchen ebensogut wie im Mythos) in Schlangen.“[1595] Für Jean Bollack ist dadurch die Sache klar. Er geht so weit, das propagierte Bild des blonden deutschen Mädchens aufgrund seiner medusischen Attribute als Ikone der Vernichtung einzustufen. Celans Selbstdeutung gegenüber Jens paraphrasierend, schreibt Bollack: „Die Gretchens haben Zöpfe, geflochtene, und die Knoten und Zöpfe verwandeln sich, in dem auch Jens bekannten Mythos. In Schlangen, von denen es in der Unterwelt wimmelt, die in die Wiegen steigen und sich in die Betten einschleichen. Der Tod im Blondhaar, die Todeslust in der Sehnsucht nach dem Haar, all das führt geradewegs zur Zelebrierung der Vernichtung.“[1596]

Und Timothy Boyd sucht im fließenden Übergang des Traums des NS-Verbrechers „vom Goldnen Haar seiner Geliebten zu dem abgründigen Wunsch ‚der Tod ist ein Meister aus Deutschland'“[1597] das erschütternde Echo zu Heinrich Heines „Gewaltige(r) Melodei“ der die Schiffer in den Untergang singenden „Lore-Ley“ und damit „überspannte() literarische Konstellationen, in denen die Begehrensverhältnisse zwischen Männern und ihren weiblichen Idealen als versetztes Gewaltgeschehen und Verwicklung mit dem Tod dramatisiert werden“[1598].

[1592] A. a. O., S. 177.
[1593] Th. Boyd, *„dunkeler gespannt“*, S. 211. Boyd gibt zur Lektüre Scholems durch Celan an: „In seiner Ausgabe unterstrich Celan `Aufspaltung der Schechina in zwei Potenzen´“ (ebd., Fußnote 496).
[1594] D. Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, S. 116.
[1595] Paul Celan in einem Brief an Walter Jens vom 19.05. 1961, zitiert nach: B. Wiedemann, *Antschel Paul-Paul Celan*, S. 85.
[1596] J. Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, S. 32.
[1597] Th. Boyd, *„dunkeler gespannt“*, S. 120.
[1598] A. a. O., S. 123.

Boyd forscht deshalb in Publikationen zur Shoah und der deutschen Geistesgeschichte nach Hinweisen darauf, „daß die deutsche Romantik bestimmte Konfigurationen im symbolisch-imaginären Nexus fixierte, die nicht nur symptomatisch, sondern geradezu *kausal* im Sinne der Genese einer Geisteshaltung mit der deutschen Endlösungspolitik zusammenhängen“.[1599]

Aber müsste die Gefahr nicht vor allem für den „er“, also für den Täter, bestehen? Schließlich ist er es, der mit den Schlangen spielt. Und geht die Gefahr nicht ebenso auch von „Sulamith“ aus? Die chiasmusartige Verschränkung – um nicht zu sagen: Verflechtung – beider Apostrophen mit dem „er“ legt dies nahe. In der Textur, sei es Schrift oder Haar, die, das unterstreicht die *Todesfuge*, substitutiv sind, haust Medusa. Der „er“ wird davon allerdings nicht bedroht. Im Gegenteil: Der „er“ ist so souverän, dass er mit der Schrift zu spielen vermag. „Margarete“ und „Sulamith“ bewohnen aufgrund medusischer Eigenschaften den Text, sind aber zugleich in diesen Text eingeschlossen, in seiner Gespensterhaftigkeit gefangen. Sie haben ihren Auftritt – innerhalb der *Todesfuge*, der natürlich den äußeren Rahmen abgibt – nur im Text. Nämlich im Text der Mitteilung des „er“, die zitiert wird, und im Text, der den „wir“ zugeschrieben werden darf als Versuch einer Kommunikation mit dem „er“. Der Halbvers: „dein aschenes Haar Sulamith“, der in Strophe II erstmals auftaucht, ist ganz offensichtlich als eine Gegen-Mitteilung der „wir“ konstruiert. Die Wiederkehr des Verdrängten hat damit ziemlich exakt die Form, die Jacques Lacan im *Seminar über E. A. Poes „Der entwendete Brief“* in der unbewussten intersubjektiven Kommunikation erkennt: „Ihr zufolge, sagen wir, empfängt der Sender seine Botschaft vom Empfänger in umgekehrter Form wieder.“[1600]

Die Schrift gibt ein Bild, genauer: ein Bild-Fragment von „Margarete“ und „Sulamith“. Die Schrift bildet dadurch ein Analogon des spiegelnden Schildes, dessen sich Perseus bedient, um Medusa zu enthaupten. Das Meduisierende von „Margarete“ und „Sulamith“ wird im Modus von Abwesenheit anwesend gemacht und verliert dadurch seine Gefährlichkeit. Das Spiel mit den Schlangen ist deshalb nur ein *Spiel*, es ist nur ein Kokettieren mit der Gefahr. Eingeschlossen in Texte und als Textbestandteile sind „Margarete“ und „Sulamith“ diesem Spiel verfügbar.

Das Bedrohungspotential wird schließlich aufgehoben durch einen Akt des „er“, wenn dieser die „(s)chwarze Milch der Frühe“ zumindest symbolisch tötet. Mittelbar getroffen sind auch „Margarete“ und „Sulamith“. Denn (ihren) Haaren gleich, verschlingen sich im Oxymoron der „(s)chwarze(n) Milch der Frühe“ weitere At-

[1599] A. a. O., S. 128, Hervorhebung im Original.
[1600] J. Lacan, *Schriften I*, S. 41.

tribute der beiden, nämlich die „Milch“, die von Goethes *Faust* her „Margarete“ zuzuordnen ist[1601], und die Eigenschaft, eine dunklere Hautfarbe zu haben, insofern im *Hohelied* „Sulamith“ von sich selbst sagt, „(b)raun“[1602], oder, je nach Übersetzung, `schwarz´ zu sein. Renate Homann weist denn auch das Metrum der Schlussverse der *Todesfuge* – „dein goldenes Haar Margarete/dein aschenes Haar Sulamith“ – „jeweils als Teil eines Hexameters (…) und eines Pentameters“ aus, „so daß sie zusammengestellt an ein Distichon erinnern, das, bestehend aus einem Hexameter und einem Pentameter, als Grabgedicht und Epigramm unter anderem zum Gedenken Verstorbener geschrieben wurde“.[1603]
Hierzu und im Hinblick auf Späteres kann sich ein kurzer Blick in die Verslehre als nützlich erweisen. Ein Hexameter ist gemäß der Verslehre ein „Sechsmesser“ oder Sechsmaß, d. h. ein sechsfüßiger Vers bestehend aus sechs Daktylen, wobei der Vers katalektysch mit einem unvollständigen Daktylus in Gestalt eines Trochäus endet.[1604] Ein Pentameter, der „Fünfmesser“ oder das Fünfmaß, umfasst in der antiken Metrik fünf Versfüße, nämlich zwei Daktylen, einen Spondeus, d. h. zwei kurze Silben[1605], und zwei Anapäste, d. h. zwei kurze Silben und eine lange[1606]. In der deutschen Metrik hingegen setzt sich der Pentameter aus zweimal zwei Daktylen mit je einem verkürzten, auf eine Hebung reduzierten (dritten bzw. sechsten) Versfuß, die von einer Diärese getrennt sind, zusammen.[1607] Generell wird in der griechischen Metrik ein Zweizeiler Distichon genannt; insbesondere gilt dies jedoch für die Zusammenfügung von Hexameter und Pentameter.[1608] Tatsächlich findet ein solches Distichon in der Dichtung vor

[1601] Siehe zu Margarete in der Mutterrolle, J. W. v. Goethe, *Werke*, Bd. 3, „Faust I“, V. 3133ff., S. 112: „Und so erzog ich´s ganz allein,/Mit Milch und Wasser; so ward´s mein./Auf meinem Arm, in meinem Schoß/War´s freundlich, zappelte, ward groß.“
[1602] Vgl. AT, Hohelied 1, 5ff.: „Ich bin braun, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems (…) Seht mich nicht an, daß ich so braun bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt.“
[1603] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 576. - Nicht anschließen mögen wir uns der weitergehenden Interpretation Homanns, derzufolge in der Margarete-Sulamith-Formation die Anrede des anderen dessen „vorauserfundene Möglichkeit“ zulässt (S. 574) und jene in ihrer Fragmentarität das epigrammatische Ordnungsprinzip zugunsten einer neuen Verfassungsleistung lyrischer Rede entmachtet (vgl. a. a. O., S. 575f.), schließt Renate Homann doch nicht nur – mit ungleich höherem, avancierterem theoretischen Aufwand – an die Versöhnungsvisionen früherer Auslegungen an, sondern verbreitet über diese hinaus eine hoffnungsvolle Stimmung. „Sogar in der *Todesfuge* haben zwei Verse fortleben können, und somit den Untergang der sich selbst zerstörenden Lyrik überlebt.“ (Vgl. a. a. O., S. 570). Unserer Auffassung nach zeigt die Fragmentarität eher an, dass auch nach dem symbolischen Tod „Margarete“ und „Sulamith“ keine reine Präsenz erlangen, weil diese in der Schrift nicht (wieder-)hergestellt wird.
[1604] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichwörtern*, S. 94.
[1605] Während die antike Metrik um die Länge und Kürze der Silben zentriert ist, ist es die der deutschen Dichtung um die Abfolge von Hebung und Senkung (vgl. I. Braak, *Poetik in Stichwörtern*, S. 62).
[1606] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 63
[1607] Vgl. a. a. O., S. 95.
[1608] Vgl. a. a. O., S. 109.

allem in Epigrammen und Elegien Verwendung.[1609] In diesem Sinne interpretiert Homann die Schlussverse der *Todesfuge*. Damit zurück zur Beschäftigung mit Celans Gedicht.

Die Aufhebung der Bedrohung fällt zusammen mit dem Überschreiten einer weiteren Medienschwelle. Nach der Bi-Medialität von Mündlichkeit und (Hand-) Schriftlichkeit, für welche die Allegorie vom `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ steht, geht es nun um den Übertritt in den Bereich der typographisch-visuellen Kultur, der die Neutralisierung jener Allegorie geradezu fordert. Das Medusische verschwindet dadurch nicht. Es geht auf den „er" über, so wie Perseus und später Athene im Mythos das Versteinerungs-Potential des abgeschlagenen Medusenhaupts für sich nutzen, es für sich instrumentalisieren. Das Medusische erscheint beim „er" erstmals als tödlicher Blick. Denn das „Auge" und die „Kugel" sind im Reim von „blau" und „genau" zusammengespannt.

Das Medusische wird zur mythischen Kraft des nicht nur toten, sondern auch tötenden Buchstabens. Es geht um die als gewaltsam erfahrene `Type´ und das nicht weniger gewaltsame Prinzip der `Typisierung´. Die Supplementierung der Schrift in der Epoche Rousseaus ist nun von ihrer Mechanik her zu reflektieren. Die Typographie gliedert sich an „die Kunst, die *techne*, das Bild, die Repräsentation, die Konvention usw. als Supplement der Natur" an.[1610]

1.4 De-figuration der Allegorie vom `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´

In den Jahren vor der Niederschrift der *Todesfuge* beschäftigt sich Paul Celan intensiv mit Fragen der theatralischen Performanz. Seit seiner Jugend geht er leidenschaftlich gern ins Theater. Im Lesekreis verblüfft er seine Zuhörer damit, alle Personen eines Shakespeare-Stücks sprechen zu können.[1611] 1940 lernt Celan die Bühnenschauspielerin Ruth Lackner kennen, die Angebetete, Muse und Aufbewahrerin seiner Gedichte in schwieriger Zeit wird. Regelmäßig besucht er in Czernowitz Theaterstücke, in denen Ruth Lackner auftritt.[1612] Er besucht jedoch auch andere Spielstätten mit weniger guten Schauspielern und Stücken, um „(m)it äußerst lebhafter Mimik (…) dann später die übertriebene Gestik und die lächerlichen Betonungen nach(zuahmen)".[1613] Bei den Lackners begegnet Celan zudem „dem Rezitator Lewin, dessen jiddische Lesungen ihn zum Reflek-

[1609] Vgl. ebd.
[1610] J. Derrida, *Grammatologie*, S. 250.
[1611] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 70f.
[1612] Vgl. a. a. O., S. 98ff.
[1613] A. a. O., S. 101.

tieren über Wortkunst und über die eigene Art, Gedichte vorzutragen, anregen", und dem er „viele Jahre in Freundschaft verbunden" bleibt.[1614]

Nach der Erfahrung der Verfolgung und Ermordung der Juden von Czernowitz, der auch Celans Eltern zum Opfer fallen und die Israel Chalfen sehr eindrücklich beschreibt[1615], bildet die Liebe zum Theater vielleicht den zweiten Teil der biographischen Rahmenerzählung der Entstehung der *Todesfuge*. Denn zweifellos besteht die Tragik der „wir" darin, dass sie sich aufgrund ihrer performativen und produktiven Teilnahme an einer Art Aufführung, durch ihre Rollen im Mediendispositiv Theater, von einem grausamen und gewaltsamen Tod ausgenommen wähnen. Außer ihrem Trinken erwähnen sie letztlich nur ihre Tätigkeit als Musizierende. Die Beziehung zu den „Juden", die zum Appell `hervorgepfiffen´ werden, bleibt undeutlich. Gehören sie selbst zu den „Juden"? Bilden sie sich ein, nicht zu dieser Gruppe zu gehören?

Den „Juden" wird offenbar aufgetragen, „ein Grab in der Erde" (I, 8) auszuheben, während die Tätigkeit der Musizierenden anscheinend als Schaufeln eines „Grab(s) in den Lüften" (I, 4) metaphorisiert wird. Sie sind nicht die „einen", die Grabenden, sondern die „anderen" und damit nicht betroffen: „stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf" (III, 18).

Mit dem „Grab in den Lüften" gibt der „er" den „wir" wie zur Belohnung für ihre künstlerischen Dienste das Versprechen einer zweifelhaften Transzendenz, die eigentlich nichts anderes ist als eine zynische Umschreibung des industriellen Massenmordes, der Vernichtung noch der Leichname der Getöteten in den Verbrennungsöfen: „Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland/ er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft/dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng" (V, 24-26).

Mit der symbolischen Tötung der „(s)chwarzen Milch der Frühe" muss die Hoffnung auf das Überleben erlöschen. Denn die De-figuration der Allegorie der Text-Inkorporation zeigt an, dass eine die Ermordung aufschiebende künstlerische Tätigkeit unmöglich geworden ist. Es gibt, prosaisch gesprochen, keine Rollen mehr für die „wir" in dem theatralischen Mediendispositiv, das der „er" konstituiert. Der Vorhang fällt. Das gewaltsame Ende, das die „wir" nun wohl ereilt, wird gleichwohl nur angedeutet: „er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft" (VI, 33).

Nach den eng am Text orientierten grammatischen und metrischen Analysen Renate Homanns ereilt der Tod freilich zunächst nicht die „wir": „(…)(E)s ist viel

[1614] A. a. O., S. 102.
[1615] Vgl. dazu den Bericht a. a. O., S. 115f.

eher anzunehmen, daß dessen Opfer das ist, was im Gedicht ‚Schwarze Milch der Frühe' genannt wird."[1616] Ein Befund, der in der Fachwelt teilweise Befremden ausgelöst hat – und vielleicht dazu geführt haben mag, dass die Arbeit Renate Homanns im Zusammenhang mit dem Werk Paul Celans kaum bis gar keine Erwähnung findet.[1617]

Heinrich Pacher, der Homanns *Theorie der Lyrik* für die Fachzeitschrift *Athäneum* rezensiert hat, spitzt Renate Homanns zugegebenerweise sehr ambitionierte, auf Schiller und Kant fußende Interpretation konsterniert zu dem Satz zu: „So verweisen die in Celans *Todesfuge* begegnenden Worte ‚wir' und ‚er' gar nicht auf die Juden und den Tod als ‚Meister aus Deutschland', sondern auf das Verspoetische und das Prosaische – und damit wiederum auf das Naive und das Sentimentalische."[1618] Das 2008, also fast zehn Jahre nach der *Theorie der Lyrik* erschienene *Celan-Handbuch*, nennt nicht einmal Renate Homanns Namen, obwohl sie in der *Theorie der Lyrik* – übrigens als Hardcover im prestigeträchtigen Suhrkamp-Verlag, also dem Haus-Verlag Celans wie auch der Tübinger Celan-Ausgabe veröffentlicht – neben der *Todesfuge* noch die Gedichte *Sprachgitter* und *Anabasis* analysiert und deutet. Eine Philologie, die sich einem Autor widmet, der dezidiert gegen böswilliges Totschweigen angeschrieben hat, sollte es vermeiden, sich genau einem solchen Vorwurf auszusetzen, wenn sie sich weigert, abweichende Ergebnisse zu diskutieren oder auch nur zur Kenntnis zu nehmen. Zumal sie dadurch ihr Ziel verfehlt, der wissenschaftlichen Erkenntnis zu dienen.

Renate Homann, die in *Theorie der Lyrik* zu einem umfassenden, keineswegs leicht verständlichen, aber äußerst differenziert formulierten Entwurf eines systemtheoretischen Interpretationsverfahrens und Legitimationsplädoyers für Lyrik ausholt, kann für ihre Annahme einer `Tötung´ der „(s)chwarze(n) Milch der Frühe" gute Gründe geltend machen. Im Interesse einer Wahrung und Berücksichtigung des Eigenwerts des Textes und seiner rhetorischen Strategien empfiehlt es sich, mit Homann zunächst einmal davor zu warnen, umstandslos die „wir" mit den „Juden" und den „er" mit dem „Tod" gleichzusetzen. Es ist in den Worten Homanns „eine Art epischer Erzählinstanz (…), die das Verhältnis des ‚er' zu dem aussagt, was sie ‚seine Juden' nennt".[1619] Die Äußerung wird zumindest einer neutralen Instanz zugeschrieben. Dies kann freilich auf eine Dissoziation

[1616] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 531.
[1617] Vgl. zum Beispiel das Fehlen der Arbeit Homanns in der Bibliographie (S. 199ff.) des zwei Jahre später erschiennen Reclam-Bandes *Interpretationen – Gedichte von Paul Celan*, herausgegeben von H.-M. Speier, ein Band, der aus Beiträgen ausgewiesener Celan-Experten besteht.
[1618] H. Pacher, „Renate Homann: *Theorie der Lyrik*", S. 282.
[1619] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 530.

der „wir“ zurückzuführen sein, die sich nicht mit den Juden als `Feind´ und `Opfer´ des „er“ in einen Topf werfen lassen wollen.

Ferner weist Renate Homann darauf hin, dass der „Tod“ nicht mit dem „er“ identifiziert werden darf. Als Subjekt des Themas: „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ (Strophe V, Vers 24) ist der „Tod“ aus dem Objekt des vorangegangenen Halbvers: „Er ruft spielt süßer den Tod“ hervorgegangen. Für Homann legt „der Chiasmus der beiden impliziten Sätze eine Identifikation zwischen dem ‚er', der das Spiel befohlen hat, und dem ‚Tod' (…) gerade nicht eindeutig (nahe)“[1620]. Auch verrät für Renate Homann der Wechsel vom Plural zum Singular bei „seine Augen sind blau“ (Strophe III, Vers 2) zu „sein Auge ist blau“ (Strophe VI, Vers 4), dass „das Subjekt, das durch die jeweilige grammatische Form des Wortes ‚Auge' näher bestimmt ist, jeweils auch ein anderes ist“.[1621] In der Interpretation Homanns ist der „er“ Regisseur einer theatralischen Aufführung, die mit der Vernichtung der „wir“ eins ist, in der die „wir“ aber auch gezwungen werden, „aus ihrer Einheit und Geschlossenheit herauszutreten und sich auszudifferenzieren in Spieler, Sänger, Tänzer und Schauspieler bzw. Operndarsteller (…)“.[1622] Innerhalb dieser Inszenierung hätten letztere die Aufgabe, „den ‚Tod' zu spielen“[1623], durch Musik und Gesang, aber auch durch Gebärde. Davon trennt Homann den „Tod“ als Subjekt, „der als solches dann in der sechsten Strophe aktiv wird“[1624] – in „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“.

Auf grammatischen Differenzierungen greift Renate Homann auch zurück, wenn sie als Zielobjekt der „bleierne(n) Kugel“ (Strophe VI, Vers 31) die „Schwarze Milch der Frühe“ anvisiert sieht. Denn der fragliche Vers „er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau“ wird „von den ‚wir'gesprochen, die, wenn sie von sich selbst sprächen, sich nicht im Singular, sondern im Plural nennen müssten“.[1625] Selbstverständlich kann nicht gänzlich ausgeschlossen werden, dass die „wir“ untereinander, wie es etwa in der Umgangssprache geläufig ist, die Personalpronomina `du´ und `dich´ dort verwenden, wo es eher angebracht wäre, ein unpersönliches `man´ zu setzen. Umgekehrt ist aber „nicht eindeutig auszumachen, daß sie auch die Opfer des ‚Todes', des Subjekts aus dem Todesthema, sind“.[1626] Denn die „wir“ könnten sich mit ihrer Beschreibung des Todes durch die „bleierne() Kugel“ erneut an die „(s)chwarze Milch der Frühe“ wenden,

[1620] A. a. O., S. 530f.
[1621] A. a. O., S. 531.
[1622] Ebd.
[1623] Ebd.
[1624] Ebd.
[1625] Ebd.
[1626] Ebd.

die sie seit Strophe II ebenfalls in der zweiten Person Singular apostrophieren.[1627]

Als Beleg für ihre Deutung führt Renate Homann das Verschwinden des Hauptthemas der *Todesfuge* an: „Schwarze Milch der Frühe", sobald der „Tod" aktiv wird. Im Gegensatz zu anderen Interpreten gibt Renate Homann dem Tod aufgrund seiner Bedeutung nicht den Rang eines Motivs, sondern eines eigenständigen Themas.[1628] Nach „dem Aktiv-Sein des ‚Todes', des Subjekts aus dem Todesthema also, tritt das erste Thema – eben ‚Schwarze Milch der Frühe' – nicht mehr auf", so Homann. „Es könnte so markiert sein, daß das Todesthema aktiv das erste Thema verdrängt und ‚getötet' hat."[1629] Insofern das Todesthema – ebenso wie „Ein Mann wohnt im Haus" – in einem Satz „verfaßt ist", das Hauptthema „Schwarze Milch der Frühe" hingegen nicht, könnte dies nach Ansicht Homanns darauf hinweisen, dass „das Töten mit einem Mangel an reflexiver Differenziertheit des Tuns des Getöteten in Zusammenhang" steht.[1630] Diese `Tötung´ wird in dieser Arbeit über Homanns Deutung hinaus als symbolisch und als Akt der De-figuration aufgefasst, nämlich im Sinne einer Zerstörung von Figur.

Renate Homann sieht sich in ihrer Auslegung auch von den metrischen Strukturen des Gedichts bestätigt, insofern sich diese mit dem Auftauchen des Todesthemas transformieren. Die Transformation weist dabei weg von einer performativen und in gewissem Maße freien mündlichen Verwendung von Poesie hin zu einer strengen formalen Regulierung des Materials und einer Rezeption nach semantischen Gesichtspunkten. Die anzitierte griechische Metrik – Homers Epen und hebräische Prosodie – die der Psalmen und Sprüche der Propheten im Alten Testament – wird nach Homanns Beobachtung zu germanischer oder deutscher Metrik verwandelt. Das antike Prinzip des Messens der Längen und Kürzen der Silben wird ersetzt durch das Prinzip der die Betonung tragenden Stammsilben.[1631] Den Umschlag im Sprechrhythmus markiert Vers 30 in Strophe VI:

„der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau"

Nach dem Wort „Deutschland" stellt sich für Renate Homann der Vers als beschädigter dar. Die Homerische Pentameter-Taktreihe, welcher der Vers ähnelt, wird dadurch zerschnitten, dass das „implizite Kolon": „sein Auge ist blau" die

[1627] Vgl. a. a. O., S. 531.
[1628] Vgl. ebd.
[1629] Ebd.
[1630] A. a. O., S. 532.
[1631] Vgl. R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 553f.; vgl. auch I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 62.

Kürzen des dritten Daktylus voneinander trennt.[1632] Schematisch sieht das, in antiker Notation, so aus, wobei `v´ für kurze Silbe bzw. Senkung und `–´für lange Silbe bzw. Hebung steht:

v – vv – vv – v | v – vv – [1633]

Durch den Einschnitt wird die Taktreihe aus „viereinhalb Anapästen oder viereinhalb Daktylen“ – je nachdem, ob man ihr eine kurze bzw. unbetonte Silbe[1634] oder einen Jambus, bestehend aus kurzer bzw. unbetonter und langer bzw. betonter Silbe[1635] als Auftakt vorausgehen sieht – umformbar zu einer Taktreihe aus „vierdreiviertel Amphibrachien“ [1636]. Der Amphibrachys ist nach antiker Metrik ein dreisilbiger Versfuß mit einer langen Silbe inmitten zweier kurzer, der in deutscher Dichtung durch unbetonte Silben vor und nach einer betonten nachgeahmt wird.[1637] Der Sprechrhythmus verändert sich durch die Umformung stark. In metrischer – griechischer – Notation sieht das Schema so aus:

Der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau[1638]
v - v l v - v l v - v l v - v l v -

Was sich damit als – aus Homanns Sicht: tödliche – Konkurrenz für eine die mündliche Aufführung von Poesie stützende, memorialkulturelle Metrik abzeichnet, die auch Inkorporation von Schrift begünstigt, ist zum einen der semantische grammatische Satz, zum anderen der a-semantische musikalische Satz. Die sinnliche Wahrnehmung der „Äquivalenz der Zeiträume in den Silben“ hat es erlaubt, dass „Sprecher(...) und Leser(...) auch zukünftiger Generationen“ in der Lage waren, „Poesie im Gedächtnis zu bewahren, zu wiederholen und weiterzugeben“.[1639] Im grammatischen Satz erkennt Homann „eine Bedrohung für die auf den Längen und Kürzen der Silben der Worte basierende antike Metrik (…), insofern der Satz veranlaßt, Pausen – Dihäresen – aufgrund des Semantischen zu setzen, das die Syntaxgrammatik konstituiert und das deshalb immer abstrakt

[1632] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 554.
[1633] Vgl. ebd.; Notationssymbole leicht modifiziert.
[1634] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten,* S. 64.
[1635] Vgl. a. a. O., S. 63.
[1636] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 555.
[1637] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten,* S. 110f.
[1638] Vgl. R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 555; Wiedergabe zwecks Herausstellung der Korrelation zwischen Satzelementen und Takten leicht modifiziert.
[1639] A. a. O., S. 557.

gegenüber dem metrischen (Zeit-)Potential der einzelnen Worte und deren nicht-syntaktischen Formationen bleibt".[1640]

Der musikalische Satz, der „wie der sprachliche Satz einen vollständigen Sinn darstellt"[1641], manifestiert sich für Renate Homann darin, „daß der Amphibrachys zum musikalischen Zeit-Maß, zum Takt, zum Viervierteltakt, tendiert".[1642] Bedrohlichkeit entfaltet der musikalische Satz dadurch, dass er sich sowohl dem silbenmessenden als auch dem akzentuierenden metrischen Prinzip gegenüber indifferent verhält. Es erscheint für Homann „die Behauptung plausibel, (…) daß nämlich der musikalische `Satz´ sich nicht nur als abstrakt gegenüber dem metrischen Potential der Worte erweist, das im Prinzip von dem Sprechrhythmus des Verse Vortragenden geordnet war, sondern auch gegenüber den durch den grammatischen Satz produzierten metrischen Formationen sowie dem Sinn der Worte und des Satzes".[1643]

Von hier aus wird für Homann verständlich, warum das Gedicht – in der rumänischen Übersetzung, die vor der deutschsprachigen Originalfassung publiziert wurde – zunächst den Titel *Todestango* erhalten hat. Dieser spielt ihr zufolge nicht nur darauf an, „daß in Konzentrationslagern jüdische Gefangene gezwungen wurden, Tanzmusik, besonders aber Tango, zu spielen"[1644], sondern auch darauf, „daß der Amphybrachys vor allem dem Viervierteltakt und damit dem Tangotakt entspricht"[1645]. Die Umformung gemäß grammatischem und musikalischem Satz setzt Renate Homann mit der Eliminierung von Strängen sprachlicher und literarischer Tradition gleich, die im Gedicht exemplarisch wird. Sie ist dabei in ihrer Wortwahl sehr dezidiert und risikiert den Kurzschluss von realem und symbolischem Töten: „Die damit verbundene Auflösung der alten Potentiale aber bedeutet in einem Gedicht nichts anderes als Ausschluß von der Aktualität des Sprechens – nichts anderes als Töten."[1646]

Die De-figuration oder Tötung der „(s)chwarzen Milch der Frühe" als Beendigung des ‚Trinkens', der inkorporierenden Aneignung von Texten, trifft letztlich das, was Renate Homann mit direktem Bezug auf Celans *Meridian* das Mitsprechen des „Eigenste(n)" des Anderen, „dessen Zeit" nennt.[1647] Die antike Metrik funktio-

[1640] A. a. O., S. 555.
[1641] *Musik*, S. 256.
[1642] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 555.
[1643] A. a. O., S. 555.
[1644] A. a. O., S. 561, Fußnote 22; vgl. auch Th. Buck, „Die ‚Todesfuge' oder Lyrik nach Auschwitz", S. 24.
[1645] A. a. O., S. 560.
[1646] A. a. O., S. 555.
[1647] Celan III, S. 198f.; vgl. R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 557.

niert für Renate Homann als Prinzip der Konstituierung der Zeit von Sprache, insofern deren Entfaltungsmöglichkeiten durch die gleichberechtigende Berücksichtigung möglichst vieler Facetten von Sprache konserviert wird. „Das Metrische hatte aufgrund der Konstituierung von Zeit, die aus dem konkreten Silbenraum gewonnen wurde, das Kontingente, das Semantische der Worte und Sätze und das gesamte Sprachpotential der Verse, *dauerhaft zu machen*.“[1648] Diese Variation, Fülle und Vielfalt poetischer Sprache wird indes drastisch reduziert unter den Regimes von grammatischem und musikalischem Satz, insofern diese einseitige Ordnungsformen des sprachlichen Materials darstellen. Die Konsequenz ist die Vernichtung von Zeit. „Der musikalische Satz und der grammatische Satz grenzen das für sie Nicht-Kommensurable – eben die den Silben der Worte eigene sinnlich präsente *Zeit* und damit die alte poetische Verfassungsfunktion von Sprache – hingegen aus: Sie töten es.“[1649]

Die Analyse von Renate Homann trägt dazu bei, dass in der *Todesfuge* die Defiguration der Allegorie des `Trinkens der schwarzen Milch der Frühe´ und damit eine äußerst weitreichende Form der medialen Auslöschung im Schatten der Shoah erkennbar wird. Die De-figuration ist hier ein Akt der Vernichtung, der Versuch einer spurlosen Auslöschung einer rhetorischen Figur.

In Übereinstimmung mit dem in dieser Arbeit verwendeten Terminus des Mediendispositivs muss mediale Auslöschung als ein Aspekt der Shoah begriffen werden, der diskursive und nicht-diskursive Praktiken umfasst. Bei Harro Segeberg, der die Rede von `medialer Auslöschung´ im Zusammenhang mit der Shoah offenbar in die Mediendebatte eingeführt hat, werden darunter weitgehend nicht-diskursive Pratiken gezählt. Dazu gehört vor allem die weitgehende Nicht-Repräsentation der Juden. Die Medienpolitik des Dritten Reiches versucht nicht nur die „Massenloyalität (…) in der symbolisch-visuellen Einbildungskraft der Massen“ zu verankern[1650], sondern macht die Shoah auch dadurch möglich, dass die Opfer in keiner Weise mehr medial repräsentiert sind. Mit Blick auf die gigantische Zerstreuungsmaschinerie der Nationalsozialisten besteht für den Medienwissenschaftler Harro Segeberg kein Zweifel daran, „dass sich Auschwitz eben nicht anders als im Schatten einer derart hell erleuchteten medialen Unterhaltungsindustrie mit ihrer wahrhaft bombigen *Wunschkonzert*-Stimmung ereignen konnte“.[1651]

[1648] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 557, Hervorhebung im Original.
[1649] Ebd., Hervorhebung im Original.
[1650] H. Segeberg, *Literatur im Medienzeitalter- Literatur,Technik und Medien seit 1914*, S. 118.
[1651] A. a. O., S. 120, Hervorhebung im Original.

Der Massenmord selbst spielt sich weitgehend in einem audiovisuellen Vakuum ab – zumindest in technischer Hinsicht. Abgesehen von Amateuraufnahmen und dem „selbst für nationalsozialistische Verhältnisse unglaublich zynischen Propaganda-Film *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (1944)“ haben die Täter keine Photographien und Filme über die Durchführung des Massenmords produziert.[1652] Harro Segeberg erkennt darin die Strategie, die „praktizierte technisch-industrielle Massentötung des Holokaust sich nicht anders als im laut- und bildlosen Raum einer von aller Medienerinnerung entleerten Geschichte vollziehen“ zu lassen.[1653]

In einem weiteren Schritt umfasst die `mediale Auslöschung´ die Beschlagnahme von Mediengerät und Medienaufzeichnung, die der physischen Auslöschung unmittelbar vorausgeht. „Das im letzten Friedenssommer des Jahres 1939 am Berliner Wannsee swingende Sommerpublikum präsentierte (…) ein `fröhliches Drittes Reich´, das rassisch Verfolgte zuerst medial und dann physisch auslöschte; dazu mußten sie nacheinander das Telephon, das Radio, danach den Photoapparat und schließlich ihr Leben hergeben“, schreibt Segeberg.[1654] Beim Eintritt ins Lager sind den Opfern zudem zusammen mit den Ausweisen die Familienphotos abgenommen worden, von denen einige in den letzten Jahren in Auschwitz wiedergefunden und veröffentlicht worden sind.[1655]

Über Segebergs Ansatz hinaus soll in dieser Arbeit mediale Auslöschung ausdrücklich als administrativ veranlasster – und propagandistisch-rhetorisch begründeter – Ausschluss von der Teilhabe an Mediendispositiven sowohl in produktiver wie rezeptiver Hinsicht aufgefasst werden. Die Verbannung jüdischer Darsteller von den deutschen Bühnen und die weitgehende Entfernung jüdischer Künstler aus dem Kulturbetrieb und den Medien schon im Jahr der Machtübernahme[1656] muss ebenso dazugezählt werden wie der Umstand, dass den entrechteten jüdischen Bürgern der Zutritt zu Theatern und Kinos verwehrt wird[1657].

Die *Todesfuge* zeigt überdies, dass die mediale Auslöschung auch in die Sprache eingreift, also in die diskursiven Praktiken, die der Verständigung über und in Mediendispositive(n) gelten. Betroffen ist in der *Todesfuge* der figurative Metadiskurs über Dichtung, nämlich die Versprachlichung ihrer multisensoriellen Re-

[1652] Ebd.
[1653] Ebd.
[1654] Ebd.
[1655] Vgl. dazu K. Brandt (Hg.), *Vor der Auslöschung ... : Fotografien gefunden in Auschwitz*, passim.
[1656] Vgl. dazu R. Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, S. 85ff., insbesondere S. 94.
[1657] Vgl. dazu sehr anschaulich den autobiographischen Bericht von Ruth Klüger, *weiter leben*, S. 46ff., über ihren heimlichen Besuch des Walt-Disney-Films *Schneewittchen* im Jahre 1940 in Wien.

zeption. Das Ende des Gedichts zeigt, dass die Vernichtung eines Elements diskursiver Praxis mit anderen, zum Teil nicht-diskursiven Praktiken korrespondiert. Die theatralische Performanz ist danach für die „wir“ im Laufe des Gedichts ebenso ausgeschlossen wie überhaupt Sprechakte.

In das Gedicht dürfte der historische Hintergrund hineinragen, dass Medien den Juden der Bukowina einst gesellschaftliche Integration erlaubt haben. So schreibt Otto Pöggeler: „(…)(D)ie Juden ließen sich nicht einfach in den Handel abdrängen, (…) sie eigneten sich – aus der Universität noch weitgehend ausgeschlossen – das freiere Medium der Literatur und Journalisten an, das in die alten gesellschaftlichen Strukturen nicht fest eingebunden war.“[1658] Die getötete „schwarze Milch“ kann ganz konkret auf das Gedicht von Rose Ausländer, aus dem die Metapher stammt, bezogen und so eindeutig als kultureller Ausschluss jüdischen Schreibens begriffen werden. Damit wird kulturelle Teilhabe – als Mit-Sprechen – für die „wir“ wie für alle, die sich mit ihnen identifizieren können, auf der Ebene der Sprache fundamental in Frage gestellt.

Genau genommen überlagern sich im Zeichen der De-figuration in der *Todesfuge* gleich zwei Allegorien. Die eine, hier aufgespürte Allegorie behandelt mit der gewaltsamen Beendigung des `Trinkens der schwarzen Milch der Frühe´ die `mediale Auslöschung´ als Vernichtung jüdischen Mit-Lesens, Mit-Sprechens und Mit-Schreibens in und an deutschsprachiger Kultur, im Gedicht ausgedrückt durch das plötzlich auftretende, dramatische Thema vom „Tod“ als „Meister aus Deutschland“ und den Wechsel zu einem restriktiven, dezidiert `germanischen´ Metrum. Aus diesen sprachlichen Mitteln besteht zugleich die zweite, eher implizite Allegorie der physischen Vernichtung der Juden, die sich in ihnen spiegelt. Das Bindeglied zwischen diesen Allegorien, zwischen der medial-kulturellen und der physischen Vernichtung, bildet die Anmutung und brutale Unterbrechung medialer Verarbeitung, nämlich des `Trinkens´ in Form der Metaphorik inkorporierenden Lesens und in Gestalt des fließenden Rhythmus des Gedichts.

1.5 Gewalt und Medialität

1.5.1 Gewalt der Schrift

Schon der Einsatz von Schrift überhaupt wird in der *Todesfuge* als Verwicklung in Gewaltverhältnisse problematisiert. Das Schreiben des „er“ ist davon in hohem Maße belastet. Mit Jean-Luc Nancy kann die hier gemeinte Art der Gewalt vorläufig definiert werden „als das Ins-Werk-Setzen einer Kraft (…), die dem dyna-

[1658] O. Pöggeler *Spur des Worts*, S. 341.

mischen oder energetischen System, in das sie eingreift, fremd bleibt".[1659] Die Gewalt nährt sich aus einer „vorsätzliche(n) Ignoranz oder Blindheit", sie ist „ein jedem Zusammenhang entzogener stumpfer Wille, der von seinem zerstörerischen Eindringen ganz eingenommen ist"[1660]. Im Resultat „verwandelt (sie) nicht, sie raubt Gestalt und Sinn, schafft lediglich ein Zeichen der eigenen Wut (…)".[1661] Das postalische Prinzip, das ein Netz von Posten mit Übertragungswegen impliziert, wird in der *Todesfuge* mit Gewalt kongruent. Wer „nach Deutschland" schreibt, ist eingebunden in ein Mediendispositiv, in dem Übermittlung und Zustellung, Briefverkehr und Telekommunikation, Dienstleistungsverrechnung und Mitteilungsgenerierung technisch ermöglicht oder organisiert sind und in den Geleisen eines furchtbaren Vernichtungswerks verkehren. Denn es geht um die Verschickung – Deportation – in den Tod.

Mörderische Gewalt entsteht in der *Todesfuge* dadurch, dass Postalisches und Poetisches, Verwalten und Schreiben kurzgeschlossen werden. Der Ausübung des Terrors des „er" geht der Vers in Strophe I, Vers 7, voraus: „er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei". Die Konjunktion „und" vereint das Schreiben und Absenden des Briefes oder des Gedichts mit dem Beginn des mörderischen Tun des „er". Zu entdecken ist sogar ein zynisches Interesse an der Poesie, um sie zur Verschleierung dunkler Absichten zu verwenden. Der „er" adaptiert die Sprechweise der wir, verspricht ihnen „ein Grab in der Luft da liegt man nicht eng" (Strophe V, Vers 26), um jene „détermination métaphysique et technique de *l´envoi* ou de la destinalité"[1662] des Postalischen zu verwirklichen, die darin besteht, die „wir" in den Tod zu schicken.

Die Celan-Forschung hat diesen Punkt bisher verfehlt, obwohl sie sich oft scheinbar genau auf dieser Fährte befunden hat, wenn sie – wie auch Buck und Homann[1663] – über die „Margarete"-Apostrophe auf Goethes *Faust* als Referenzpunkt des Gedichts stößt.

Timothy Boyd fragt sich, „inwieweit das Traumerleben des Massenmörders, das Celan in *Todesfuge* zu imaginieren wagt, `realistische Einblicke´ in die Psychologie eines Funktionsträgers des deutschen NS-Staates im Vernichtungslager gewährt"[1664], sucht diese aber dann doch eher in dem Echo der Symbiose von Gelehrter und Teufel in Goethes *Faust*. „Wie Mephisto in der *Hexenküche* scheint auch der SS-Mann in Celans Gedicht sich als musizierender ‚Meister' der To-

[1659] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 32.
[1660] A. a. O., S. 33.
[1661] A. a. O., S. 32.
[1662] J. Derrida, *La Carte postale*, S. 206.
[1663] Vgl. Th. Buck, „Todesfuge", S. 24; R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 566.
[1664] Th. Boyd, *„dunkeler gespannt"*, S. 119f.

desgewalten zu begreifen. Er spielt mit den Schlangen und pfeift seine Hunde zur Verwaltung seiner infernalischen Welt herbei. Wenn er ins Haus tritt, steht er, wie Faust, tatvergessen dem Bild seines gold-glänzenden, erotisch verlockenden Ideals (‚Margarete') gegenüber. Wenn er *vor das Haus* tritt (…), dann als ein folternder Satan. Seine Idealisierungen (…) sind konkret abgespalten von seinen realen Handlungen und doch innigst damit verbunden; als sei in ihm der Riß, den Goethe durch die Gegenüberstellung von Faust und Mephisto in der *Hexenküche* anzeigt, Grundlage einer `geordneten Sozialpathologie´ geworden."[1665]

Aber ist diese Sozialpathologie wirklich so geordnet? Wer die Rolle der Schrift und der Textualität in diesem Gedicht unter die Lupe nimmt, muss daran zweifeln. Und das nicht nur, weil die Schrift als technisches Medium gilt und darum per se in einem engen Zusammenhang mit Gewalt steht. In der *Todesfuge* wird explizit gemacht, dass die Schrift mit Gewalt koexistent ist. Die Schrift ist im Zitat der Apostrophe „dein goldenes Haar Margarete" auf jeder Eskalationsstufe der Gewalt gegenwärtig bis hin zur – bruchstückhaften – Grabinschrift; sie ist das, was jede vermeintliche Trennung von Idealisierung und Massenmord unterminiert. Sie herrscht *im* „Haus" ebenso wie *außerhalb*, sie ist Medium des Ideals wie der Vernichtung: In dieser Indifferenz erweist sie sich als technisch, und diese Indifferenz ist Gegenstand der kultur- und zivilisationspessimistischen Anklage des Gedichts.

Dabei darf, obwohl in erster Linie als solche im Gedicht vorgestellt, nicht nur an das herkömmliche Konzept von Schrift als Speicherung oder Supplementierung von Gesagtem gedacht werden. „(D)ie Schrift, sofern die Gewalt notwendig an sie gebunden ist, (tritt) schon vor der Schrift im engeren Sinn in Erscheinung", so Derrida aus einer quasiethnologischen Perspektive, „schon im Aufschub oder in der Ur-Schrift, die den Bereich des Wortes erschließt."[1666] Schon an der gesprochenen Sprache sind im Abschnitt über den *Meridian* mit Derrida die Züge einer graphematischen Schrift der Wiederholbarkeit und Zitierbarkeit freigelegt worden. Diese trägt auch die Apostrophe „dein goldenes Haar Margarete", das mit sich identisch bleibt, aber keinen festen Ort hat, sondern disloziiert im Gedicht zirkuliert. In dieser Form kündet die Apostrophe von Entfremdung. Die Apostrophe bezeugt die „Ur-Gewalt, Verlust des Eigentlichen, der absoluten Nähe, der Selbstpräsenz, in Wahrheit aber Verlust dessen, was nie stattgehabt hat, einer Selbstpräsenz, die nie gegeben war, sondern erträumt und immer schon ent-

[1665] A. a. O., S. 127f., Hervorhebungen im Original.
[1666] J. Derrida, *Grammatologie*, S. 223.

zweit, wiederholt, unfähig, anders als in ihrem eigenen Verschwinden in Erscheinung zu treten“.[1667]

Die Gewalt hat ihre Vorgeschichte in der Schrift. „Vor der Möglichkeit der Gewalt im geläufigen und abgeleiteten Sinn“, so Derrida, „gibt es, als Raum ihrer Möglichkeit, die Gewalt der Ur-Schrift, die Gewalt der Differenz, der Klassifikation und des Systems der Benennungen.“[1668] Goethes *Faust* exploriert die Verschränkung von Schrift und Gewalt, insofern sein Ausgangspunkt ein humanistischer Gelehrter ist, der sich an der Verschaltungsstelle von Lesen und Schreiben befindet. Sein Operieren mit den Benennungen dessen, was mit den ersten Worten der Bibel gemeint ist[1669], seine Suche nach der korrekten Übersetzung, ruft die Gewalt in Person hervor, den Teufel, den „Geist der stets verneint“[1670]. Zusammen bilden sie das Zerrbild des „Doppellebens“[1671] von Dichter und Beamter. Schreibend, nämlich mit Ausstreichungen, übersetzt Faust die Bibel, d. h. dichtet sie relativ frei nach. Schreibend, diesmal: unter-schreibend besiegelt er überdies den lebenslänglichen Pakt mit dem Teufel. Hinter dem für dünn gewebt befundenen Schleier der Fiktion gewahrt Kittler das Schicksal des Autors Goethe, der sich parabolisch über seinen Schritt äußert, als Dichter ein Beamtenverhältnis eingegangen zu sein, wobei Faust ersteren, Mephisto letzteres personifiziert.[1672]

Weil das Begehrensobjekt des „er“ wie dasjenige Fausts „Margarete“ heißt, ist es unmöglich, ihn nicht mit dem „Mythos deutscher Erziehungsbeamter und Dichtungswissenschaftler“[1673] zu identifizieren, in ihm nicht die Symbiose aus Faust und Mephisto, Genie und Verbrecher zu erblicken. Signifikant unterscheidet sich der moderne Faust vom Goetheschen Vorbild dadurch, dass er sich nicht nach seinen Wünschen in Raum und Zeit bewegen kann, sondern bewegt wird. Auf diesen oder jenen Posten. Über seinen Status als Deterritorialisterten gibt die Postierung außerhalb des Heimatlandes Auskunft. Der Überschreitung äußerer Grenzen in der Regie eines fremden Willens mag dabei die Verletzung moralischer Regeln korrespondieren, die die Trennung von Faustischem und Mephistophelischem hinfällig macht.

[1667] A. a. O., S. 197.
[1668] A. a. O., S. 194.
[1669] J. W. v. Goethe, *Werke,* Bd. 3, “Faust I”, V. 1224ff., S. 48.
[1670] A. a. O., V. 1338, S. 52.
[1671] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 32.
[1672] Vgl. ebd.
[1673] A. a. O., S. 34.

1.5.2 Visuelle Medienkultur und Typographie

Die lyrische Verwebung von „Auge“ und „bleierne(r) Kugel“ in der *Todesfuge* durch Reim („blau“/“genau“) und Anapher („er trifft dich“) schafft ein Klangbild der Ausbreitung visuell ausgerichteter Medienkultur. Deren Heraufkunft verdankt sich der Entdeckung der Zentralperspektive ebenso wie der Herausbildung eines typographischen Mediendispositivs, dem noch die Entwicklung des Films folgt. Im medienhistorischen Rückblick erklärt Marshall McLuhan: „Die Typographie hat starke Ähnlichkeit mit dem Film: denn die Lektüre eines Buches versetzt den Leser in die Rolle eines Filmprojektors. Der Leser bewegt die Reihe vor ihm liegender, aufgedruckter Buchstaben mit der Geschwindigkeit, die es zur Erfassung des Gedankengangs des Autors bedarf.“[1674] Medusischer Zug der Rezeption des Buchdrucks ist „die dem Leser von Gedrucktem so selbstverständliche Gewohnheit, eine starre Haltung (…) einzunehmen“.[1675]

Typographie stellt zunächst einmal eine Weiterentwicklung des phonematischen Alphabets dar. Schon das „phonetische Alphabet schafft eine Kluft zwischen dem Auge und dem Ohr, zwischen der semantischen Bedeutung und dem visuellen Kode“, die darin mündet, dass dem Menschen „ein Auge für ein Ohr“ gegeben wird.[1676] Mit dem Aufkommen der Typographie erhöht sich die medienkulturelle Vorrangstellung des Auges nochmals beträchtlich. Die Medienrevolution des mechanischen Buchdrucks und damit die unendliche Reproduzierbarkeit von Geschriebenem markiert den Beginn der Episteme von Neuzeit und Moderne. In Analogie zur mechanisch gedruckten Zeile und deren Rezeption durch das Leserauge prägen McLuhan zufolge im buchstäblichen Sinne lineare Zeitauffassung, atomistische Wahrnehmung, der Glaube an die Offenbarung der Wahrheit im Sichtbarmachen (etwa durch das wissenschaftliche Experiment) und die Einführung mechanischer Reproduktionsverfahren Geist und Gesellschaft der neuen Zeit. Die mit der Bi-Medialität verbundene Wechselbeziehung unterschiedlicher Sinne, die bei Celan eine so große Rolle spielt, wird durch die Typographie verdrängt.[1677]

Die Universalisierung von Visualität durch Typographie geht in die *Todesfuge* als ethische Katastrophe ein. Gegen die multisensorielle Wahrnehmung und Verarbeitung von Texten in der Allegorie des `Trinkens der schwarzen Milch der Frühe´ wird in der zweiten Hälfte von Strophe VI das „Auge“ als distanziertes und diszipliniertes Rezeptionsorgan des typographischen Mediendispositivs gesetzt.

[1674] M. McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 172.
[1675] A. a. O., S. 174.
[1676] M. McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 40.
[1677] A. a. O., S. 26.

Das Attribut „bleiern()“ ist beziehbar auf die atomisierte, leblose Materialität und Mechanik der Reproduktion des Buchdrucks.[1678] Das Gießen bleierner Lettern gilt als Schlüsselmoment der Erfindung Johannes Gutenbergs. „Das Essentielle an Gutenbergs Erfindung wird im Handgießinstrument fokussiert“: Mit diesem „technische(n) Hilfsmittel“[1679] werden ein paar hundert Jahre lang für den Buchdruck „einzelne() Bleitypen (Buchstaben, Abkürzungen, Ligaturen, aber auch Leerzeichen wie Spatien)“ hergestellt[1680].

Durch Reim und Anapher, die der „Tendenz zur Invarianz in minimaler Variation“[1681] Ausdruck geben, wird im Klangraum der *Todesfuge* poetisch die mechanische Reproduktion normierter Zeichen reflektiert, die den Buchdruck Gutenbergs zur Innovation adelt. „Die aus metallenen Einzellettern zusammengefügte Druckform wird via Kontakt mit einer Vorlage (Abdruck) vervielfältigt. Dadurch werden die ursprünglich manuell erzeugten, originalen optischen /skriptographischen Zeichen zu genormten optischen (typographischen) Zeichen, die darüber hinaus in ihrer identischen Form beliebig oft reproduzierbar sind.“[1682] Mit der unendlichen Reproduzierbarkeit beginnt der industrielle Teil der Herrschaft visueller Medienkultur. „Erst mit der Kenntnis der Massenproduktion einer genau uniformen und wiederholbaren Type begann die Abspaltung der Sinne und riß die visuelle Dimension sich von den anderen Sinnen los“, so McLuhan.[1683]

Der Gegensatz von uniformen, beliebig reproduzierbaren, typographischen Zeichenketten und den veränderlichen, sich bisweilen unbemerkt transformierenden und bei jedem Übertragungs- und Reproduktionsvorgang neu zu konstituierenden Zeichenketten mündlichen Erzählens und handschriftlicher Fixierung ist in den unterschiedlichen Zirkulationsweisen der bestimmenden rhetorischen Figuren der *Todesfuge* angelegt. Der Sphäre von Bi-Medialität zwischen Mündlichkeit und (Hand-)Schriftlichkeit gehört das Oxymoron „(s)chwarze Milch der Frühe“ an. Zunächst heißt es: „wir trinken sie“, dann, ab Strophe II, „wir trinken dich“. Das Trinken der „(s)chwarzen Milch“ wird mit unterschiedlichen Tageszeiten verbunden: „abends“, „mittags“, „morgens“. Jede dieser Angaben schlägt sich nieder als Modifikation der Rede. Sie sind Merkzeichen von „Gelegenheit und Kontingenz, wie sie im öffentlichen Vortrag oder in der Aufführung liegen“.[1684] Demgegenüber bleiben die Apostrophen „dein goldenes Haar Margarete“ und „dein

[1678] Vgl. R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 563, Anmerkung 26.
[1679] H. H. Hiebel et al., *Die Medien*, S. 55.
[1680] A. a. O., S. 56.
[1681] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 563.
[1682] H. H. Hiebel et al., *Die Medien*, S. 47f.
[1683] M. McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 78.
[1684] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 152.

aschenes Haar Sulamith“ ohne Veränderung identisch. Ihre fortwährende Reproduktion lässt sie absolut intakt, obwohl sie verschiedenen Kontexten aufgepfropft werden. Sie haben die Solidität der Buchstaben-Type. Sie sind wie genormt, auch wenn „dein aschenes Haar“ die tödliche Entleerung denunziert, die der Normierung eigen sein kann.

Die Rezeption von Schrift als distanzierte visuelle Wahrnehmung und Verarbeitung materieller und wohlgeordneter Zeichen erhält in der *Todesfuge* ihr Ordnungsgefüge durch den Umgang des „er“ mit seinem „Eisen“ als einem schwingenden „Metronom“ oder „Zeitmesser“.[1685] Der „er“ nämlich „mißt die Zeiteinteilung, die die Schwingungen hervorbringen, nach Augenmaß; er liest diese wie eine Schrift (…). Er ist kein Hörender, sondern ein Sehender“, erklärt Renate Homann.[1686] Es spricht sich an dieser Stelle der *Todesfuge* aus, „wie die Sinneserfahrung in der Buchdruck-Kultur visuell homogenisiert und die Vielfalt der Hör- und anderer Sinneswahrnehmungen in den Hintergrund gedrängt wird“.[1687] Das rhythmisch gleichmäßige ja monotone Lesen bildet „das auditive Gegenstück zum mechanisch starren Standpunkt beim Sehen“.[1688] Die Zeitlichkeit dichterischer Sprache ist in der Perspektive Renate Homanns somit nicht nur durch den grammatischen und den musikalischen Satz gefesselt, sondern auch durch den „‚Bleisatz‘“, insofern die „in Deutschland erfundene (…) ‚Kunst‘ (des Buchdrucks, A. G.) das durch mündliche Rede und handschriftliche Markierung noch variierbare Zeitgefüge des Verspoetischen ‚genau‘ festlegte, so daß kein Spielraum für freie Variationen mehr blieb, von dessen je neuer Erfindung diese Tradition jedoch lebte“.[1689]

In der *Todesfuge* aber wird nicht nur sinnliche Verarmung infolge der Durchsetzung des typographischen Mediendispositivs suggeriert, sondern auch die Verbindung der Buchdruckerkunst mit Gewalt und Vernichtung durch die techné dramatisiert. Der Halbvers: „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ (Strophe V, Vers 30) klagt nicht nur die nationalsozialistischen Architekten der so genannten `Endlösung´ an. Er zieht darüber hinaus eine lange genealogische Linie von der Erfindung des Buchdrucks als Ausgangspunkt einer technisch ermöglichten Weltbeherrschung zur mechanischen Menschenvernichtung. Im Halbvers verdichten sich die Titulierung Johannes Gutenbergs als „Meister“ und der schon in der ersten bekannten bildlichen Darstellung der Vorgänge in einer Druckerei in

[1685] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 554, Anm. 18.
[1686] Ebd.
[1687] M. McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 173.
[1688] A. a. O., S. 365.
[1689] R. Homann, *Theorie der Lyrik*, S. 563, Anmerkung 26.

Europa 1499 oder 1500 als ‚Totentanz' in einem Holzschnitt[1690] hergestellte Verbindung des Druckwesens mit dem Tod.

Bevor im nächsten Unterkapitel dieser Zusammenhang näher erläutert wird, soll noch der Blick auf die antizivilisatorischen Risiken gerichtet werden, die eine Metaphysik des Typus, der (Aus-)Prägung, die im Buchdruck ihr technisch-industrielles Modell hat, aufwerfen kann. Philippe Lacoue-Labarthes Heidegger-Lektüre veortet bei Plato eine Metaphysik der Onto-ideo-logy, eine Philosophie der Prägung des Menschen als Gattung wie als Charakter.[1691] Der Haupteinfluss auf die Entwicklung eines Menschen wird nach Sokrates von den Müttern und ihren Diskursen ausgeübt. Um schon früh den Menschen zum gesellschaftlichen Wesen zu erziehen, sollen Mütter oder Ammen Märchen zum Zwecke der unterhaltenden moralischen Unterweisung erzählen, wenn das Kind noch klein ist. „Denn zu dieser Zeit formt und prägt es sich am meisten zu dem Wesen, das man dem einzelnen aufzudrücken wünscht."[1692] Sokrates besorgt sich aber darüber, dass die Prägung außer Kontrolle geraten könnte, wenn man die Märchen und ihre Schöpfer und Vermittler ohne Aufsicht ließe. „Denn der junge Mensch kann nicht beurteilen, was Sinnbild ist und was nicht, sondern was er in diesem Alter als Glaube erfaßt, das pflegt unauslöschbar und unverändert zu bleiben. Deshalb muß aller Wert darauf gelegt werden, daß in den Erzählungen, die sie als erste hören, Zucht und Anstand aufs beste gewahrt bleiben."[1693]

Der endgültige Kontrollverlust tritt ein, wenn die Prägung durch den mütterlichen Diskurs von der Prägung durch Massenmedien ersetzt wird. Dem fiktiven Herausgeber von Jean Pauls *Unsichtbarer Loge* kommt diese Weiterentwicklung ganz natürlich vor. Die Diskurse an der Mutterbrust eines androgynen Genius lässt er in die Produkte der Druckerpresse hinüberfliessen: „Oh tausendmal glücklicher als ich neben meinem Tertius und Konrektor lagst du, Gustav, auf dem Schoße, in den Armen und unter den Lippen deines teuern Genius, wie eine trinkende Alpenblume an der rinnenden Wolke, und sogest dein Herz an den Erzählungen von guten Menschen groß, die der Genius sämtlich Gustave und *Selige* nennte, von denen wir bald sehen sollen, warum sie mit Schwabacher gedruckt sind!"[1694]

Eine andere Art der Gefährdung entsteht durch die Veränderung des Prägungsmusters im metaphysischen und geschichtsphilosophischen Sinne. Als Weiterentwicklung – wenn nicht Endstufe – der neuzeitlichen Metaphysik umraunt Hei-

[1690] Vgl. M. Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, S. 69f.
[1691] Vgl. Ph. Lacoue-Labarthe, *Typography*, S. 71; M. Heidegger, *Wegmarken*, S. 395.
[1692] Platon, *Der Staat*, 2. Buch, 377b, S. 151.
[1693] A. a. O., 379d-e, S. 153.
[1694] J. Paul, *Werke*, Bd. 1, S. 55, Hervorhebung im Original.

degger die Prägung durch die „Gestalt des Arbeiters“ bei Ernst Jünger. Die Prägung empfängt nicht mehr der Einzelne, wie bei Plato, sondern ein ganzer „Menschenschlag“.[1695] Lacoue-Labarthe konstatiert einen Wandel von „Onto-ideology“ zu „Onto-typo-logy“.[1696] Hervorstechendstes Merkmal des durch die Gestalt des Arbeiters geprägten Menschenschlags ist der Wille zur Macht als der Nutzung aller vorhandenenen Mittel und Ressourcen zur Errichtung von Herrschaft.[1697] Diesem Ziel werden alle Partikularinteressen geopfert. Nicht als Affirmation einer Maßnahme, aber als Beobachtung, enthält eine der Facetten der „Gestalt“ des Arbeiters den Rassismus der Nationalsozialisten. „Entsprechend wandeln sich auch die Mittel zur Feststellung der Identität“, heißt es bei Jünger, „das Individuum beruft sich, um die Identität des eigenen Ich festzustellen, auf Werte, durch die es sich unterscheidet – also auf seine Individualität. Der Typus dagegen zeigt sich bestrebt, Merkmale aufzuspüren, die außerhalb der Einzelexistenz gelegen sind. So stoßen wir auf eine mathematische, ‚wissenschaftliche’ Charakterologie, etwa auf eine Rassenforschung, die sich bis auf die Zählung und Messung der Blutkörperchen erstreckt.“[1698] Von da ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zur Normierung durch rassische Merkmale.

1.5.3 Typisierung, Gewalt, Vernichtung und Totentanz deutsch-jüdischer Symbiose

Die Typographie wird in der *Todesfuge* zum Sinnbild eines gewaltsamen Todes. Die „schwarze Milch“ wird durch eine „bleierne Kugel“ gleichsam gemordet. Das Attribut ‚bleiern’ verschränkt im Fluchtpunkt einer medienhistorischen und medientheoretischen Interpretation der *Todesfuge* Feuerwaffe und Druckerpresse miteinander. Ein geläufiger Gegenstand philosophischer und literarischer Reflexion der Moderne erhält damit eine subtile Pointierung: Die Verwandtschaft des Buchdrucks mit Vernichtungsmaschinen. Rabelais lässt im 16. Jahrhundert seinen Riesen Gargantua in einem Brief an seinen Sohn in Paris eine scharfe moralische Trennung zwischen der Erfindung von Buchdruck und Geschützen einziehen, die von der Theologie umfriedet ist: „(…) (E)s sind die so correcten zierlichen Bücher mit Druckschrift nun in Umlauf gekommen, die man durch göttliche Eingebung in meinen Tagen erfunden hat, gleichwie im Widerspiel das Geschütz

[1695] M. Heidegger, *Wegmarken*, S. 396.
[1696] Vgl. Ph. Lacoue-Labarthe, *Typography*, S. 71.
[1697] Vgl. E. Jünger, *Der Arbeiter*, S. 70ff.
[1698] A. a. O., S. 144.

auf des Teufels Antrieb.“[1699] Ein Brief, den Celan gekannt hat, sollte er den ersten Band von *Gargantua und Pantagruel* vor 1945 gelesen haben, was durchaus wahrscheinlich ist.

Ganz anders der ungefähr zur selben Zeit lebende englische Philosoph Francis Bacon, der als Vordenker einer naturwissenschaftlich erkannten und beherrschten Welt gilt und an den der fiktive *Brief* von Lord Chandos aus der Feder Hugo von Hofmannsthals adressiert ist, den Celan auf alle Fälle gekannt hat. Bacon nennt die militärische Schlüsselerfindung des Schießpulvers in einem Atemzug mit dem Buchdruck – moralisch wertfrei, aber beide als maßgeblich für den Fortschritt herausstellend. Im *Novum Organum* heißt es: „Auch ist es gut, wenn man die Kraft, die Güte und die Folgen der Erfindungen betrachtet; nirgends tritt dies deutlicher hervor als bei jenen dreien, die dem Altertum unbekannt waren, und deren Anfänge, obgleich sie in die neuere Zeit fallen, doch dunkel und ruhmlos sind; nämlich die Buchdruckerkunst, das Schießpulver und der Kompaß. […] Zahllose Veränderungen sind ihnen gefolgt, und keine Herrschaft, keine Sekte, kein Gestirn scheint je größere Wirkung und größeren Einfluß auf die menschlichen Verhältnisse ausgeübt zu haben als diese mechanischen Dinge.“[1700]

Georg Wilhelm Friedrich Hegel nimmt gut zweihundert Jahre später gleichsam eine Mittelstellung zwischen den Extremen ein. Der Vertreter des deutschen Idealismus erhebt Schießpulver und Buchdruck zu bahnbrechenden Innovationen, die das Ende des Mittelalters und den Anbruch der Wissenschaft und Kunst der Neuzeit einleiteten. „Die neuen Vorstellungen fanden ein Hauptmittel zu ihrer Verbreitung in der eben erfundenen *Buchdruckerkunst*, welche wie das Mittel des Schießpulvers dem modernen Charakter entspricht und dem Bedürfnisse, auf eine ideelle Weise miteinander in Zusammenhang zu stehen, entgegengekommen ist“, so Hegel in seiner *Philosophie der Geschichte*.[1701]

Per Analogieschluss ist auf den Buchdruck übertragbar, was Hegel an anderer Stelle für den Krieg formuliert, nämlich „Verbrechen für das Allgemeine“ zu sein.[1702] Einerseits wird ein als `verbrecherisch´ anzusehender Akt der Zerstörung durchgeführt, wie die Potentialisierung des Krieges durch das Schießpulver und die Zerstörung der Handschriftenkultur durch den Buchdruck, andererseits soll dies zum allgemeinen Wohl geschehen, sei es nun zur Beförderung des „Zweck(s) der Erhaltung des Ganzen gegen den Feind, der auf die Zerstörung

[1699] F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1, S. 176; vgl. zum Buchdruck als ‚Geschenk’ Gottes auch M. Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, S. 142, S. 159ff.
[1700] F. Bacon, *Neues Organon*, Artikel 129, S. 179.
[1701] G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 12, S. 490, Hervorhebung im Original.
[1702] G. W. F. Hegel, *Jenaer Realphilosophie*, S. 62.

desselben geht“[1703], oder der Verbreitung des Wissens. Das eigentlich `Moderne´ von Buchdruckkunst und technischer Kriegsführung verdankt sich dem Abstrahieren bzw. Absehen von Individuellem. Bleitypen und Kugeln bzw. die Elemente von Schwarzpulver sollen unterschiedslos sein und gleichgültig gegen den Zweck, der mit ihnen verfolgt wird. Sie müssen die „abstrakte Form“ haben und „individualitätslos“ sein, im Krieg „der Tod kalt empfangen und gegeben werden (…) -, unpersönlich aus dem Pulverdampf“.[1704]

In der *Todesfuge* wird in Strophe VI durch die Betonung der Dominanz visueller Kultur und die Doppelsymbolik von Typographischem und Tötung im Wort von der „bleierne(n) Kugel“ dazu angeregt, das Verbrecherische des Allgemeinen in der Auslöschung dessen zu suchen, was von der Norm abweicht. Beziehungsreich reimt sich „sein Auge ist blau“ auf die Treffsicherheit des „er“, sei es der „Tod“ oder der Besitzer des blauen Auges. Eine Treffsicherheit, die mit „bleierner Kugel“ unter Beweis gestellt wird: „er trifft dich genau“. Das blaue Auge steht qua Reim in einem indirekten Substitutionsverhältnis zur Tötung. Das dürfte kein historischer Zufall sein. Vor dem Hintergrund der Rassenpolitik der Nationalsozialisten, die im Gedicht zwangsläufig virulent ist, findet sich das blaue Auge am Platz der Synekdoche oder Metonymie der Norm, auf deren Grundlage nichts anderes in der von ihr regulierten symbolischen Ordnung geduldet wird als das, was ihr entspricht.

Die *Todesfuge* und bestimmte andere Gedichte Paul Celans siedeln sich im Raum des Widerstreits, aber auch der Offenlegung der Komplizenschaft zwischen medialer und militärischer Nutzung von `Blei´ an. Aufschluss gibt darüber das wenig interpretierte Gedicht *Das Schwere*.

Das Schwere, das du mir zuwarfst:
es macht mir den Stein nicht gewogen, der aufklafft,
wenn ich mit murmelndem Finger
in sein von Tiefen gekämmtes Haar greif.

Dich nur
neigt zu mir hin,
was du geworfen.

Rede von Blei.
Rede von Blei, sobald uns der Mond glänzt.
Strähle mein Pferd.
Strähle mein Pferd, wenn die Hand hier das Brot bricht.
Reit´s an den Tisch hier zur Tränke.[1705]

[1703] Ebd.
[1704] Ebd.; vgl. auch F. A. Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, S. 118.
[1705] Celan I, S. 90.

Eine medienorientierte Interpretation kann kaum übersehen, dass in *Das Schwere* zwei Konzepte von Schrift einander gegenübergestellt werden. Zum einen geht es um die schon im *Meridian* als graphematisch charakterisierte Schrift einer multisensoriellen medialen Kommunikation, die in Stein und Pferd symbolisiert wird. Der Stein, „der aufklafft", wird mit äußerst gesteigerter Taktilität und Sensibilität erforscht. Vermutlich auf der Suche nach Sedimenten der Opfer der Shoah, nach mikroskopisch kleinen Hinweisen auf das furchtbare Verbrechen. Die einzelnen Sinnesvermögen stehen in einem substitutiven und synästhetischen Verhältnis zueinander, wie es mit dem „murmelnde() Finger" gesagt wird. Befingert wird „gekämmte(s) Haar". Richtet man sich nach der Textur-Symbolik, handelt es sich um die bildliche Umschreibung von Schreiben und Schrift.

Diese ist jedoch nicht auf das Steinerne beschränkt, sondern taucht in größerer Dynamik am Motiv des zu strählenden Pferdes auf. Das Ordnen des Pferdehaars nimmt die Textur-Symbolik des Schreibens auf, verhält sich aber komplementär zum Griff in den Stein. Das Eine ist Erkundung, das Andere Pflege von Text. Letzerem dient auch die Führung des Pferdes „zur Tränke". Sie besagt soviel wie eine Anreicherung oder Auffrischung von Schriftlichkeit durch Mündlichkeit, durch flüssige Rede. In der Figur des Pferdes vollendet sich die mit dem Stein begonnene Schriftmetaphorik: Das Ergründen der fremden Texte mündet ein in die Herrichtung der eigenen Texte.

Seit *Mohn und Gedächtnis* ist in Celans Werk das Pferd vielfach mit einer ursprünglichen, vom semiotischen Pulsieren des Signifiationsprozesses angetriebenen Schriftbewegung gleichgesetzt, die in einem Spannungsverhältnis zum kulturellen, als Wiedergabe von Rede und Fixierung von symbolischer Bedeutung aufgefassten Schriftverständnis steht. In *Talglicht* heißt es: „Die Mönche mit haarigen Fingern schlugen das Buch auf: September/[…]/Ein kleiner Hengst jagt über die blätternden Finger – (…)."[1706] *Bei Wein und Verlorenheit* reflektiert im Reiten die dichterische Aktivität, die der mündlichen Kommunikation, dem Hören und Singen, wie der kulturellen Schrift begründend vorausliegt. „(I)ch ritt durch den Schnee, hörst du,/ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang,/[…]//Sie duckten sich, wenn/sie uns über sich hörten, sie/schrieben, sie/logen unser Gewieher/um in eine/ihrer bebilderten Sprachen."[1707] Dieselbe Figur kommt für das Übersetzen in *Und mit dem Buch aus Tarussa* zur Anwendung: „(Kyrillisches Freunde, auch das/ritt ich über die Seine/ritts übern Rhein.)"[1708] *Das Geschriebene* aus dem Band *Atemwende* fragt „wer/in diesem/Schattengeviert", das bei

[1706] Celan I, S. 15.
[1707] A. a. O., S. 213.
[1708] A. a. O., S. 289.

Celan Gräberfeld wie Schriftbild chiffriereren kann, „schnaubt“, ein Geräusch, das üblicherweise Pferden zugeschrieben wird. Einen gewissen Kulminationspunkt erreicht diese Figuration im nicht in den Band *Schneepart* aufgenommenen Gedicht *Jetzt wächst dein Gewicht* – nämlich „um alles Leichte, //jetzt entlarvst du /das Nämliche/ ohne Namen, //jetzt schickst du die silben-/stechenden Dampfhämmer/unter den Sporn dessen, der / hinwegsetzt über/ das heckige Listholz//jetzt/schreibst du.“[1709]

Wenn in *Das Schwere* auf das Aufklaffen des Steins das Erscheinen des Pferdes folgt, so wird damit ein Stück Mythologie erzählt. Gefeiert wird im Pferdebild die Überwindung des Medusischen im Aufklaffen des Steins, das in *Das Schwere* durch Berührung hervorgerufen wird. Als der Medusa der Kopf abgeschlagen wird, entspringen der Sage nach „ihrem Hals Chrysaor und das Pferd Pegasos, das sich zum Himmel aufschwang“.[1710] Da Pegasus durch seinen Hufschlag die den Musen geweihte Quelle Hippokrene hervorgebracht haben soll, wird er in der Literatur als Musen-oder Dichterroß verehrt.[1711] Das Pferd und insbesondere Pegasus trägt aber auch zu der für Celans Lyrik essentielle Kommunikation mit den Toten bei. Die Abkunft Pegasus´ von Medusa und sein Verhältnis zu den Toten wird in der „Pferdeähnlicheit der Medusa“[1712] und ihrer Tötungsmacht präfiguriert. Generell hält Vernant zu diesem Teil der griechischen Mythologie fest: „Auch das Pferd vermag durch sein Verhalten und seine Lautäußerungen die unheimliche Gegenwart einer unterweltlichen Macht zu verkörpern, die sich in Tiergestalt offenbart.“[1713]

Gegen das durch die naturhafte Stärke und kultivierte Schönheit des Pferdes vertretene graphematische Schriftverständnis sticht die Schrift der bleiernen Lettern ab. Die „Rede von Blei“ hat durch militärische wie medientechnologische Nutzung des Metalls negative Konnotationen. Die „Rede von Blei“ beschwört die Erinnerung an die Ermordung der Mutter Paul Celans, Friederike Antschel, durch Genickschuß herauf, und damit die Erinnerung an die Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten. „Meiner Mutter Herz ward wund von Blei“, heißt es in dem in verkürzten Distichen geschriebenen Gedicht *Espenbaum*.[1714]

Zugleich wird in *Das Schwere* die „Rede von Blei“ als Medium angesprochen. Die „Rede von Blei“ ist etwas, was „geworfen“ wird, eine Hyperbel von: übertragen. In diesem Medium möchte das Du in eine Berührung mit dem Ich gelangen.

[1709] Celan VII, S. 203.
[1710] J.-P. Vernant, *Tod in den Augen*, S. 42.
[1711] Vgl. *Brockhaus Enzylopädie* , Bd. 14, OST-POQ, S. 332.
[1712] J.-P. Vernant, *Tod in den Augen*, S. 35.
[1713] A. a. O., S. 44.
[1714] Celan I, S. 19.

„Dich nur/neigt zu mir hin,/ was du geworfen." In den Sinn kommt Jean Pauls „Gelehrter, der nur durch zugeworfene Lettern reden wollte".[1715] Doch dieses Medium wird für das Vorhaben des Ich, mit den Toten zu sprechen, als ungeeignet eingeschätzt: „es macht mir den Stein nicht gewogen". Im *Meridian* wird „Rede" mit Rhetorik und damit mit ‚Kunst' als einem Verfahren der Produktion und Reproduktion von Sprachzeichen nach Codes ineinsgesetzt. In Verlängerung dieser Zuordnung kann „Rede von Blei" Aufforderung zur Rede über Typographie wie auch Aus-prägung der Rede in bleiernen Lettern bedeuten, als Verfahren und Artefakte des typographischen Mediendispositivs. Also als Metadiskurs oder Diskurs.

Aus *Das Schwere* ist ableitbar, dass das typographische Mediendispositiv den Zugang zu den Ermordeten verstellt oder – im wörtlichen Sinne – erschwert. Die positive Wirkung einer „Rede von Blei" stellt sich offenbar nur in bestimmten kosmischen Konstellationen ein: „Rede von Blei, sobald uns der Mond glänzt." Angegeben sein kann damit aber ebenso ein günstiger Zeitpunkt für ein Exerzitium, das die Wirkung der „Rede von Blei" aufhebt und das Pferd an seine Stelle lässt. Dass die „Rede von Blei" dem lyrischen Ich „den Stein nicht gewogen macht", also keine Zuneigung oder gar Parteinahme erwirkt, deutet auf ein unterschiedliches moralisches Gewicht hin. Mit der „Rede von Blei" als dem typographischen Mediendispositiv scheint somit das oder die Schwere einer Schuld verbunden.

Diese liegt weniger im Material „Blei" begründet als in seinen Verwendungsweisen, in denen sich eine Komplizenschaft zwischen typographischer und ballistischer Gewalt buchstäblich materialisiert. Die Komplizenschaft wird in dem Gedicht *Hinausgekrönt* thematisiert als „Fluch und Gebet": „(A)uch sie in eins/geschmolzen, auch sie/phallisch gebündelt zu dir/ Garbe-und-Wort".[1716] In *Hinausgekrönt*, so Winfried Menninghaus´ Erläuterung, die durch die typographisch-ballistischen Substantiierung aufgrund des Hinweises auf das „Blei" ergänzt werden muss, ist „das die Unmittelbarkeit sprachlichen ‚Lebens' tötende instrumentelle ‚Wort' mit den auch das physische Leben tötenden Gewehrsalven auf die (Warschauer)Getto-Juden verschränkt (…)".[1717]

Anzuknüpfen ist an dieser Stelle an vorangehende Ausführungen, wonach das blaue Auge in der *Todesfuge* als Synekdoche oder pars pro toto für die rassistische Normierung anthropomorpher Merkmale durch die Nationalsozialisten hervorsticht, deren `buchstäbliche´ und `tödliche´ Umsetzung das Gedicht be-

[1715] E. Berend (Hg.), „Aus Jean Pauls ‚Bausteine'-Sammlung", S. 11.
[1716] Celan I, S. 271.
[1717] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 55.

schreibt. Die Möglichkeit solcher Auslöschung `verdankt´ sich der typographischen Medienrevolution, die mit der Erschaffung der gleichförmigen Letter das Vorbild jeglicher Normierung liefert. Die Erfindung der `Bleitypen´ wird durch das Zusammenspiel von „bleierne(r) Kugel“ und ‚blauem Auge' in der *Todesfuge* lesbar als historischer Anfangspunkt und Ermöglichungsgrund von Entwicklungen wie rassistisch gefärbter Typenlehre und Stereotypisierung, die ihren wichtigsten Anhaltspunkt in der Identifikation und Bewertung äußerlich sichtbarer Eigenschaften hat.

Eine historische Zwischenstufe mag dabei die Funktion des Buchdrucks außer für die Demokratisierung des Wissens[1718] auch für die Herausbildung eines Nationalbewusstseins gewesen sein. Diese Etappe wird in der *Todesfuge* durch eine Betonungsverschiebung *aussprechbar*. Akzentuiert man „sein“ in dem Halbvers „sein Auge ist blau“, ergibt sich daraus der Rückstoß der Erkenntnis für den in dieses Auge Blickenden, über eine andere Augenfarbe zu verfügen und dem anderen eben nicht zu gleichen. Die romantische Poetik der Blickberührung, die darin liegt, zu sehen, wie der andere sieht,[1719] mündet hier nicht in Verschmelzung, sondern in Ausgrenzung und Tod. Insofern der Blick in den Texten der Romantik die Druckseite substituiert und Identität konstituiert oder zerstört, ist an die politische Spiegelungsfunktion von Druckseiten zu erinnern: Wer sich in der gedruckten Sprache wiederfindet, mag sich auch der Nation zugehörig finden können – oder aber auch nicht, wie der Ausgang der *Todesfuge* beschreibt.

Der Buchdruck erlaubt, dass „ein Volk zum ersten Mal sich selbst *sieht*“, so McLuhan.[1720] „Durch das Wirken und die Auswirkungen der Typographie werden also die Veräußerlichungen oder Äußerung der persönlichen inneren Erfahrung und die Zusammenballung des kollektiven Nationalbewusstseins in eine enge Wechselbeziehung gesetzt, in dem Maße, in dem die Nationalsprache visualisiert, zentralisiert und vereinheitlicht wird“, erläutert er.[1721] Bei den Deutschen des 15. und 16. Jahrhunderts ist diese Neigung zur Wiedererkennung umso ausgeprägter, als sie sich mit dem Buchdruck die Erfindung des Spiegels für diese Wiedererkennung selbst zugute halten.[1722]

Auf die Auflösung dieser Gewaltverhältnisse arbeitet in Celans Werk die Entdifferenzierung von Schrift und Leere hin. Das Gedruckte gibt dem Reich der Lebenden und der kulturell Bestatteten Bestand, ein ontologischer Status, der auf der Typisierung und dessen Pervertierung in der Onto-typo-graphy beruht. In den

[1718] Vgl. dazu ebenfalls F. Rabelais, *Gargantua und Pantagruel*, Bd. 1, S. 176.
[1719] Vgl. F. A. Kittler, „`Das Phantom unseres Ichs´und die Literaturpsychologie“, S. 163f.
[1720] M. McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 295, Hervorhebung im Original.
[1721] A. a. O., S. 270f.
[1722] Vgl. M. Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, S. 192ff.

unbedruckten Bereich hingegen erstreckt sich das grablose Grabmal der Ermordeten, die zu Opfern geworden sind, weil sie aus dem typographisch-typisierenden Raster herausgefallen bzw. entfernt worden sind. Dies drücken die Zeilen in *Nächtlich geschürzt* aus: „Ein Wort – du weißt:/eine Leiche.“[1723]

Gegen den Verdacht, es handle sich hierbei um eine Klage über die Auslöschung der Referenz von Sprache und eine Variante von Hegels Aufhebung im Begriff, ist der Einwand Otto Pöggelers anzuführen, dass mit „Leiche“ der Fachjargon der Setzer jene Wörter benennt, die bei der Herstellung des Drucksatzes vergessen worden sind.[1724] Otto Pöggeler interpretiert gleichwohl dialektisch, wenn er schreibt: „Das Wort, das hier fehlt, als Leiche aber durchaus da ist, ist das Wort, das der Toten gedenkt, das einstige Wort über die Ermordeten umkehrt, so den Tod überhaupt annimmt und die einstige Zuwendung zum bloßen Leben aufhebt.“[1725]

Der komplizierte Gedankengang Pöggelers sei hier wiederum so zusammengefasst, dass der Ermordeten durch das – etwa mittels typographischer Maßnahmen – Kenntlichmachen fehlender Wörter im Text gedacht wird. Die Ermordeten wären somit in Celans Texten durch fehlende Wörter vertreten. Zum Kenntlichmachen des Fehlens, dem Herausstellen der fehlenden Wörter als „Leichen“, als fehlend, gehört das Verwischen der Grenze zwischen manifestem und latentem Text. Celan erreicht dies durch Verfahren graphematischer Schrift. Diese setzen sich der Wiedergabe von gesprochener Sprache nicht entgegen, übersteigen sie aber durch Modifikationen des Schriftbildes und Anregungen zu anagrammatischem Buchstabenspiel. Das Schriftbild wird zersetzt, am radikalsten, weil unter Ausstreichung jeder Beteiligung eines Lebendigen, wie noch gezeigt werden wird, in der *Engführung*.

Doch in der *Engführung* – die von verschiedenen Exegeten verteidigte Möglichkeit, „Gras“ als Palindrom zu ‚Sarg’ zu lesen, beweist es – erwächst daraus noch wenigstens zeitweise die Gelegenheit zur Neukombination des schriftlichen Materials und damit gemäß einer bestimmten Tradition der jüdischen wie der von der Romantik adaptierten Kabbala die Erschaffung von `neuem´ Leben. Das späte Gedicht *Die rückwärtsgesprochenen Namen* begegnet hingegen anagrammatischen Aktivitäten mit großer Skepsis. Das sie antreibende semiotische Moment: „der äußerste zum/König gewiehert“ (nämlich der „Namen“) steht in einem Spannungsverhältnis zum imaginären Spiegelungsmoment willkürlich gesetzter und

[1723] Celan I, S. 125.
[1724] Vgl. O. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 241.
[1725] Ebd.

vervielfältigbarer Identität: „vor Rauhreifspiegeln“, insofern der Name sich „umlagert, umstellt/von Mehrlingsgeburten“ findet.[1726]

Schon zuvor wird die Vernichtung der Schrift selbst vorgezogen. Etwa in *Flutender*: „Es scheren die Buchstaben aus, / die letzten/ traumdichten Kähne -/ jeder mit einem/Teil des noch/ zu versenkenden Zeichens/im/ geierkralligen Schlepptau.“[1727] Das Versenken bzw. Versinken wird in *Keine Sandkunst mehr* typographisch in der Auflösung der Wörter im „Schnee“ der weißen Seite wiedergegeben: „Tiefimschnee,/ Iefimnee,/ I-i-e.“[1728] Gebildet wird in der unzugänglichen Tiefe des Weiß eine – wie es in *Solve* heißt – „zu den unzähligen zu/ nennenden un-/aussprechlichen/Namen aus-/einandergeflohene()“, aber damit gleichzeitig „ge-/borgene()/Schrift“.[1729] Diese ist den Gewaltverhältnissen typographischer Mediendispositive, die in vielfältiger Weise mit Onto-typo-graphy verbunden sind oder auf ihr beruhen, entzogen.

Die *Todesfuge* weckt einerseits Sensibilität für die typographisch-mediale Vorgeschichte der Shoah. Andererseits ist das Gedicht umgekehrt auch so lesbar, dass die Durchsetzung des typographischen Mediendispositivs gegenüber einer oral-skripturalen Bi-Medialität als Leinwand oder Rahmen des Dramas der Shoah dient. Die Shoah erweist sich als Teil einer kulturgeschichtlichen Auseinandersetzung. Die „wir“ erfassen dies nicht, was ihre Blindheit ihrem Schicksal gegenüber ausmacht. Die „wir“ sind nicht gezwungen, sich mit ihrem stigmatisierten `Anderen´, den Juden, zu identifizieren, sondern mit Außenseitern, die dies durch historische Transformationsprozesse geworden sind. Als diejenigen, die deutsche Dichtung `trinken´, sind sie um Assimilation bemüht, in der idealistischen Hoffnung, durch das Einsaugen deutscher Kultur Anerkennung und Aufnahme zu erfahren. Der „er“ nimmt diese Bemühungen beim Wort, indem er sie für das Schauspiel der Beerdigung der „wir“ einspannt, dieses Schauspiel inszeniert, indem „er“ die „wir“ ausdifferenziert und ihnen Aufgaben des Singens, Tanzens, Spielens, Grabens zuweist. Der Totentanz der deutsch-jüdischen Symbiose.

Wie das `Trinken der schwarzen Milch der Frühe´ letztlich den Wunsch nach Mitsprechen und kultureller Teilhabe allegorisiert, allegorisiert die Tötung der „(s)chwarzen Milch“ durch die Waffe der Typographie dessen brutales Abschneiden. Verharmlost wird die Shoah in dieser Lesart nicht. Die Umrisse ihrer Entstehungsbedingungen zeichnen sich vielmehr deutlicher ab. Die Typographie erhält den Rang einer impliziten Denkfigur der Vernichtung lebendiger, d. h. körperlich

[1726] Celan II, S. 312.
[1727] A. a. O., S. 37.
[1728] A. a. O., S. 39.
[1729] A. a. O., S. 82.

angeeigneter und gelebter Sprache durch die Nationalsozialisten, die sie durch todbringende, weil normierte Rede ersetzt haben, die auch das größte Grauen möglich gemacht hat. Den Tätern hat das blinde Vertrauen vieler Opfer in die Errungenschaften der deutschen Kultur in die Hände gespielt. Der Ruf der Deutschen, Kulturnation zu sein, gründet sich dabei historisch in erheblichem Maße auf die Erfindung des mechanischen Buchdrucks durch Johannes Gutenberg: „Die Deutschen gewannen dabei eine Reihe neuer Identitätsmerkmale: sie galten fortan als Förderer des menschlichen Geistes, der Wissenschaften und der technischen Entwicklung. Nicht nur dem eigenen – auch fremden Ländern – bringt ihr Fleiß Vorteile", resümiert Michael Giesecke die Ansichten der europäischen Nachbarn in jener Zeit.[1730]

Die Opfer aber sind darauf beschränkt, sich als historisch Entkoppelte zu präsentieren, die die Zeichen der Zeit nicht erkannt haben. Ihr Mit-Sprechen oder kulturelle Teilhabe reduziert sich darauf, ihr Ringen um Assimilation zu reproduzieren, das schon lange keine Anerkennung mehr findet.

Die alt- wie neutestamentliche Auffassung von der Transformation des Selbst durch Schrift-Inkorporation will sich in der *Todesfuge* nicht erfüllen. Wenn an die Stelle der heiligen Texte die profanen der deutschen Dichtung treten, ist die neue kulturelle Identität nicht mehr realisierbar. Hesekiel schildert im Alten Testament seine Berufung zum Propheten Israels als Ergebnis eines Gesprächs mit Gott und des von Gott geforderten Verspeisens einer „Buchrolle", die „innen und außen" mit „Klagen, Seufzer(n) und Wehrufen" beschrieben war: „Er sagte zu mir: ‚Menschensohn, iß, was du vor dir hast. Iß diese Rolle! Dann geh´ und rede zum Haus Israel!' Ich öffnete meinen Mund, und er ließ mich die Rolle essen […] Ich aß sie, und sie wurde in meinem Mund süß wie Honig."[1731]

Bei den „wir" bewirkt das Trinken nichts, außer dass sie blind für ihr Schicksal werden. Trinkend leben sie im Laufrad einer zyklisch vergehenden Zeit, die nur, Celan ist bekanntlich *Zarathustra*-Leser gewesen, die ewige Wiederkehr von „morgens", „mittags", „abends", „nachts" kennt. Die „wir" treten weder in eine Kultur- noch in eine Bildungs- oder Selbstwerdungsgeschichte ein. Die Milch bleibt bitter, die Rede klagenreich, sie erreicht niemals die Süße, die Hesekiel genießen darf und andere als „Spender süßen Honigs"[1732] durch seine Rede genießen lässt. Es stellt sich auch nicht die „Süße des Evangeliums" ein, die die christliche Theologie „nach der Bitterkeit des Gesetzes (Altes Testament)" verspricht.[1733]

[1730] M. Giesecke, *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit*, S. 192f.
[1731] AT, Hesekiel, 3.
[1732] H. Wenzel, „Die ‚fließende' Rede und der ‚gefrorene' Text", S. 485.
[1733] Ebd.

Die „wir“ sind darauf reduziert, sich in die linear-teleologische Zeitachse ihrer Vernichtung zu fügen. Die `Süße´ begegnet den „wir“ angeblich im „Tod“, den sie `spielen´ sollen.

1.6 Kurzresümee der Untersuchung der *Todesfuge*

Wenn, wie die Historiker und Mediengeschichtler sagen, der Massenmord an den europäischen Juden zum einen in einem medialen Vakuum und zum anderen durch stigmatisierende Lähmung des Lebenswillens der Opfer verübt worden ist, dann dürfte Paul Celans *Todesfuge* dasjenige Gedicht sein, das am präziesten und zugleich in der vielschichtigen Sprache moderner Poesie darüber Auskunft gibt. Denn das Gedicht benennt die Prämisse des Verbrechens, die mediale Auslöschung, die im Ausschluss von der kulturell-literarischen Tradition gipfelt, und reiht seine Durchführung in die Verhängnisgeschichte technologischen Fortschritts ein, die von der Medienrevolution des Buchdrucks ihren Anfang genommen hat.

2. *Stimmen*: Paralogische De-figuration von Tonträgern

2.1 Das Gedicht

[I]
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.

*
[II]
Stimmen vom Nesselweg her:

Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
hat nur die Hand, draus zu lesen.

*
[III]
Stimmen, nachtdurchwachsen, Stränge,
an die du die Glocke hängst.

Wölbe dich, Welt:
Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
will es hier läuten.

*

[IV]
Stimmen, vor denen dein Herz
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
Stimmen vom Galgenbaum her,
wo Spätholz und Frühholz die Ringe
tauschen und tauschen.

*

[V]
Stimmen, kehlig, im Grus,
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:
Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

*

[VI]
Jakobsstimme:

Die Tränen.
Die Tränen im Bruderaug.
Eine blieb hängen, wuchs.
Wir wohnen darin.
Atme, daß
sie sich löse.

*

[VII]
Stimmen im Innern der Arche:

Es sind
nur die Münder geborgen. Ihr
Sinkenden, hört
auch uns.

*

[VIII]

Keine
Stimme – ein
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht: ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es
harzt, will nicht
vernarben.

2.2 Einleitung: Stimmen jenseits des Subjekts

Auch die Lektüre von *Stimmen*, einem Gedicht, das aufgrund seiner unterschiedlichen Entstehungsphasen (zwischen 1956 und 1958), der Eigenständigkeit seiner Partien und deren gleichzeitiger Verwiesenheit aufeinander bisweilen ein Zyklus genannt wird[1734], strebt eine Weiterentwicklung vorliegender Forschungsergebnisse an, mit der neue Perspektiven auf das Werk eröffnet werden sollen. Den Ausgangspunkt bilden zwei, drei Beobachtungen von Marlies Janz in ihrer Dissertation von 1974.

Zum einen erkennt Janz in der ersten Strophe die Bildlichkeit technischer Medienendispositive. Die in die Wasserfläche geritzten Stimmen erinnern sie nicht nur an eine „*eau-forte* ‚(…) eine Radierung", sondern darüber hinaus „an eine phonographische Aufzeichnung, eine Schallplatte", während sie „das Sirren einer Sekunde", ein „technische(r) Vorgang", sowohl „an eine Uhr als auch an einen Photoapparat denken läßt".[1735] Zweitens beobachtet sie, dass „(d)ie Stimmen, Äußerungen von Leben, (…) zum statischen und toten Bild, zu Signaturen erstarrt (sind)". Sie erklärt deshalb „(d)ie Mortifikation von Organischem, die Vernichtung von Leben" zum „Gegenstand des ersten Teils des Gedichts `Stimmen´".[1736]

Die dritte Beobachtung gilt der Befreiung aus diesem Zustand. Diese erfüllt sich zwar erst mit dem „Fruchtblatt" in der letzten Partie des Gedichts: „Gegenüber der erstarrenden Natur des ersten Gedichtteils repräsentiert es eine Natur, die im Ausdruck des Leidens ihre Lebendigkeit zu erhalten vermag." Aber schon in der ersten Partie nimmt etwas seinen Anfang, was man in Abhebung von Janz als dialektische Bewegung zwischen Natur und Technik beschreiben kann und auf die Durchbrechung von Mortifikation hinführt. „Im Wort ‚Eisvogel'" erkennt Janz „die Doppeltheit von Totem (Eis) und Lebendigem (Vogel)", die fortgesetzt wird „im Parallelismus des Tauchens – einer Tätigkeit des lebendigen Tieres – mit dem Sirren einer Sekunde, einem technischen Vorgang", der für sie eben auf Uhr und Photoapparat verweist.[1737] Janz´ Beobachtungen stehen freilich in ihrer Dissertation isoliert nebeneinander; sie sollen in diesem Abschnitt gedanklich ver-

[1734] Vgl. J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 177; vgl. dazu auch Ch. Ivanović im „Kommentar zu ‚Stimmen'", für die das „`pluralistische´ Moment" des Gedichts zum Ausdruck bringt, dass das Gedicht „auch formal als eine Folge voneinander separierter Teile anstelle eines zusammenhängenden Textes" zu betrachten ist, gleichwohl aber vom „Doppelstatus von *Stimmen* als Zyklus und (aufgrund der Titelgebung laut Inhaltsverzeichnis) als ein Gedicht" ausgeht (S. 75, Hervorhebung im Original).

[1735] M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 64, Hervorhebung im Original.

[1736] Ebd.

[1737] Ebd.

vollständigt bzw. verbunden und im Zuge einer Betrachtung unter dem Gesichtspunkt des Rhetorischen von Medialität interpretiert werden.

Die in die Wasseroberfläche geritzten Stimmen werden wie bei Janz als Metapher der technischen Speicherung von Stimmen aufgefasst. Zwischen Janz´ Beobachtungen eins und zwei wird die Verbindung gezogen, dass die „Mortifikation von Organischem, die Vernichtung von Leben" im Gedicht auf Meduisierung durch Rhetorik der Medialität zurückzuführen ist. Beobachtung drei, die belebte und belebende Aktivität des Eisvogels, wird als Symbol der poetischen Aktivität der De-figuration, die auf die Vernichtung der Metapher technischer Speicherung geht, gedeutet. Die De-figuration löst Mortifikation in Zeitlichkeit auf, die sich als Inversion von Bestehendem (in Nichts) figuriert. In den Strudel der Inversion gerät auch die Rhetorik der Medialität. Mit der Vernichtung des Bildes von technischer Speicherung werden die „*Stimmen*" als das Andere technischer wie auch metaphysisch begründeter anthropomorpher Medialität hörbar.

Durch ihre technischen Extensionen hindurch ist die `Stimme´ als die von der abendländischen Metaphysik gestützte Metapher der Verständigung mit sich selbst und mit anderen der Gegenstand der De-figuration. Zerstört wird jene Innerlichkeit, die durch Resonanz der Stimme im Bewusstsein gewährt wird. Diese De-figuration wird in verschiedenen kulturellen und literarischen Kontexten wiederholt, wie die folgenden Partien zeigen. Darin liegt gewissermaßen die Erzählung von *Stimmen*, das ist der narrative Faden des Gedichts, der zum Eindruck des Zyklischen, des Sichfortschreiben und Sichwiederholenden sicherlich beiträgt.

Der Kulturanthropologe Michael Wimmer findet bei Hegel die „Explikation herrschender Selbstverständnisse und Selbstverständlichkeiten der bürgerlichen Gesellschaft"[1738] vor. Hegels Äußerungen zur Metaphysik der Stimme sollen darum der Erörterung der Destruktion dieser Metaphysik nach der Shoah im Gedicht Celans vorangestellt werden.

Dem Idealismus Hegels zufolge gibt sich das Innere oder die Seele des Menschen am ehesten in der Stimme zu erkennen. Die sich „entäußernde Verleiblichung des Inneren" zeigt sich „überhaupt in der Stimme, schon noch ehe diese artikuliert ist, noch ehe sie zur *Sprache* wird".[1739] Erst recht gilt dies jedoch für die artikulierte Sprache. „Die artikulierte Sprache ist daher die höchste Weise, wie der Mensch sich seiner innerlichen Empfindung entäußert."[1740] Die Stimme ist für

[1738] M. Wimmer, „Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen", S. 122.
[1739] G. W. F. Hegel*, Werke*, Bd. 10, S. 113, Hervorhebung im Original.
[1740] A. a. O., S. 116.

Hegel die geistigste, anders gesagt: die am wenigsten vom Stofflichen angekränkelte Form, in der sich Innerlichkeit ausdrücken kann, in der sie gleichsam bei sich bleibt. In der Stimme wird „eine sozusagen unkörperliche Leiblichkeit, also ein solches Materielles erzeugt, in welchem die Innerlichkeit des Subjekts durchaus den Charakter der Innerlichkeit behält, die für sich seiende Idealität der Seele eine ihr völlig entsprechende äußerliche Realität bekommt – eine Realität, die unmittelbar in ihrem Entstehen aufgehoben wird, da das Sichverbreiten des Tones ebensosehr sein Verschwinden ist“.[1741]

Die Poesie stellt für Hegel die höchste unter den romantischen Kunstformen dar. Denn sie gibt die Stimme – die nach Menke und De Man im Akt des Lesen gesetzt bzw. dem Text verliehen wird – nur dem Ohr des Geistes zu hören. Die Stimme wird aufgehoben zu einer Äußerung des Bewusstseins. Die „ideelle Bewegung, in welcher sich durch ihr Klingen gleichsam die einfache Subjektivität, die Seele der Körper äußert, faßt das Ohr ebenso theoretisch auf als das Auge Gestalt und Farbe und läßt dadurch das Innere der Gegenstände für das Innere selbst werden“.[1742] Der Ton, „das letzte äußere Material der Poesie“, ist „hier von dem Inhalte des Bewusstseins losgetrennt, während der Geist diesen Inhalt sich für sich und in sich selbst zur Vorstellung bestimmt“.[1743] Dadurch ist „(d)ie Dichtkunst (…) die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht“.[1744]

Aus solchen Äußerungen schließt Derrida auf die der logozentristisch-phonozentristischen Metaphysik eigentümlichen „absolute(n) Nähe der Stimme zum Sein, der Stimme zum Sinn des Seins, der Stimme zur Idealität des Seins“.[1745] Hegel weist dabei voraus auf Ferdinand de Saussure, der, wie gesehen, an die Möglichkeit glaubt, in der Sprache als `fait social´ persönliche Gedanken ausdrücken zu können, sowie auf die Sprechakttheorie Austins und Searles, die darauf aufbaut, dass ein Sprechender meint, was er sagt, und sagt, was er meint.

Bereits im theoretisch-methodischen ersten Abschnitt dieser Arbeit ist die Rolle der Rhetorik der `Stimme´ für das Lesen dargelegt worden. Für das Mediendispositiv romantischer Dichtung, das `Aufschreibesystem 1800´, führt Friedrich A. Kittler diese Stimme auf das idealtypische Modell der Stimme der Mutter als

[1741] A. a. O., S. 115.
[1742] G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 14, S. 256.
[1743] G. W. F. Hegel, *Werke*, Bd. 13, S. 122.
[1744] A. a. O., S. 123.
[1745] J. Derrida, *Grammatologie*, S. 25.

Statthalterin der Natur zurück, auf der alles Halluzinieren von Stimmen als Unterstützung der Einbildungskraft basieren soll. Vor die Halluzination beim Lesen stellt die Literaturwissenschaftlerin Bettine Menke, wie ebenfalls gesehen, den Akt der Prosopopoiia, die Figur des Lesens überhaupt, insofern diese Figur darin besteht, dem Text Stimme und Gesicht und damit Bedeutung zu verleihen. Erst durch die Setzung dieser Figur wird die `Stimme´ des Textes hörbar. Der Akt der Setzung verschwindet hinter dem Gesetzten, die Setzung selbst bringt Abwesenheit und Tod, das Nicht-Vorhandensein der Stimme eines (menschlichen) Lebewesens, zum Verschwinden.

Von der Metaphysik der Präsenz des Sinns durch das Vernehmen der inneren Stimme her ist auch das Drama ihrer Reproduktion zu begreifen. Diese wird oft als Versuch der Wiederaneignung der zumindest vorübergehend verlorenen Präsenz der Stimme gedacht. In der Philosophie dominiert eine Abwertung der Supplementierung der Stimme, in technizistisch ausgerichteter Medienwissenschaft ihre Aufwertung. Letzteres wird angesichts der ersten Partie von *Stimmen* genauer zu untersuchen sein.

Die Auseinandersetzung um die Bewertung ist von Schriftmetaphorik grundiert, denn sie beginnt mit der Reflexion der Reproduzierbarkeit der Stimme durch Verschriftlichung (der Rede oder des Gesangs). Die heilige, weil göttliche oder seelenvolle Stimme, die mit der ursprünglichen Schrift der Natur oder der Schrift der Wahrheit in der Seele gleichgesetzt wird, hat den Status des Signifikats. Sie ist an „den Atem gebunden“, ihr Wesen „ist nicht grammatologisch, sondern pneumatologisch“, insofern sie „ganz nahe der heiligen, inneren Stimme (ist) (…), der Stimme, die man, in sich kehrend, vernimmt: die erfüllte und wahrhafte Präsenz des göttlichen Wortes in der Innerlichkeit unseres Gefühls“.[1746]

In die „Exteriorität des Signfikanten“[1747] hingegen ist die vom Menschen auf der Basis des phonetischen Alphabets entwickelte Schrift als Kunst-Produkt, als Kulturtechnik verwiesen. Im *Phaidros* wird die Schrift der Wahrheit, die in die Seele eingesenkt ist, diejenige „Rede“ nämlich, „welche gelehrt und des Lernens wegen gesprochen oder wirklich in die Seele hineingeschrieben worden, vom Gerechten, Schönen und Guten“[1748] , der „schlechten Schrift“[1749] der arbirträr verwendeten Buchstaben gegenübergestellt. Diese führt die Lernenden zur „Vernachlässigung der Erinnerung, weil sie im Vertrauen auf die Schrift sich nur von außen vermittels fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittel-

[1746] A. a. O., S. 33f.
[1747] A. a. O., S. 29.
[1748] Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 278a, S. 608.
[1749] J. Derrida, *Grammatologie*, S. 30.

bar erinnern werden“[1750], und besitzt weder einen identifizierbaren Adressatenkreis noch trägt sie ihren Sinngehalt in sich[1751].

Den auf Platon zurückgehenden Gegensatz von Stimme und Schrift dekonstruiert Jacques Derrida. Er gibt, wie ebenfalls bereits besprochen, den Schrift-Charakter von Sprache zu bedenken, der sich in Wiederhol-und Zitierbarkeit äußert und auch die Präsenz der Stimme betrifft. Es wird damit der Spaltung zwischen dem Subjekt des Aussagens und dem Subjekt der Äußerung Rechnung getragen, die die stimmliche Verlautbarung als „Entwendung“ kennzeichnet. Wenn das Ich zu anderen spricht, verdoppelt und spaltet es sich dabei durch die gleichzeitige Adressierung an sich selbst. „Vom Augenblick an, wo ich spreche, gehören die Wörter, die ich gefunden habe, mir nicht mehr, weil sie Wörter sind; sie werden in ursprünglicher Weise wiederholt“, betont Derrida. „Ich muß mich zunächst hören. Sprechen heißt im Selbstgespräch und im Dialog sich selbst hören. Vom Augenblick an, wo ich gehört werde, wo ich mich selbst höre, wird das Ich, das sich hört und das *mich* hört, zum Ich, das spricht (…) […] Diese Differenz, die in den Namen desjenigen, der spricht, eindringt, ist nichts, sie ist das Verstohlene: die Struktur der augenblicklichen und originären Entwendung, ohne die keine Rede ihren Atem fände.“[1752]

Der Schrift-Charakter von Stimme, ihre Wiederhol- und Zitierbarkeit, tritt dort am deutlichsten zutage, wo durch das Dazwischentreten auditiver Medien die Stimme ihrem menschlichen Träger entwendet ist. Dies wird vom Subjekt mitunter als Entfremdung erlebt. „Im Zeitalter der aufs höchste gesteigerten Entfremdung der Menschen voneinander, der unabsehbar vermittelten Beziehungen, die ihre einzigen wurden, sind Film und Grammophon erfunden worden. Im Film erkennt der Mensch den eigenen Gang nicht, im Grammophon nicht die eigene Stimme“, lautet dazu im Kafka-Essay eine Bemerkung Walter Benjamins[1753], die Celan sich angestrichen hat[1754]. Derridas graphematischem Verständnis von Schrift zuzuschlagen ist die „Ausweitung der Phonographie und all jener Mittel, mit deren Hilfe die gesprochene Sprache konserviert und außerhalb der Präsenz des sprechenden Subjekts verfügbar gemacht werden kann“.[1755]

Die Setzung von ‚Stimme’ als Metapher medialer Kommunikation, als Metapher der Übermittlung von Sinn mittels technischer oder körperlicher Apparatur, entspräche somit einer Prosopopoiia der Prosopopoiia. Anders als Kittler meint, hat

[1750] Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 275a, S. 603f.
[1751] Vgl. Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, 275d-f., S. 604f.
[1752] J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, S. 271, Hervorhebung im Original.
[1753] W. Benjamin, *GS*, II.2, S. 436.
[1754] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 298.
[1755] J. Derrida, *Grammatologie*, S. 23.

sich diese Metapher keineswegs historisch erledigt. Trotz Aufkommen analoger Aufzeichnungsgeräte von akustischen Ereignissen aller Art und später ihrer symbolischen En- und Decodierung durch Algorithmen digitaler Medien: Die imaginierten Stimmen zwischen den Buchzeilen wollen beim Lesen nicht verschwinden. Ebensowenig die phänomenologische, innere Stimme, die gemäß einer logozentristisch-phonozentristischen Sprachmetaphysik die Vorstellungen des Bewusstseins begleitet und die das Vorbild für die `Stimme´ als Metapher für das Sinnvolle und Verstehbare in medialer Kommunikation abgibt, weil sie dessen Inbegriff ist. Wenn „Ohren" nun auch laut Kittler „darauf dressiert sind, aus Geräuschen immer gleich Stimmen, Wörter, Töne herauszufiltern"[1756], so sind sie dazu in der Lage, ganz metaphysisch gesehen, weil nach Maßgabe der inneren Stimme im Bewusstsein das Vermögen zur „Interpretation (…) einen Innenraum von allem Rauschen" reinigt[1757].

Für die Voraussetzung einer solchen inneren Stimme spricht nicht zuletzt der Wunsch der Erfinder von Phonograph und Telephon, Edison und Bell, die Stimmen im Außen – denn auf sie, nicht auf akustische Ereignisse überhaupt richtete sich ihr Interesse – ebenso gut hören zu können wie die innere Stimme, woran es ihnen aufgrund ihrer Schwerhörigkeit mangelte.[1758] Ihre Erfindungen sind damit nicht nur Nachbauten physiologischer Vorgänge des Sprechens und Hörens beim Menschen[1759], sondern Über-tragung der inneren Stimme auf Apparate, technische Realisierung der Metapher der `Stimme´, Verwirklichung der spannungsreichen Beziehung, die für Tholen zwischen Metapher und Technik besteht. In den medialen Metaphern ihrer Speicherung, Verarbeitung und Verbreitung wird die `Stimme´ in den *Stimmen* attackiert, insofern sie sich nicht anders gibt und angreifbar macht als in diesen Formen ihrer aufgeschobenen Präsenz.

An die Stelle der einen `Stimme´, die die Nähe zu Sinn und Sein sicherstellt, treten *die Stimmen* als nicht differenzierbare Vielheit in Celans Gedicht auf. Diese Stimmen befinden sich in einem nur vage lokalisierbaren Bereich, wo Subjektivität nicht ist. Sie stehen nicht ein für ein authentisches Subjekt, sie bezeichnen niemanden, denn sie gestatten kein Sich-Vernehmen. Sie sind absolut `entwendet´. Insofern sind sie auch der metaphysischen Unterscheidung von `wörtlich´ und `metaphorisch´ enthoben. Selbst dort, wo sich die „Stimmen" flüchtig zu in-

[1756] F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 39.
[1757] F. A. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S. 181.
[1758] Vgl. F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 38f.
[1759] Vgl. a. a. O., S. 116f.

karnieren scheinen, in der „*Jakobsstimme*“ (Partie VI), entwertet sich diese Metonymie oder Synekdoche eines Subjekts durch den Übergang ins Stereotyp.

Dennoch sind die „Stimmen“ nicht ohne Be-deutung. Sie erlegen dem oder den Hörenden bestimmte Aufgaben auf, die allerdings seltsam oder gar unsinnig klingen und nahezu undurchführbar sind. Man kann diese „Stimmen“ als Äußerungen des Unbewussten kategorisieren und in ihnen mit Jacques Lacan respektive seinem Exegeten Slavoj Žižek[1760] den Status von Objekten eines unbegreiflichen, weil sich der Signifikation wie der Abbildbarkeit entziehenden Realen geben.

Umso schwerer fällt es, das Gedicht *Stimmen* vom Hörspiel her zu erschließen, wie es Christine Ivanović versucht. Mit Referenz auf den „spezifischen historischen Kontext (…) der fünfziger Jahre“ solle Ivanović zufolge „nicht übersehen werden, daß *Stimmen* geschrieben wurde, als das Hörspiel in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur eine der wichtigsten literarischen Gattungen war“.[1761] Aus dem Umstand, dass „ ‚Stimmen’ im ‚Genre’ Hörspiel rekurrentes Thema wie auch rekurrente Struktur“ sind, leitet Ivanović indirekt eine Vorbildfunktion der Hörspiele von oder nach Werken von Wolfgang Borchert, Günter Eich und Ingeborg Bachmann für das Gedicht *Stimmen* ab.[1762] Der Hinweis auf wortwörtliche Entsprechungen zwischen Eichs poetologischer Rede *Der Schriftsteller vor der Realität* und Celans Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises fehlt nicht.[1763] Nur: Wie ist eine solche Nähe zu bewerten?

Der äußere Eindruck eines Hörspiels ergibt sich bei *Stimmen* am ehesten durch die trügerisch übersichtliche Aufteilung zwischen Stimmen und dem, was sie zu sagen haben. Die strikte Zuordnung von Sprechendem und Gesprochenem, wie sie für die technische und inszenatorische Umsetzung eines dramatischen Tex-

[1760] Vgl. S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, S. 58ff.
[1761] Christine Ivanović, „*Stimmen*“, S. 45f.

[1762] A. a. O., S. 46.

[1763] „Diese beiden Ansprachen rahmen gleichsam die Entstehung von *Stimmen* und sind als grundlegende poetologische Bezugstexte für das Verständnis des Gedichts unverzichtbar“, behauptet Christine Ivanović (dies., „*Stimmen*“, S. 47, Anmerkung 1). Eich hat das Bestreben, in der Dichtung dadurch „Wirklichkeit“ herzustellen, dass sie die „Übersetzung“ einer gleichsam adamitischen ‚Ursprache’ leistet, die dem Menschen unzugänglich ist. „Erst durch das Schreiben erlangen die Dinge für mich Wirklichkeit“, formuliert Eich in seiner Rede *Der Schriftsteller vor der Realität*. „Als die eigentliche Sprache scheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, diesich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen“(G. Eich, *Gesammelte Werke,* Bd. 4, S. 441f.). Dem stellt Ivanović den Konstruktivismus Celans gegenüber. Wie Celan in seiner Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Bremer Literaturpreises betont, habe er begonnen, Gedichte zu schreiben, „um mir Wirklichkeit zu entwerfen“, im Zustand „wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend“: Auf der Suche nach „eine(r) ansprechbare(n) Wirklichkeit“ geht Celan „mit seinem Dasein zur Sprache“(Celan III, S. 186).

tes unerlässlich ist, und wie Celan sie in seinem Rundfunk-Essay über Mandelstamm befolgt, weicht im vorliegenden Gedicht jedoch einem unkontrollierbaren Ineinanderfließen der Positionen. Mit dem Effekt jener am alternativen Mediendispositiv Gedicht abgelesenen Tendenz einer Verschmelzung von Botschaft und Sender, insofern Sprechende als Gesprochenes erscheinen und Gesprochenes als Sprechende figuriert. Quelle der Täuschung ist Celans Gebrauch des Doppelpunkts, der in *Stimmen* eben keine Zuordnung eines Sprechers zu dem von ihm Gesagten erlaubt. Im lyrischen Werk „tritt der Doppelpunkt bei Celan besonders dadurch in den Vordergrund, daß die `verbalen Inhalte´ zu beiden Seiten des Doppelpunkts die von der Interpunktion gesetzte Zusammenhangs- und Richtungserwartung nur kaum oder gar nicht erfüllen – bis hin zu so gezielten Verletzungen der gewöhnlichen Semantik eines Dppelpunkt-Kontextes wie etwa in dem Satz ‚Im großen: im kleinen'", erläutert Winfried Menninghaus.[1764]

Fruchtlos ist darum Ivanovićs Bemühung, die Darstellung der „*Stimmen*" in ein emblematisches Schema zu pressen. So macht Ivanović für den ersten Abschnitt geltend, Celan scheine „ hier an die Form des Emblems, die das Barock prägte, anzuknüpfen in der Verbindung von Überschrift, Bild und Unterschrift" – nur um klarstellen zu müssen: „Allerdings beschreibt hier auch die ‚Überschrift' selbst schon ein Bild: statt als Sprechen vernehmbar, werden die ‚ins Grün' geritzten Stimmen ins Bild übertragen (…)."[1765]

Christine Ivanović kann nicht umhin, die Schwierigkeiten der Identifikation und Zuordnung der „Stimmen" im Gedicht zu bemerken, die auf die Deformation der Idealvorstellung von „Stimme" im Sinne bügerlich-realistischer Ästhetik – signaturhafter Ausdruck einer spezifischen Persönlichkeit, eines psychischen Profils, eines konturierten Individuums, etc. – hindeuten. Die Möglichkeit einer Täuschung gesteht sie ein, wenn sie schreibt: „Auch wenn man den Eindruck gewinnt, daß vom ersten bis zum letzten Abschnitt ein (gleich bleibendes) Ich zu einem Du spricht, bleibt doch im einzelnen immer wieder unklar, wer spricht; dies muß jeweils aus dem Sprechen selbst rekonstruiert werden."[1766]

Im Übrigen handelt Celans Gedicht wohl am ehesten von der Abschaffung des Hörspiels. Denn de-figuriert werden in *Stimmen* die medialen Grundfunktionen von Speicherung, Übertragung und Verarbeitung, ohne die ein Hörspiel weder produziert noch gesendet oder empfangen werden kann. Celans Haltung zu Hörspiel und Hörfunk ist dabei ebenso zwiespältig wie zu Medien überhaupt. Der Polemik gegen den Hörfunk in den Vorarbeiten zum *Meridian* stehen der unge-

[1764] W. Menninghaus, *Paul Celan*, S. 246f.
[1765] Ch. Ivanović, „*Stimmen*", S. 49f.
[1766] A. a. O., S. 48.

fähr zur selben Zeit entstandene Rundfunk-Essay – eigentlich eher ein Feature – über Ossip Mandelstamm für den NDR[1767] und seine Bewunderung für Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* gegenüber[1768]. Aber insofern sich *Stimmen* auf Hörfunk und Hörspiel beziehen soll, scheint dies doch eher der Befürchtung geschuldet, es mit der technischen Supplementierung einer Rhetorizität totalitärer Mächte, mit einer umfassenden techné der Kolonisierung des Bewusstseins – „vor Augen und im Sinn"[1769] – zu tun zu haben.

Eine Befürchtung, die sich aus der Rezeption der Schelte der Kulturindustrie (Horkheimer/Adorno) und des Technik-Paradigmas des Abendlands (Heidegger) speist, und zudem aus der eigenen leidvollen Erfahrung vor dem historischen Hintergrund der „Ideologisierung dieses Mediums (des Hörfunks, A. G.), das aufgrund seiner dispersen Übertragungsstruktur und seines relativ geringen Kostenaufwands zum idealen Transportmittel für Information, Unterhaltung, Werbung und Propaganda jeder Art wird".[1770] Eine Befürchtung ferner, die Celan im *Meridian*, in Form einer schreibenden Lektüre der Werke Büchners, als meduisierende De-personalisierung und Überwältigung erfasst, und die Günter Grass speziell im Hinblick auf das Hörspiel auf der Ulmer Hörspieltagung von 1960 dahingehend formuliert, das Hörspiel sei „von der technischen Apparatur her konzipiert, der Impuls, Hörspiele zu schreiben, gehe nicht vom Autor, sondern von der Institution aus".[1771]

Ivanović räumt denn auch ein, dass das Gedicht *Stimmen* „(w)ie *Todesfuge* und *Engführung* (…) zur grundsätzlichen Frage nach der Möglichkeit dichterischen Sprechens nach Auschwitz überhaupt Stellung bezieht" und dabei „in seinem analytischen, das Wesen des Sprechens selbst aufdeckenden Gestus (…) weit über die für diese Epoche so typische Art Betroffenheit ausdrückender Inventarisierung hinaus(geht)".[1772]

Mit der Wahl der Symbolik des Eisvogels gibt sich der Dichter in Partie I als derjenige zu erkennen, der den Anstoß zur De-figuration gibt. Aber schon von Partie II an werden die „Stimmen" zu Trägern der De-figuration. Ähnlich wie das Kunstwort „auseinandergeschrieben" sind die „Stimmen" Kunst-Gebilde einer Para-Rhetorik, die einer Para-Logik gehorcht.[1773] Die Gedankenfigur des Oxymorons

[1767] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, S. 215ff.
[1768] Vgl. I. Bachmann/P. Celan, *„Herzzeit"*, Brief (bzw. Telegramm) Nr. 95 vom 14.03.1958, S. 89.
[1769] Celan III, S. 193.
[1770] H. H. Hiebler et al., *Die Medien*, S. 144.
[1771] H. L. Arnold , *Die Gruppe 47*, S. 227.
[1772] Ch. Ivanović, „*Stimmen*", S. 46.
[1773] Vgl. G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur,* S. 59.

nimmt dabei eine herausragende Stellung ein.[1774] Sie ist schon in Partie I von Celans Gedicht gegenwärtig in der Vorstellung, dass Wasser „geritzt“ werden kann, hier also nach einem Wort von Celans Zeitgenossen Hugo Friedrich „die Poesie – vornehmlich in ihrer Metaphorik – die Verbindung dessen (schafft), was materiell überhaupt nicht miteinander verbindbar ist“.[1775] Die eindringenden „Stimmen“ konstituieren – wie das Objekt des Realen bei Lacan[1776] – eine symbolische sprachliche Ordnung, aber diese funktioniert paradox.

Es herrscht – mit Celans *Meridian* gesprochen – die „Majestät des Absurden“. Die „Stimmen“ fordern dazu auf, auf Händen zu gehen (Partie II); die „Stimmen“ werden als „Stränge“ aufgefasst, an die die „Glocke“ zu hängen ist (Partie III); die „Stimmen“ wollen, dass auch die „Sinkenden“ sie hören, obwohl „nur die Münder“ geborgen sind (Partie VII), usw. Außer von der Existenzphilosophie her ist dieses Absurde von seiner ganz wörtlichen Bedeutung des A-Logischen oder Vernunftwidrigen her zu eruieren. Das lateinische „absurdus“ ist hier nicht als „misstönend“ und „ungereimt“, sondern in der Bedeutung von „sinnlos“ zu nehmen.[1777]

In der De-figuration von Medialität in *Stimmen* macht sich so über das Paradoxe wiederum eine sehr spezielle Spielart der zäh- und langlebigen Kunstformen des Manierismus geltend, die bereits in Abschnitt II über die theoretisch-methodischen Grundlagen angesprochen werden. Auch Elizabeth Petuchowski hält in ihrer Analyse von *Stimmen* fest: „(T)he images and their composite parts are striking for their incongruity. […] The images exist simultaneously in the poem `Stimmen´ and make up a troubling construct.“[1778]

Vom Manierismus unterscheidet sich Celan gleichwohl dadurch, dass die de-figurierende Para-Rhetorik und -Logik in *Stimmen* weder einem bewussten „Streben nach Wirkung und Verblüffung“[1779] noch einer ins Selbstherrlich-Beliebige ausufernden „diktatorischen Phantasie“ entspringt, auf die Hugo Friedrich `Verkehrungs´-Tendenzen moderner Lyrik zurückführen will[1780]. Sie ist Ausdruck einer Gewalt aus Ohnmacht, die nachdrücklich kenntlich gemacht wird. Schon der von Janz erkannte „Parallelismus des Tauchens (…) mit dem Sirren einer Sekunde“ weist in diese Richtung. Das Durchbrechen des Bilds technischer Speicherung infolge des Eintauchens des Eisvogels, also die De-figuration durch Poetisches, ist keineswegs reine Natur. Sie hat im Geräusch des „Sirren“ einen technischen Beiklang. Poesie kommt nicht ohne *techné* aus. In ihren Bereich fällt

[1774] Vgl. a. a. O., S. 142.
[1775] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 211.
[1776] Vgl. S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, S. 55.
[1777] Vgl. *Stowasser – lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*, S. 5.
[1778] E. Petuchowski, „`Meanwhile, back at the ranch…´“,S. 366.
[1779] G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur,* S. 26.
[1780] Vgl. H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* , S. 203ff.

die De-figuration als rhetorischer Setzungs-Prozess, der sich gliedert in Absetzung einer Figur und Er-setzung durch eine andere, wenngleich eben nicht eine vernunftorientierte, sondern eine paradoxale. In Anspruch genommen wird die *mechanè*, der „Teil der Kunst, der uns Hilfe gewährt gegen ‚Weglosigkeit', wenn es nötig ist, wider die Natur etwas zuwege zu bringen (…)".[1781] Erst um den Preis von Para-Rhetorik und Para-Logik kann den „Stimmen" ein Weg gebahnt werden.

Dabei stellt es sich als unentscheidbar dar, ob die Gewalt der De-figuration als eine Gegengewalt zur Metaphysik der Medialität und ihrer technischen Umsetzung in Aktion tritt oder einen Ausfluss dieser darstellt. Auch darin ist *Stimmen* paradox. Die Erfahrung des Verlusts von Innerlichkeit – die authentifiziert ist in der ‚Stimme' –, die das Gedicht durchzieht, ist sowohl als sprachlich behauptete Suggestion wie auch als traumatisches Leiden interpretierbar. Der Innerlichkeit sind alle und alles beraubt: Die „Stimmen" der Ermordeten, die allenfalls in stummer Natur refiguriert werden können, ebenso wie die für sie Sprechenden, die in einen Prozess der Regression eintreten.

Die Oszillation zwischen den beiden Interpretationen tritt besonders auffällig hervor, wenn man die acht Partien in zwei Serien mit je drei Partien zuzüglich zweier als Transformationsstufen begreifbarer Partien ordnet. Die erste Serie besteht aus den Partien I-III. In ihnen wird anhand von drei verschiedenen Mediendispositiven die Komplizenschaft von Metaphysik und technischer Reproduktion der `Stimme´ durch die De-figuration der medialen Grundfunktionen der Speicherung, Verarbeitung und Übertragung unterbrochen. In Partie I wird das Oxymoron der Speicherung durch Ritzung in die Wasserfläche „in ein anderes Bild" verkehrt. In Partie II lenkt die Ellipse des Buches die Verarbeitung von Schriftzeichen durch die innere Stimme um auf die Verarbeitung einer (äußerlichen) Körperschrift durch schreibende Lektüre. In Partie III wird die Übertragungs-Funktion der „Glocke" als technisches Medium dekonstruiert, wenn diese über die signifikante Verkettung semantisch ambivalenter Merkmale zunächst zu einem Bestandteil der Stimme als physiologischem Phänomen wird und schließlich als Effekt der Sprache erscheint.

Die zweite Serie umfasst die Partien VI-VIII. In Ihnen wird die De-figuration als Verlust von Innerlichkeit erlitten, die sich als Unmöglichkeit menschlicher Kommunikation zeigt. In Partie VI ist das zu Sagende unabrufbar in der stereotypen Formel der „*Jakobsstimme*" gespeichert. In Partie VII gibt es keine Verarbeitung von Kommunikation, weil die Rückkopplung der „Münder" durch Ohren fehlt. In

[1781] G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur,* S. 213.

Partie VIII ist das Leid des anderen, das „nicht vernarben“ will und zu stummer Natur refiguriert ist, nur durch Willkür poetischer Um-setzung in Sprache übertragbar und damit stimmhaft zu machen. Partie IV und V sind als Transformationsstufen zu sehen. In ihnen zeigt sich am deutlichsten, dass die „Stimmen“ eine Art Makel sind, die den Aufbau von subjektiver Innerlichkeit verhindern. Sie verweisen diffus auf eine tödliche Bedrohung (etwa die nationalsozialistische Verfolgung) wie auch auf die Ambivalenz des bald als bergend, bald als verschlingend empfundenen Mutterkörpers.

2.3 Die erste Serie: De-figuration der Stimme (Partien I - III)

2.3.1 Inversion des Tonträger-Oxymorons (Partie I)

[I]
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.

2.3.1.1 Das Tonträger-Oxymoron

Im Mittelpunkt des ersten Abschnitts von *Stimmen* steht die Zerstörung einer Metapher – genauer gesagt: eines Oxymorons – für einen Datenträger, auf dem „*Stimmen*“ gespeichert sind. Ausdrücklich ist die Rede davon, dass „*Stimmen*“ in das „Grün“ der „Wasserfläche“ in archaisch anmutender Manier „geritzt“ sind. Das Verfahren ruft die Pioniertage der Speicherung akustischer Ereignisse auf, die Entwicklung des Phonographen. Der Erfinder Thomas A. Edison läßt im Juli/August 1877 „einen (…) Apparat (…) bauen, der akustische Schwingungen auf eine rotierende Stanniolwalze einritzte“.[1782] Die akustischen Schwingungen gehen auf Edisons durch einen Schalltrichter gebrüllten Worte des Kinderliedes *Mary Had A Little Lamb* zurück. Der Nachweis erfolgreicher Speicherung ist erbracht, als Edison und sein Mechaniker die „Nadel (zurück)setzten“, mit der die Einritzungen durchgeführt worden sind, und „die Stanniolwalze ein zweites Mal laufen (ließen)– und der erste Phonograph gab die gebrüllten Laute wieder“.[1783]

[1782] F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 37.
[1783] Ebd.

Das Ergebnis wird überschwenglich gefeiert. „Speech, as it were, has become immortal“, verkündet Edison.[1784]

Ein Triumphgeschrei reiner Medienrhetorik. Eine Behauptung, die nur als rhetorische Figur der Hyperbel, nur in übertragener, nicht in wörtlicher Bedeutung gelesen werden kann. Denn Stanniolpapier erweist sich als alles andere denn als dauerhafter Datenträger, der `Rede´ auch nur annähernd `unsterblich´ hätte machen können. Das Stanniolpapier kann Stimmen kaum länger bewahren als Celans „Wasserfläche“. Das Bild von der „Wasserfläche“ unterstreicht aus medienhistorischer Perspektive das Problem zeitlicher Limitierung von Speichermöglichkeit überhaupt und die Entwicklung von Datenträgern als mühevolle Emanzipation von Natur im Besonderen. Celans Gedicht bietet einen kritischen Kommentar zu medientechnologischer Überheblichkeit und zur Verfallszeit von Medientechnologie. Die Re-figuration als Natur ist allerdings auch die Sackgasse von Benutzbarkeit.

Aufgrund technischer Defizite ist Edisons „Apparat, dessen Funktionstüchtigkeit wegen der Integrität seines Erfinders nicht angezweifelt wird, (…) in Wirklicheit tatsächlich vorerst nicht mehr als eine kuriose Attraktion“, schreibt der Medienwissenschaftler Heinz Hiebler.[1785] Insbesondere für musikalische Aufnahmen – mit einem solchen Test hat ja alles angefangen – erweist sich das Gerät noch als äußerst ungeeignet. In der Hierarchie der von Edison aufgezählten Verwendungsmöglicheiten nimmt „(d)ie Funktion als Wiedergabegerät von Musik (…) vermutlich wegen der schlechten Klangqualität und der mangelnden Reproduzierbarkeit der Aufnahmen erst die vierte Stelle ein“.[1786]

Die Celan-Forschung bewegt sich bei der Interpretation von *Stimmen* neben anderen in diesen medienhistorischen und medientechnologischen Bahnen, und das zum Teil sehr differenziert. Marlies Janz lässt ihre Interpretation in der Schwebe zwischen der Zuordnung zu einer wörtlichen Inszenierung des französischen Ausdrucks für Radierung: ‚eau-forte’ und einer Zuordnung zu phonographischer Aufzeichnung: „Die ersten Zeilen erinnern an eine eau-forte, an eine Radierung, oder auch an eine phonographische Aufzeichnung, eine Schallplatte.“[1787]

Alle Deutungsmöglichkeiten als Kunstwerk und Verweis auf Medientechnologie bis zurück auf Edision und auf Vorläufer in der Literatur der Romantik finden sich bei Gabriele Sevenich zusammengefasst. „Das physikalisch Undenkbare, das

[1784] Zitiert nach O. Read/ W. L. Welch, *From Tin Foil to Stereo*, S. 12.
[1785] H. Hiebler, „Weltbild `Hörbild´“, S. 167.
[1786] A. a. O., S. 168.
[1787] M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 64.

‚geritzte' Wasser, ist die Radierung, die eau-forte, die in Stein geritzte Zeichnung", erklärt Sevenich, fügt aber hinzu: „ (…) (D)as Einritzen von Stimmen entspricht einem konkreten Vorgang in der prosaischen Welt. Auf der Schallplatte entsprechen die Rillen, gepeßt oder wie in Vorzeiten der Phonographie geritzt, den aufgenommenen Stimmen. Die Ausschwingungen der Rille entsprechen den Höhen und Tiefen der Stimme. Wer nun mit der Hand, dem Fingernagel statt mit der Nadel ihrem Verlauf folgt, ‚fühlt' die Stimme und bringt sie gleichzeitig zum Klingen. Wer die Eisrillen mit dem Schlittschuh nachzieht, bringt das Eis zum Klingen."[1788]

Auch der Rest der Gedicht-Partie läßt sich anhand medienhistorischer und literaturgeschichtlicher Diskurse interpretieren. So ist das Motiv des „tauchende(n) Eisvogel(s)" ohne weiteres einem phonographischen Bildfeld zuzuordnen. Ein Tonabnehmer ähnelt ein wenig einem Vogelkopf, die Nadel, die die Rillen entlangläuft, ähnelt dem Schnabel: nicht umsonst heißt der 1924 in den Bell Labs entwickelte elektromagnetische Tonabnehmer `Pick up´[1789]. Das englische Verb `to pick up´ meint auch das Aufpicken mit einem Schnabel.[1790] Töne werden aufgelesen, aufgepickt. Über die technischen Bedeutungen hinaus, die Janz dem Ausdruck gibt, kann das `Sirren´ als das Geräusch wahrgenommen werden, das beim Aufsetzen des Tonabnehmers auf der Schallplatte entsteht.

Aber auch das Er-fahren der Eisfläche, das Gabriele Sevenich anzitiert, birgt mediale Metaphorik: die des Lineaments. Die *Eiskunstlauf*-Ode Klopstocks als ein, so Gerhart von Graevenitz, „Gedicht über Dichtung"[1791], allegorisiert die Schlangenlinie des Eiskunstlaufs als Trennung und Berührung der medialen Sphären von „Akustik und Optik"[1792]. Und überhaupt wird mit den „Stimm-Ritzen" nach Gabriele Sevenich auf „den Teil des Sprechorgans" angespielt, „der beim geatmeten Laut die Sinn konstituierende Modulation zum Vokal bewirkt".[1793]

Das Bild vom Tonträger wird jedoch „gemäht", aufgelöst, defiguriert „es tritt/(…) in ein anderes Bild". Diese Wandlung erfasst nicht nur die konkrete Widerspiegelung dessen, was sich „an jedem der Ufer" befindet, sondern den Prozess der Metaphorisierung selbst, also auch die Metaphorisierung von Medialität und der (historische) Wandel, dem sie unterliegt. „Sämtliche Bilder von Celans Text", so Werner Hamacher, „sind nicht Metaphern für Vorstellungen, sondern Metaphern

[1788] G. Sevenich, *Sprache in Person*, S. 97.
[1789] Vgl. F. A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, S. 151.
[1790] Vgl. z. B. A. J. Berger, *Bird Study*, S. 148: „ The bird picked up one or more small black ants (…)."
[1791] G. v. Graevenitz, "Locke, Schlange, Schrift", S. 250.
[1792] A. a. O., S. 252.
[1793] G. Sevenich, *Sprache in Person*, S. 97f.

der Metaphorisierung, nicht Bilder einer Welt, sondern Bilder der Bilderzeugung (…).“[1794]

Wenn mit dem Durchbrechen der Wasseroberfläche die Ritzungen aufgelöst werden, so figuriert dieser Vorgang die De-figurierung der Medien-Metapher. Das Gesetztsein der Figur wird beseitigt. Die übertragene Bedeutung fließt sozusagen in die wörtliche zurück. Auch für Gabriele Sevenich wird „konsequent die metaphorische Bedeutung der `eau-forte´ aufgehoben und das Wort in seiner eigentlichen aufgefaßt: das Wasser, eben noch hart genug für die Fixierung von Stimmen, wird flüssig (…). […] Das Wasser wird nun in seinem natürlichen Zustand zum signifié, während es in den vorangegangenen Zeilen die Radierung war".[1795]

Mit dem Tauchvorgang wird „der eine Sinn des Wortes Wasser durchbrochen“, aber „(e)in neuer `Vorhof´ (…) wird geöffnet“ – auf einen anderen Sinn hin, denn was vormals glatt, ja starr verharrt hat wie die rhetorische Figürlichkeit selbst, zeigt sich nun bewegt: „Durch das Eintauchen löst sich die glatte Spannung der Wasserfläche auf“, so Sevenich, „(s)ie gerät in Bewegung. Uferspiegelungen verzerren sich, werden in Wellen aufgelöst (…).“[1796] Die gegenrhythmische Aktivität des Eintauchens formt das bisherige Bild zu einer anderen Metapher für einen anderen Zustand von Sprache um. Die Erstarrung von Speicherung, aber auch von zuverlässiger Reproduzierbarkeit wird aufgebrochen zugunsten eines nur mehr oder weniger kontrollierbaren Fließens. Eine medienmetaphorlogische Deutung verbindet dies mit strömender Rede und Lebendigkeit. Die „Überführung der ‚flüssigen’ menschlichen Rede in einen starren Aggregatszustand und die Möglichkeit ihrer Rückverwandlung ist früh gesehen und in eindrucksvollen Metaphern beschrieben worden“, merkt dazu Horst Wenzel an.[1797] Die Fließmetaphorik „deutet auf die Dimension der Zeit, auf die lebendige Bewegung und den Lauf der Gedanken im tönenden und verklingenden Wort“.[1798]

Dem tradierten metaphorischen Muster gemäß würde die Zerstörung der phonographischen Figurierung auf eine Befreiung der Lebendigkeit des Sprechens abzielen. Auf eine Aktualisierung des Sprechens, die der Reproduzierbarkeit sich entschlägt, um sich dem Tönen und Verklingen preiszugeben. Also „unter dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit“[1799] stattfindet, der im *Meridian* für Dichtung postuliert wird. Diesem existenziellen Verständnis des dichterischen Spre-

[1794] W. Hamacher, „Die Sekunde der Inversion“, S. 98.
[1795] G. Sevenich, *Sprache in Person*, S. 98f.
[1796] A. a. O., S. 101.
[1797] H. Wenzel, „Die ‚fließende’ Rede und der ‚gefrorene’ Text“, S. 495.
[1798] Ebd.
[1799] Celan III, S. 197.

chens wird auch der Eisvogel als Figurierung des Dichterischen gerecht, das durch Intervention – hier das Eintauchen, das zugleich eine symbolische Verwandlung darstellt – die Figur der Phonographie auflöst und die Sprache durchwirbelt.

2.3.1.2 Inversion der Sprache und der Zeit

In der Verschränkung von Gegensätzen, den „Ineinanderbildungen“[1800] der „Wasserfläche“ als einem Bestandteil der Natur und den ‚geritzten' „Stimmen“, die eindeutig auf eine kulturelle Tätigkeit verweisen, findet Werner Hamacher den Grundriss der Gedankenfigur der Inversion, die er in der „frühe(n) und mittlere(n) Lyrik“ Celans[1801] für dominant hält. Die Inversion bei Celan verwandelt in der Sprache durch Negation Sein in Nichts[1802], aber auch Nichts in Sein[1803]. Die Austauschprozesse zwischen Gegenwendigem sichern Bestand als Struktur, auch der Kommunikation, während sich das Materielle in der Zeit des Austausches wandelt.[1804] „Die Rhetorik der Inversion ist die Rhetorik der Zeitlichkeit“, erklärt Hamacher, „sofern diese als die endliche Form der Einheit des in sich Unterschiedenen vorgestellt wird.“[1805] Nicht zuletzt im Hinblick auf das Motiv des Auf-dem-Kopf-Gehens, das Celan bei Büchner aufgreift[1806], geht Hamacher davon aus, dass bei Celan die Sprache „selbst in die Verkehrungen hineingezogen“ ist, „in denen nichts mehr das meinen kann, was es sagt“: Deshalb lösten sich „die konventionalisierten Bedeutungseinheiten, die Wörter und Sätze, die Strophen – auch sie sind ja Wendungen – und die Einheit der Texte auf und räumen einer veränderten Form des Sprechens selber den Platz“.[1807]

Die De-figuration des Tonträgers im Durchbrechen des phonographischen Bildes der `geritzten´ „Wasserfläche“ ist poetische Ent-Schränkung von Gegensätzen. Als Durchführung der Inversionsfigur ist dies mit Hamacher recht präzise am Gebrauch der Paronomasie als „eine(r) der privilegierten destrukturierenden Stilfiguren Celans“[1808] darzulegen, die Ver-wandlungen als Ver-kehrung von Materiellem der Sprache realisiert. Hamacher hat vor allem die „inexpliziten Paronomasien“ im Fokus. „Ist in der expliziten Paronomasie die Alteration manifest und die semantische Destabilisierung auf den geringen Umfang der im Text selber

[1800] W. Hamacher, „Die Sekunde der Inversion“, S. 89.
[1801] A. a. O., S. 87.
[1802] A. a. O., S. 88.
[1803] Vgl. a. a. O., S. 90.
[1804] Vgl. a. a. O., S. 95.
[1805] A. a. O., S. 91.
[1806] Vgl. Celan III, S. 195.
[1807] W. Hamacher, „Die Sekunde der Inversion“, S. 96.
[1808] Ebd.

erscheinenden Wörter begrenzt, so bleibt das korrespondierende Wort in der inexpliziten latent, seine Gestalt ungewiß, und setzt alle Wörter des Textes der Möglichkeit aus, bloße Alterationen verlorener Paradigmen zu sein, die sich der rationalen oder divinatorischen Rekonstruktion hartnäckig entziehen.“[1809]

Konkret greift Hamacher im Text die Rede von der „Sekunde“ als Erzeugungsinstanz und Produkt zugleich des in seiner Zeitlichkeit „sich unterbrechende(n), sich zerteilende(n), umverteilende(n) und mitteilende(n) Sprechen(s) der Sprache“[1810] heraus. Doch steht die „Sekunde“ nicht unbedingt ganz am Anfang eines Kontaminations-Prozesses. An den Anfang zu setzen ist eher die Intervention des Dichterischen, verkörpert durch den Eisvogel. *Brehms Tierleben* führt ihn als einzelgängerischen „Gesellen“ auf, der sich beim Tauchen „von einer erhöhten Warte" herabstürzt, im Sonnenschein wie eine „Stichflamme" aufblitzt und „in vielen Gegenden von Jahr zu Jahr seltener" wird.[1811] In dieser Beschreibung mag sich Celan wiedererkannt haben. Paul Celan selbst soll in einem Gespräch mit Dietlind Meinecke zu Protokoll gegeben haben, das Eintauchen des Eisvogels sei Beschreibung des "Ursprungsmoment des Dichterischen", das "ein sich querstellendes Aufbegehren gegen die historische Zeit" sei.[1812]

Das Eintauchen des Eisvogels provoziert das Ereignis der Verzeitlichung, auf das die Kraft zur De-figuration eigentlich zurückgeführt werden muss. Dieses soll nicht mit Hamacher als „Kontamination“[1813] der Sprache, sondern – das Bildfeld des Gedichts legt es nahe – eher als ihr `Auseinander´- bzw. `Ver-fließen´ bezeichnet werden. Dieses lässt sich buchstäblich im Text nachlesen und nachhören. Die manifeste literale Ordnung wird erkennbar als das Resultat der Verwandlung – oder Inversion – einer vorhergehenden literalen Ordnung. Durch die intervenierende Inversion des Eisvogels, d. h. des Dichterischen in seinem existenziellen Verständnis, entsteht die Zeit als Ergebnis der Umformung von Sprache wie auch als Instanz künftiger Umformung. Die Starrheit von Figuration wird durchbrochen.

Anhand der Analyse Hamachers, ohne indessen seiner Interpretation einer rückhaltlosen, „fundamentalen Alteration“ durch die Zeit selbst im Gedicht zu folgen[1814] , ist präzise die Inversion durch das Dichterische nachzuvollziehen, wodurch Zeit gegeben und die Figuration phonographischer Medialität ins Werden und Vergehen der Sprache aufgelöst wird. Hamacher macht nämlich darauf

[1809] A. a. O., S. 97.
[1810] A. a. O., S. 99.
[1811] Zitiert nach: J. Seng, *Auf den Kreiswegen der Dichtung*, S. 179f.
[1812] D. Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, S. 50.
[1813] W. Hamacher, „Die Sekunde der Inversion“, S. 98.
[1814] A. a. O., S. 99.

aufmerksam, dass der Vers „sirrt die Sekunde“ womöglich als Verweis auf einen vorgängigen, aber verschwundenen Vers zu lesen ist, der rekonstruiert lautet: ‚sirrt diese Kunde’. „So legt es die phonetische Kombination von *s* und *i* in ’sirrt’, nahe, die eine entsprechende Kontamination der folgenden *ie* und *Se* provoziert, und so legt es das Kolon nach ‚Sekunde’ nahe, das den zweiten Vierzeiler als den Inhalt dieser Kunde erscheinen läßt.“[1815] Mit anderen Worten gesagt: Das Eintauchen des Eisvogels, Allegorie des Dichterischen, bewirkt im übertragenen Sinne, dass die Fixierung durch `Ritzung´ aufgelöst wird. Die Sprache kommt wieder ins Fließen, von „diese“ fließt die Silbe ‚se’ hinüber zu ‚Kunde’, um „Sekunde“ zu bilden.

Der Einbruch der Zeitlichkeit der Dichtung, der in der „Sekunde“ zu seinem Inbegriff geradezu verschwimmt, hat durch die Zerstörung der Figur phonographischer Medialität etwas Gewaltsames. Die De-figuration schneidet die Trennung von Signifikant und Signifikat, Bezeichnendes und Bezeichnetes, sprachlichem Ausdruck und der ihr – im Akt der Prosopopoiia – beigelegten wörtlichen oder übertragenen Bedeutung. „Die Sekunde – die Kunde: es ist die Zeit als schneidende, die sich in der Inversion der Bilderwelt bekundet, aber diese Kunde vollzieht die Inversion nur so, daß die Sekunde selbst – das zeitliche Atom – ihrem eigenen Teilungsprinzip unterworfen und die Einheit ihrer Bekundung zerspalten ist“, formuliert Hamacher.[1816] „SeKunde ist die Sezession der Kunde von sich, der Riß oder Ritz in der Kunde, in dem ihre Sprache aussetzt und sich als endliche, als mit sich selbst nicht übereinstimmende setzt.“[1817]
Die De-figuration, die in die Zeitlichkeit hinein erfolgt, beinhaltet das Zerreißen der Mitteilung der Figur. Die rhetorische Logik der Figur verlangt, dass die Figur etwas besagt. Das Bild der in die Wasserfläche geritzten Stimmen sagt die Möglichkeit der Speicherung von Stimmen aus. Allerdings eine Speicherung, die als instabil angesehen wird. Mit der De-figuration wird diese Mitteilung bzw. die ihr inhärente Verbindung von Mitteilen und Mitgeteiltem pervertiert. Diese „Mit-Teilung“ kann nicht „Vermittlung in einer gemeinsamen Mitte und nicht Kommunikation in einem bereits gegebenen Medium sein“[1818], denn die Sprache ist unzuverlässig bei der Bereitstellung bedeutungshaltiger Figuren, die Verständigung erlauben. Dies ist konkret in Abschnitt I der *Stimmen* daran ablesbar, dass die Haupteigenschaft des bildlich Mitgeteilten in das Mitteilen einwandert. Die Insta-

[1815] A. a. O., S. 98, Hervorhebungen im Original.
[1816] Ebd.
[1817] Ebd.
[1818] A. a. O., S. 100.

bilität der Speicherung als Pointe des Bildes von den in die Wasserfläche geritzten Stimmen verwandelt sich durch den Einbruch der Zeitlichkeit infolge der Intervention – Inversion – des Dichterischen nun in die Instabilität sprachlicher Bilder selbst. Kürzer gesagt: Das Bild der Instabilität wandelt – wendet – sich in die Instabilität des Bildes.

2.3.2 Paralogisches Verschwinden des Buches (Partie II)

[II]
Stimmen vom Nesselweg her:

Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
hat nur die Hand, draus zu lesen.

*

Die zweite De-figuration bzw. Dekonstruktion der Figur der `Stimme´, der `Stimme´ als Figur, hat zum Gegenstand die Prosopopoiia, das Verleihen von Stimme und Gesicht selbst, insofern diese Figur des Lesens ist. Sie wird dadurch indirekt zerstört, dass ihr das Anwendungsfeld entzogen wird – die alphabetische Schrift und das Buch gehen in rhetorischer Paralogik unter. Zum Verschwinden gebracht wird das Medium Buch, verstanden als materieller Datenträger, das die Halluzination der Stimmen hervorrufen hilft. Diese Funktion hat das Buch nicht nur in dem von Kittler beschriebenen Mediendispositiv romantischer Dichtung, sondern auch in den Jahrhunderten zuvor, in denen das Buch oder vergleichbare Speichermedien alphabetischer Schrift als Behältnis der Stimme behandelt werden. An die Stelle von Prosopopoiia und Buch tritt die Figur einer Naturschrift als Zusammenspiel von Mensch und Pflanzlichem. Zeitlichkeit spielt dabei einmal mehr eine konstituierende Rolle, denn das Lesen und Schreiben dieser Schrift speist sich aus singulärer Erfahrung.

Die „Stimmen“ sind nicht mehr in einem Speicher `gefangen´, sondern gleichsam `befreit´: „*Stimmen* vom Nesselweg her“: Die Zeile muss als Umwandlung typographischer Kultur in Natur aufgefasst werden, wenn man der Forschung folgt. Hartnäckig wird der „Nesselweg“ als ein Anagramm oder eben eine Paronomasie zum Lese-Weg gelesen. Auch für Christine Ivanović „ergibt sich auf der Lautebene aus dem Wort `Nessel´ das Wort `lesen´ “.[1819] Wie aus einem `Buch´ durch Hinzufügung eines einzigen Buchstaben ein `Busch´ wird, lässt sich unter Voraussetzung von Buchstabenmodifikation auf die Rückführbarkeit des Pflanzen-

[1819] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 51.

pfads auf den ‚Lesepfad' spekulieren. Womit angezeigt wäre, dass die „Stimmen" nicht nur aus Schallplatten, sondern auch aus Büchern ‚befreit' worden sind.

Sie nehmen eine seltsam körperlose oder eben ent-körperte Präsenz an, die kaum lokalisierbar ist: „vom Nesselweg her" ertönen sie. Auf die „Stimmen" scheint Michel Chions Begriff der „voix acousmatique" zuzutreffen. „Darunter ist eine Stimme ohne Träger zu verstehen", so Slavoj Žižek, „die keinem Subjekt zugeschrieben werden kann und in einem unbestimmten Zwischenraum schwebt; die Stimme ist unerbittlich, eben weil sie nicht richtig lokalisiert werden kann", denn es ist eine Stimme „auf der Suche nach ihrem Körper".[1820] Die „Stimmen" in Celans Gedicht haben den einen Körper, das eine Medium verlassen und suchen einen bzw. ein anderes. Die Ent-körperung, die auf ihre Aufhebung wartet, tritt in den Gedichten Celans häufig auf: „De fait, on rencontre dans ses poèmes des voix innombrables, sans noms, sans visage (…)."[1821]

Es hat aber eine Ausdifferenzierung zwischen der Instanz des Sprechens und dem Gesprochenen stattgefunden. Parallel zur Trennung oder Ent-körperung aus dem Medium sind Sender und Botschaft auseinandergetreten. Sie sind, um das Kunstwort vorwegzunehmen, das *Engführung* organisiert und desorganisiert, „auseinandergeschrieben".[1822] Nicht die Setzung des Setzenden, aber zumindest die Setzung des Gesetzten wird im Schriftbild gekennzeichnet durch eine Leerzeile zwischen „*Stimmen* vom Nesselweg her" und dem folgenden Imperativ: „Komm auf Händen zu uns", an den sich als zweiter Teil der Botschaft anschließt: „Wer mit der Lampe allein ist,/ hat nur die Hand, draus zu lesen."

Es gibt keine Form einer lautmalerischen Überbrückung, die die Separierung des Gesetzten abschwächen würde, kein romantisierendes Band, nur die `nackte´ Schrift. Die Willkür der Setzung, ihr Gewaltakt, der sich nur durch das Über-Springen von Stummheit konstituiert, tritt klar hervor. Es ist eine anonym bleibende Setzung des Gesetzten, insofern die setzenden „*Stimmen*" anonym sind.

Die Gewalt der Setzung ist ins Gesetzte übergegangen, insofern es sich bei der Botschaft um einen paralogisch untermauerten Sprechakt handelt. Für sich betrachtet ist der Sprechakt: „Komm auf Händen zu uns" nach Austins Terminologie als performativ oder illokutionär zu erachten, ohne dass über sein Gelingen oder den perlokutionären Aspekt etwas zu erfahren sein wird. Nach Searle handelt es sich um eine Direktive. Diese wird durch Schein- oder Para-Logik begründet. „Wer mit der Lampe allein ist,/ hat nur die Hand, draus zu lesen", dient dazu, den

[1820] S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, S. 60f. Zu bemerken ist, dass bei Chion selbst die nicht-lokalisierbare ‚voix acousmatique' als Auslöser einer Suche nach dem Träger der Stimme gilt (vgl. M. Chion, *La Voix au cinéma*, S. 58).
[1821] Anonymous, „Présentation", S. XXI.
[1822] Celan I, S. 197.

Imperativ argumentativ zu stützen. Die Form des von den „Stimmen“ Gesagten erinnert an diejenige „falscher bzw. scheinbarer Enthymeme“[1823], wie auch Aristoteles sie beschreibt. Das Enthymem gilt seit Aristoteles als verkürzter logischer Schluß, als „rhetorischer Syllogismus“[1824], insofern mindestens eine Prämisse fehlt oder weggelassen wird, jedoch als Bestandteil des Allgemeinwissens vorausgesetzt wird[1825].

Im vorliegenden Fall stützt sich der als Folgerung herausgestellte Imperativ „Komm auf den Händen zu uns“ gleich auf drei implizite Prämissen, die äußerst fragwürdig erscheinen, die der Logik widersprechen oder nicht als allgemein geteilte Überzeugungen akzeptiert sind und auf ein scheinbares Enthymem deuten lassen. Erstens kann das Akzidens des Alleinseins mit der Lampe weder als notwendige noch als hinreichende Bedingung gelten, um „nur“ die Hand zum Lesen zu haben. Unmittelbar verknüpft ist damit zweitens die Voraussetzung, dass man aus der Hand lesen könne, dass man also an die Mantik oder Weissagungskunst glaubt. Drittens schließlich wird das Aus-der-Handlesen oder die Mantik mit einer Art der Fortbewegung gleichgesetzt.

Mit dem Aufweis dieser A-Logik zeigt sich, dass die „Stimmen“ ein eigenes symbolisches Universum mit eigentümlicher, geradezu chiffrenhafter Semantik erschaffen. Zumindest in Partie II ist diesem Universum nichts ihm Äußeres entgegengesetzt. Die Gewalt der Setzung unterstreicht: Dieses Universum ist einfach da. Über seine Herkunft lässt sich allenfalls spekulieren. Die „Stimmen“ gleichen dem Lacanschen Objekt a des Realen, Ursache des Begehrens wie der Angst, das von den Trieben immer nur umkreist wird, ohne von ihnen erfasst werden zu können; es ist der Überschuss oder Über-rest des Signifikationsprozesses, das, was nicht in die symbolische Ordnung integrierbar ist, aber diese gleichzeitig konstituiert. „(D)urch sein plötzliches Eindringen“ zerschlägt es „die homöostatische Indifferenz der Relationen“, die sich „durch den Schock des Realen in ein symbolisch strukturiertes Netzwerk“ wandeln.[1826]

Im Alleinsein mit der Lampe ist allerdings bis zur Kenntlichkeit umschrieben, wodurch die A-Logik des Universums der „Stimmen“ hervorgerufen worden sein mag: Das Fehlen des Buches. Das eigentliche Schein-Enthymem ist dann das der Homonymie, das auf der Verwechselung verschiedener Bedeutungen eines Wortes beruht: Das Lesen des Buches mit dem Lesen aus der Hand. Im Fall des

[1823] K.-H. Göttert, *Einführung in die Rhetorik*, S. 89.
[1824] Aristoteles, *Rhetorik*, I, 2, 1365b8, S. 14.
[1825] Vgl. R. Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, S. 60, sowie *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3, Spalte 1199.
[1826] S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst !*, S. 55f.

Fehlens des Buches wird dieses durch die Hand ersetzt. Nachvollziehbar ist dies aber eigentlich nur vor dem Hintergrund des Wissens um das emblematische Bild hermeneutischen Lesens, das Celan paralogisch verfremdet zitiert. Christine Ivanović fällt auf, die zweite Hälfte des Gedichtabschnitts sei „sentenzhaft gehalten()“[1827], ohne das Sentenzhafte jedoch zuzuordnen. Die Sentenz lässt sich als topische erhellen, wenn man einen allegorischen Kupferstich zur ‚ars critica'[1828], der Kunst des schreibenden Lesens, und die Beschreibung von Aleida Assmann hinzunimmt:

Abb. 6: Kupferstich-Darstellung der `ars critica´

„Die am Tisch sitzende Dame liest ein Buch, das sie in der linken Hand hält, während sie gleichzeitig mit der rechten schreibt“, erläutert Assmann. „Dabei ist ihr der Gott Hermes behilflich, der an Insignien wie Flügelpaar und Kerykeion erkenntlich ist. Er hält ihr zur besseren Be- und Erleuchtung eine Öllampe neben das offene Buch. Lampe, Buch und Schreibfeder bilden eine Einheit im Zentrum des Bildes; es handelt sich dabei offenbar um die drei Komponenten, die in der Ars critica zusammenwirken.“[1829]

Die paralogische Modifikation gegenüber dem klassischen Bild der Lektüreszene seit Humanismus und Frühaufklärung, die Celan in seinem sprachlichen Bild hat, ist offensichtlich: Die „Be- und Erleuchtung“ spendende Lampe ist vorhanden, aber das Buch fehlt. Das Fehlen des Buches wird supplementiert durch dessen Metonymie: die Hand. Mit ihr, diese Rhetorik der Körperlichkeit des Lesens ist auch im Kupferstich optisch präsent, wird das Buch gehalten und die Schreibfeder bewegt, die weitere Texte und Bücher erzeugt. Celans Modifikation des klassischen (Sprach-Bild)-Zitats, das in der Gelehrten-Kultur Allgemeinplatz-Status

[1827] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 51.
[1828] A. Assmann, „Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik“, S. 9.
[1829] A. a. O., S. 7.

beanspruchen darf, ist De-figuration, insofern sie jenes eines wesentlichen figurativen Elements beraubt. Es ist eine De-figuration als komplexe metonymische Inversion, insofern die Hand, die für das Buch einsteht, sowohl die Ursache (das Lesen) als auch die Wirkung (das Schreiben) zu repräsentieren hat.

Celans Modifikation kommt so elegant und selbstverständlich daher, dass das Fehlen des Figurativen, die De-figuration, gar nicht als solches bemerkt wird, und ist dabei immens radikal im Umgang mit Bildern der Medialität. Christine Invanović, Joachim Seng und anderen versierten Literaturwissenschaftlern ist die Differenz zum Gewohnten und Vertrauten nicht aufgefallen. Die Radikalität besteht darin, dass das Auseinanderklaffen der Lektüre von wörtlicher und übertragener Bedeutung hervorgetrieben wird. Die Botschaft aus Partie I: „Was zu dir stand/an jedem der Ufer,/es tritt/ gemäht in ein anderes Bild“ wird oft nur oberflächlich verstanden, wenn sie nicht auf den Verlust der Bilder der Tradition bezogen wird, genauer: auf den Wandel der Bilder medialer Praxis.

Das Verstehenwollen der Interpreten mündet in Fehlleistung, weil die Tradition nicht erinnert wird. Geblendet vom scheinbar Neuartigen des Bildes vom Hand-Gang auf dem „Nesselweg“ wird versäumt, dieses Bild den Bildern der Tradition gegenüberzustellen. Es wird ein Ver-Lesen provoziert. Mehr noch: für die Dauer der `verblendeten´ Lektüre wird der Zustand suggeriert, von dem das Sprachbild handelt. Es werden Bücher, Kupferstiche und Lektürepraktiken vergessen gemacht, als wären sie den Lesern verloren gegangen wie denen, die auf dem „Nesselweg“ wandeln. Alle Leser des Gedichts sind darum um der Erkenntnis der Differenz willen daran zu erinnern, was sie in der Hand halten, wenn sie es lesen: Papier, ein Buch in der einen, einen Bleistift oder ähnliches Schreibgerät vielleicht in der anderen, wenn das Gedicht sie wiederum zu einer Art von Produktion anregt … .[1830]

Mit dem Buch als Datenträger alphabetisch kodierter Texte entschwindet die `Stimme´ im Buch, die durch die Prosopopoiia als Figur des Lesens, die dem Text `Stimme´ und `Gesicht´ und damit Bedeutung verleiht, mobilisiert wird. Denn wenn, wie Heidegger sagt, die Sprache das Haus des Seins ist, so ist die durch Prosopopoiia verliehene `Stimme´, die die Einbildungskraft zur Tätigkeit anregt, im Buch, zwischen den Seiten und den Zeilen zuhause. Denn „Texte generieren die ‚innere Stimme’ des Lesers“.[1831] Diese `Stimme´ ist Geschöpf der Entwicklung menschlicher Einbildungskraft infolge der Alphabetisierung. „Das Imaginäre haust zwischen dem Buch und der Lampe“, erklärt Michel Foucault dazu apodiktisch. „Man braucht, um zu träumen, nicht mehr die Augen zu schließen, man

[1830] Sofern Lektüre und Bearbeitung nicht am Bildschirm vollzogen werden.
[1831] F. A. Kittler/ Th. Macho/ S. Weigel, „Vorbemerkung“ , S. IX.

muß lesen. […] Das Imaginäre (…) dehnt sich von Buch zu Buch zwischen den Schriftzeichen aus (…) es entsteht und bildet sich heraus im Zwischenraum der Texte. Es ist ein Bibliotheksphänomen.“[1832]

Damit das Imaginäre erwachen kann, muss dem Text eine `Stimme´ gegeben werden. Sicher nicht ganz historisch korrekt, aber mit heuristischem Gewinn ist von Friedrich A. Kittler die These aufgestellt worden, die `Stimme´ im Buch sei Erfindung des Mediendispositivs romantischer Dichtung, des `Aufschreibesystems 1800´. Kursorisch durchstreift Kittler Goethes *Faust*, stößt auf Fausts Angesprochensein aus den Zeilen des Nostradamus-Buches, intensiv hingegen widmet er sich der – als solche freilich nicht von ihm bezeichneten – Medienallegorik in E.T.A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*. Die halluzinierte `Stimme´, die aus dem Buch zum Studenten Anselmus spricht, kann mit Kittler als Quintessenz der Sprachbilder der Medialität der Romantik genommen werden. „Statt die Augen auf einen Text zu heften, hängt Anselmus mit Ohr und Sinn an einem Mund, der ihn mundgerecht macht“, resümiert Kittler.[1833]

Die „*Stimmen*“ Celans aber fordern dazu auf, eine Schrift zu lesen und zu produzieren, die sich an der Kontaktfläche von Mensch und Natur oder Umgebung entwickelt. Übertragung und Speicherung determinieren sich in dieser Schrift-Bewegung in existenzieller Weise und wechselseitig: Indem übertragen (gegangen) wird, wird gespeichert (schreibt sich etwas in die Hand ein), und umgekehrt. „Eine lebendige, gestalthafte Schrift, die sich mit dem Menschen verändert", sieht Gabriele Sevenich entstehen: „Das Leben schreibt die Grammatik ein, die Semantik bestimmt sich aus der individuellen Veranlagung der Persönlichkeit, die ihr Schicksal erfährt."[1834] Geschrieben und gelesen wird also Lebenszeit. „Die Wanderung auf den Händen hinterläßt ihre Ein-Drücke auf Fingern und Handflächen“, so Sevenich weiter. „In die Lebens-, Schicksals- oder Herzlinien markieren die Narben, die bei der Hand-Wanderung entstehen, einen zweiten Text, den der Weg selbst schreibt.“[1835]

Das Lesen und Schreiben auf dem Nesselweg bzw. auf der Bahn der Nesselschrift ist mit Qualen verbunden. Das liegt in der Eigenart der angesprochenen Pflanze. Die Spuren, die auf den Handflächen hinterlassen werden, sind „schmerzhafte Spuren“.[1836] Ivanović denkt hier an den „aktiven Nachvollzug“ ei-

[1832] M. Foucault, *Schriften zur Literatur*, S. 160.
[1833] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 121.
[1834] G. Sevenich, *Sprache in Person*, S. 107.
[1835] A. a. O., S. 106.
[1836] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 52.

nes „Leidenswegs“.[1837] Dieser Nachvollzug muss nicht, kann aber als Allegorie des Schreibens nach den Gesetzen des phonetischen Alphabets aufgefasst werden: „(…) (E)s kann hier mit den ‚Händen’ auch eine Bewegung im Schreiben gemeint sein“, meint Christine Ivanović.[1838] Gestützt auf Celans Betonung der `Hände´ nicht als handwerkliche, aber als ethische Instanz des Dichters führt Joachim Seng das Schreiben mit dem Leidensweg der Ermordeten der Shoah zusammen, der vom Datum der Wannsee-Konferenz (20. Januar 1942) her seinen Ausgangspunkt nimmt.[1839] „Die Stimmen erweisen sich hier als Stimmen der ermordeten Juden, darunter auch Celans Eltern, deren Aufforderung ‚Komm auf den Händen zu uns’ er mit seinen Mitteln zu erfüllen sucht“, schreibt Seng in seiner Dissertation *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, denn „(z)u den Mitteln des Dichters gehört es, Gedichte zu schreiben, was nach Celans eigener Definition in dem Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960 eine ‚Sache der Hände’ ist.“[1840]

In besagtem Brief verknüpft Celan das Hand-Motiv mit dem singulären Sprechen, wenn er schreibt: „Und diese Hände wiederum gehören nur *einem* Menschen, d. h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht. Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte.“[1841] Wohlgemerkt: Worum es *Stimmen* zu tun ist, das ist die Berührung mit den Ermordeten. Im *Meridian* hingegen wird das Auf-den-Händen-Gehen als Selbstbegegnung, als Kontakt der Lebenden mit sich selbst und anderen postuliert.

Die Forschungserträge sollen im Folgenden durch die Überlegungen ergänzt und erweitert werden, dass Nesselschrift und Leidensweg, die De-Territorialisierung der Stimmen hin zu einem nur vage beschriebenen Ort[1842] und ihr Appell zur Produktion und Rezeption einer Körperschrift auf den Bruch mit Kulturgut zurückzuführen sind: den Verlust der Prosopopoiia als `Stimme´ des Buches, insofern sie Figur des Lesens ist, und den des Buches selbst als typographisches, auf Lettern-Kodifizierung basierende Speicherung alphabetischer Sprachzeichen. Die `Stimme´ des Buches wird de-figuriert, indem sie einerseits durch Mensch und Pflanzenreich, andererseits durch Stimmen im Plural ersetzt wird, die in den Gebrauch der `anderen´ Schrift initiieren. Es ist dabei schwierig zu entscheiden,

[1837] Ebd.
[1838] Ebd.
[1839] Vgl. dazu J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 182; sowie selbstverständlich Celan III, S. 201.
[1840] J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 182.
[1841] Celan III, S. 177f., Hervorhebung im Original.
[1842] Es erscheint übertrieben, mit Christine Ivanović, „*Stimmen*“, S. 50, bei dem Vers „*Stimmen* vom Nesselweg her“ davon zu sprechen, dass „die Herkunft der ‚Stimmen’ bezeichnet“ würde.

ob die De-figuration der `Stimme´ als Zerstörung passiv erlitten und aus der Not eine Tugend des Überlebens gemacht wird, ob sich das Dichterische in einem Akt der Emanzipation von technischer Medialität losgerissen hat und die `andere´ Schrift als Alternative umarmt – oder ob dieser Schritt nicht drittens Selbst-Ermächtigung des Dichterischen als Reaktion auf jenes Erleiden darstellt, als „Umkehrung äußerster Impotenz in Omnipotenz“[1843]. Unabhängig davon, ob die De-figuration der `Stimme´ im Buch in *Stimmen* und ihre Ersetzung durch das Bild des Auf-den-Händen-Gehens als Phantasma oder als Trauma aufgefasst werden muss, werden diese Prozesse sowohl als – projektierte – Erweiterung wie auch als Verengung der Möglichkeiten medialer Kommunikation fassbar.

Für den Erweiterungs-Aspekt muss die Symbolik der Hand an sich besonders bedacht werden. So haben Finger und Handteller in mündlichen Memorialkulturen als Beschriftungsflächen für „*pars pro toto*-Signets“ von „affektenergetisch zentrale(m) Stellenwert“ gedient, die den Vortrag aus dem Gedächtnis unterstützen.[1844] Für Rilke, mit dessen Werk Celan als gut vertraut gilt[1845], symbolisieren die fünf Finger der Hand die fünf Sinne. Diese wünscht sich Rilke durch den Künstler „zu immer regerem und geistigerem Griffe entwickelt“.[1846] Ausbalanciert werden soll damit die Tendenz, „wie ungleich und einzeln der jetzige europäische Dichter sich dieser Zuträger“ – nämlich der Sinne – „bedient, von denen fast nur der eine, das Gesicht, mit Welt überladen, ihn beständig überwältigt; wie gering ist dagegen schon der Beitrag, den das unaufmerksame Gehör ihm zuflößt, gar nicht zu reden von der Teilnahmslosigkeit der übrigen Sinne (…)“.[1847]
Via Rilke erhält die Hervorhebung von Hand und Händen in den *Stimmen* im Einklang mit Celans Poetik den Charakter eines versteckten Plädoyers für eine multisensorielle Wahrnehmung und Kommunikation. Die Kontrastfolie bildet einmal mehr die Dominanz der visuellen Kultur, die bereits in der *Todesfuge* im Zeichen typographischer Medienrevolution kritisch thematisiert wird und die im *Meridian* in der Nachfolge Rilkes als `überwältigend´ – `meduisierend´ – beschrieben wird.
Von Seiten der „*Stimmen*“ wird Anspruch erhoben auf eine ‚andere’, multisensorielle Form medialer Kommunikation. Eingefordert wird die als Handabdrücke sich manifestierende, bereits im Abschnitt über den *Meridian* umrissene graphematische Schrift der Markierungen, die vielfältiger rezipierbar und verwendbar ist

[1843] S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, S. 65.
[1844] J. J. Berns, *Film vor dem Film*, S. 54f., Hervorhebung im Original.
[1845] Vgl. W. Hamacher, „Die Sekunde der Inversion“, S. 87.
[1846] R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. VI, S. 1092.
[1847] A. a. O., S. 1090.

als die alphabetische Schrift. Somit muss auch davor gewarnt werden, den „Nesselweg“ und seine Begehung als Allegorisierung oder Analogisierung von Dichtung als Produktion von Texten alphabetischer Schrift zu begreifen. Während die alphabetische Schrift über das Auge und die innere, phänomenologische Stimme aufgenommen wird, soll sich die graphematische Schrift auch taktil-auditiv erfassen lassen.

Die Begehung des Nesselwegs erweist sich als allegorische Figur von Multi- oder zumindest Intermedialität. Schrift und Stimme sind komplementär aufeinander bezogen statt ineinander aufzugehen wie in der Idealvorstellung alphabetischer Schrift. Sie können einander aber wechselseitig modifizieren. Schreiben und Lesen berühren einander ständig in der Bewegung des Lebens selbst, im Ziehen einer Lebenslinie. Die Kommunikation findet dabei nicht nur zwischen Erde und Körper statt, sondern auch in der von Sprechenden, die sich nicht durch Worte, sondern die gemeinschaftliche Erfahrung des Schmerzes verständigen. Der Leidensweg „leitet zu Sprechenden hin, die ihn möglicherweise selber zuvor schon durchquert haben und nun dazu aufrufen, ihnen nachzufolgen, genauer gesagt sich ihnen auf den Händen zu nähern“.[1848] In der Überlagerung von Spuren verändern Individuelles und Allgemeines einander.

Diese Form der Kommunikation durchbricht Codierung, wie sie durch technische Medialität gegeben ist, durch Prinzip und Praxis der Pfropfung von Zeichen und Spuren, die Iterabilität und Zitierbarkeit von Kontexten erlauben. Der Leidensweg stellt das Medium selbst vor, das sich ständig wandelt. Individuelles und Allgemeines werden wechselseitig durch kontingente, partikulare Aktivität transformiert, die sie miteinander in Berührung bringt. Insofern ist Medialität hier verendlicht. Das Auf-den-Händen-Gehen in *Stimmen* ist anschließbar an die Überlegungen des *Meridian* und die ihnen in Celans Brief an Hans Bender zeitlich vorausgehenden, wonach es „keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht“ gebe.[1849]

Mit dem Auf-den-Händen-Gehen ist in *Stimmen* ein weiteres Bild gegeben für die an die Endlicheit gebundene multisensorielle Kommunikation. Somit ist in der Tat auszugehen von der Annahme, dass, wie Zanetti schreibt, „nicht nur diejenigen, die sich durchs jeweilige Medium begegnen, einmalige `Seelenwesen´ seien, sondern auch die Medien `selbst´ jeweils einmalig vorhandene und einmalig greifbare Instanzen seien“.[1850] Allerdings wird, das ist im Gedächtnis zu behalten,

[1848] U. Wergin, „‚Gespräch im Gebirg’. Celan gibt Büchners ‚Lenz’ mit Nietzsche zu lesen“, S. 201.
[1849] Celan III, S. 177.
[1850] S. Zanetti, *„zeitoffen“*, S. 43.

im Unterschied zum *Meridian*, wo diese zweite Partie von *Stimmen* zitiert wird, hier nicht eine Kommunikation zwischen Lebenden angestrebt, sondern zwischen Lebenden und Toten. Eine Kommunikation, die sich erst noch realisieren muss, und der dies, wie die *Engführung* zeigen wird, nicht gelingt.

Das Moment der Verengung medialer Kommunikation ist mit der Einsamkeit gegeben, die sich im Alleinsein mit der Lampe ausspricht. „Allein" ist derjenige, der „nur die Hand (hat), draus zu lesen", weil er gewissermaßen von sich selbst getrennt oder dissoziiert ist. Ihm fehlt die `Stimme´, die aus dem Buch spricht. Diese fundiert nicht nur das Spiel der Einbildungskraft, sondern ist auch die Fortsetzung der inneren Stimme, die die Präsenz des Sinns und des Selbst, das Beisichsein des Subjekts als geistiges Wesen gemäß logozentristisch-phonozentristischer Metaphysik verbürgt. „Die (…) Wahrnehmungsweise durch die schriftliche Kommunikation bringt das Bewußtsein des Ich und des Innen, den Subjektivismus, die Individualisierung des Menschen mit sich", fasst Yun Sin Kim die Forschung zu kulturellen Veränderungsprozessen durch die Alphabetisierung und das stille Lesen zusammmen: Erschlossen wird das Selbst als „ein menschlicher Innenraum, der in Distanz zur Welt Ich-Konstitution und Selbstreflexion ermöglicht".[1851] Die Lektüre des Buches dank der dabei aktivierten `Stimme´ ist Vergewisserung dessen, was Kant das Ich der transzendentalen Apperzeption nennt, das alle meine Vorstellungen muss begleiten können.[1852]
Ohne diese Stütze hört das Subjekt auf, sich seiner selbst bewusst und für sich selbst transparent zu sein. Nicht die äußere, aber die innere Natur ist zur Stummheit verurteilt, insofern sie sich nicht mehr mit sich selbst vermitteln kann. Auch das ein Grund, warum in diesem Gedicht ein `Ich´ nur von Interpreten unterstellt werden, aber nicht auftauchen kann. Ein solches kann nämlich nur Phantom sein. Somit ist aber die Medialität des „Nesselweg" nicht unbedingt nur ein utopisches Projekt, dessen Verwirklichung erwünscht wird, weil es von dem Terror visueller Kultur befreit. Es ist auch suspekt als Folge einer Gewalteinwirkung, die als Alptraum des Selbstverlustes anhält.
Die Gewalteinwirkung wird nachvollziehbar durch die offene intertextuelle Anspielung, die in der Passage über den „Nesselweg" verborgen ist. Es geht dabei um die Verletzung, die bei Dante Natur in sprechende Menschen zurückverwandelt, bei Celan jedoch nur Schmerz provoziert. Das äußere Bindeglied zwischen Dantes *Göttlicher Komödie* und *Stimmen* ist an dieser Stelle ein mythologisches: Die Bezeichnung der Nesselpflanze, die bei Berührung brennenden Schmerz

[1851] Yun Sin Kim, *Als die Lumpen Flügel bekamen*, S. 141.
[1852] Vgl. I. Kant, *Werkausgabe*, Bd. III (KdrV) , B 132.

verursacht, verweist auf die Sagengestalt des Zentauren Nessus, dessen ‚brennendes Gewand', das mit Blut wie mit Gift getränkt ist, das Fleisch des Heros Herkules zerfrisst.[1853] Im XIII. Gesang der Hölle begeben sich unter der Führung des Zentauren Nessus Dante und sein Führer Vergil einen „Pfad" entlang, der mit Qualen droht, die dem „Nesselweg" ähneln, denn „(s)tatt Früchten sprossten giftiger Dornen Zungen".[1854] Die „Hände()" werden hier dazu gebraucht, um der Natur Wunden beizufügen, damit die in sie verzauberten Menschenseelen anfangen ihre Geschichte zu erzählen: „Drum sprach der Meister: ‚Brich jetzt ohne Wanken/Ein Zweiglein ab, von einem Baum gereicht,/ So kämest du auf andere Gedanken'."[1855] Durch das Abbrechen des Zweigs eines Dornbuschs quillen Schmerzensbekundungen, Blut und Worte eines Sünders hervor, der die Gelegenheit erhält, seine Ehre durch Dante auf Erden wiederherstellen zu lassen, indem er seine Geschichte wahrheitsgemäß erzählt.[1856] In der Hölle sind die Seelen der Toten zu Natur re-figuriert; durch Dante werden sie de-figuriert.

Die Wunden der Natur aufzureißen, bedeutet bei Dante, die darin hineinverzauberten menschlichen Seelen zu erwecken. Diese können posthum auf Rehabilitierung und sogar Erlösung hoffen. Eine solche kommunikative Transparenz zwischen Diesseits und Jenseits, die dem Zusammenfall von Seelenheil und Heilsgeschick dient, ist bei Celan nicht gegeben.[1857] Auch für Celan bildet die Natur ein Speicher der Vergangenheit, insofern sich die Spuren der Ermordeten in sie abgelagert haben. Aber durch die De-figuration technischer Medialität und ihre Re-figuration in Natur können sie dennoch nicht zum Sprechen gebracht werden. Die Befreiung von technischer Medialität gelingt, aber die Wiedergewinnung des Menschlichen nicht. Denn mit den technischen Medien ist zugleich die metaphysische Stimme verstummt. Wahrgenommen werden kann nur die Desartikulation des Schmerzes, die nicht mehr vernehmbar, sondern allenfalls sichtbar ist. Im letzten Partie VIII der *Stimmen* wird den „Gedanken" – ein wörtlicher Bezug auf Dante – ein „Spätgeräusch" gegeben, aber „(k)eine Stimme".

Die Veränderung des Verständnisses von Lesen, die mit dem Verlust der inneren Stimme als der vom Text generierten Deutungs-Kraft verbunden ist, muss demnach kritisch beurteilt werden. Das Lesen ist auch hier, wie Schmitz-Emans es über *À la pointe acérée* sagt, „rein gestisch, hat mit Deutung nichts zu tun".[1858] Dies kann „als Hinweis darauf gelten (…), daß jenseits des Logozentrismus alles

[1853] Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Buch IX, V. 101ff., S. 595ff.
[1854] D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie,* Hölle, XIII. Gesang, Vers 6.
[1855] A. a. O.*,* Hölle, XIII. Gesang, Vers 28ff.
[1856] Vgl. a. a. O.*,* Hölle, XIII. Gesang, Vers 52ff.
[1857] Siehe zur Parallele zwischen Celan und Proust Verfasser, „ ‚Wölbe dich, Welt'", passim.
[1858] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 141.

‚Lesen' wieder zu (…) Aufsammeln ohne Sinnerschließung wird", denn mit den Nesseln in *Stimmen* oder den Bucheckern in *À la pointe acérée* („Auf-/ gelesene/kleine,klaffende/Buchecker: schwärzliches/Offen,von/Fingergedanken befragt/nach--/wonach?/(…)"[1859]) ist „keine ‚lesbare' Welt im qualifizierten Sinn" gegeben, sondern „eben nur das ‚Material' (…), nicht der Sinnträger Buch selbst".[1860]

2.3.3 Totenläuten (Partie III)

[III]
Stimmen, nachtdurchwachsen, Stränge,
an die du die Glocke hängst.

Wölbe dich, Welt:
Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
will es hier läuten.

*

De-figuriert wird das technische Übertragungsmedium „Glocke". Schrittweise, über die Verkettung von synekdochischen, homonymischen und etymologischen Elementen, wird die Glocke in einen Bestandteil der physiologischen Stimmerzeugung umgedeutet. Über das Melodische der dabei verwendeten Sprache wird die „Glocke" selbst als Erzeugnis von Sprache erkennbar. An die Stelle des technischen Mediums „Glocke" treten Mensch und ein über das Lautmaterial als Natur erfahrenes Sprechen. Die phatischen wie musikalischen Funktionen des technischen Mediums „Glocke" werden transzendiert, ebenso die religiösen Bekenntnisse, um ein Totenläuten für die Ermordeten der Shoah kraft der paralogischen Verformung der Sprache zu initiieren.

Das Umfeld der De-figuration bildet das a-oder paralogische Universum der „*Stimmen*". Ein apostrophiertes „du" ist ganz offensichtlich im Begriff, sich der Autorität der „Stimmen" zu unterwerfen, und das heißt: die transzendente Botschaft weiterzutragen, die sie zu verkünden haben. Das Paradox der Autorität besteht auch hier darin, dass sie „auf einen neutralen Überbringer reduziert wird", der keinerlei „persönliche Eigenschaften" aufweist.[1861] Das „du" wird zum Medium, es gibt den Stimmen zumindest vorübergehend einen Körper, wenn die „Glocke" über sprachliche Operationen zu einem Teil dieses Körpers wird, um

[1859] Celan I, S. 251.
[1860] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog* S. 142.
[1861] S. Žižek, *Die Grimassen des Realen*, S. 108.

die Botschaft der „*Stimmen*“ zu verbreiten. Damt lässt sich an andere Forschungsergebnisse anschließen.

Mit der „Glocke“ kommt für Christine Ivanović das Motiv der „Laut- oder Klangerzeugung ins Gedicht mit hinein“[1862], das durch die folgenden Partien hindurch auf die Hoffnung „auf ein zumindest potentiell ‚gerettetes’ Sprechen“ zuläuft[1863]. Für Joachim Seng hat die „Glocke“ eine Verstärker-Funktion. „Das Du hängt die Glocke an die Stränge, weil es sie im Gedicht zum ‚läuten’ bringen und damit etwas stimmhaft werden lassen will“, schreibt Seng. „Was die Worte im Gedicht sagen, wird stumm und doch mit den Wirkmitteln der Sprache, klanglich zum Ausdruck gebracht.“[1864]

Die Verinnerlichung der „Glocke“ läuft auf die De-figuration der Glocke als technisches Medium hinaus. Die Bewegung der De-figuration folgt dem Weg, den das deutsche Wort „Glocke“ genommen hat, aber gleichsam rückwärts. In der Instrumentenkunde Sammelbegriff für „alle klingenden Gefäße, die von außen oder von innen (mittels eines Klöppels) angeschlagen werden“[1865], verdankt sich seine Entstehung sinnlicher Wahrnehmung und Leiblichkeit. Das Wort ist wohl aus Onomapoetik erwachsen und hängt etymologisch mit einer ebenso körperlichen wie genuin menschlichen Ausdrucksbewegung zusammen, dem Lachen. Die nordeuropäischen Ausdrücke für „Glocke“ respektive das englische „clock“ für „Uhr“ beruhen auf dem keltischen „*cloc (…) `Glocke´, `Schelle´, das seinerseits schallnachahmenden Ursprungs ist und mit der Wortgruppe von lachen urverwandt ist“.[1866] Bei Celans brennendem Interesse für Etymologie dürfte er sich dieser Zusammenhänge bewusst gewesen sein.

Die Verwandtschaft des von der leiblichen Erfahrung des Schalls geprägten Wortes `Glocke´ mit Mensch und Natur wird in Literatur und Musik durch synästhetische Metaphern bzw. Lautmalerei wachgehalten. E. T. A. Hoffmann leitet im Kunstmärchen *Der goldene Topf* durch den Vergleich des Ertönens von „Blüten“ mit dem von „aufgehangenen Kristallglöckchen“[1867] einen lautmalerischen Übergang zwischen Naturtönen und Kulturklängen ein, den der Hoffmann-Anhänger Richard Wagner nachkomponieren wird.[1868] Eine synästhetische Medienmetapher bietet Hoffmann von Fallersleben schon im Titel seines Liedes *Die Glockenblumen läuten*. Zu einem Medium der Stimme macht Marcel Proust die `Glocke´ in der *Recherche* durch die Übertragung auf die Apparatur der Tele-

[1862] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 52.
[1863] A. a. O, S. 53.
[1864] J. Seng, *Auf den Kreis-Weg der Dichtung*, S. 184.
[1865] *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 7, GEC-GZ, S. 405.
[1866] *Duden „Etyymologie“*, S. 246.
[1867] E. T. A. Hoffmann, *Der goldne Topf*, S. 9.
[1868] Vgl. F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 99.

kommunikation. Mit dem Ausdruck „petite cloche“, `kleine Glocke´, bezeichnet er die Sprechmuschel des Telefons[1869], aus dem in den Pioniertagen des Fernsprechers eher desartikulierte als artikulierte Kommunikation dringt[1870].

Um welche Art von Glocke handelt es sich aber, wenn sie an „Stränge“ gehängt wird? Vertraut ist der Einsatz der Glocke als „ein Zeichengeber, ein Rufzeichen“[1871], um die christliche Gemeinde zusammenzurufen oder „(a)ls andere Stimme Gottes“ zur Andacht anzuhalten[1872], während die „politische“ Gemeinde diese Glocke „in Feuers-, Wasser-, Kriegsnot oder sonstigen Notfällen (…) zur Abgabe von Signalen“ benutzen darf[1873]. Eine solche Glocke ist wegen ihres meist sehr großen Gewichts an einem Balken aufgehängt, in einem „Traggerüst“, dessen einfachste Form der so genannte „*Glockengalgen*“ ist.[1874]

Demgegenüber werden an Drähten oder Fäden eher die Glocken eines Glockenspiels aufgereiht. Bereits im alten China ist die Glocke vom „Lärm- und Rufzeichen zum musikalischen Instrument von bestimmter, gewünschter Tonhöhe entwickelt worden“, sehr viel später auch in Europa: „Die Illustrationen mittelalterlicher Handschriften zeigen uns *Frühbeispiele europäischer Glockenspiele“,* so Winfred Ellerhorst in seinem *Handbuch der Glockenkunde*. „Wir sehen da Reihen von Glöckchen hängen, die ein Mönch mit einem Hammer bespielt, eine primitive Glockenspielkunst, die indes schon die Grundgedanken unserer heutigen Riesenspiele in sich birgt.“[1875] Das Auf- oder Anhängen an „Stränge“ spricht bei Celan eher für eine „Glocke“ als Bestandteil eines Glockenspiels, der Singular hingegen für die „Glocke“ als „Rufzeichen“. Die Zweideutigkeit suggeriert eine wechselseitige Durchdringung musikalisch-poetischer und „phatisch(er)“[1876] medialer Kommunikation.

Die „Glocke“ an die „Stränge“ zu hängen, wäre somit ein übertragener Ausdruck dafür, die Reichweite der Stimme zu erweitern. „Stränge“ wird dabei als Metonymie von Stimmbändern oder –lippen behandelt. Deren Schwingungen im Stim-

[1869] M.Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bd. III, *Le Côté de Guermantes*, S. 128.
[1870] Siehe zu einer intertextuellen Deutung der Proustschen „Glocke“ im Garten von Combray und der „Glocke“ in *Stimmen* Verfasser, „ ‚Wölbe dich, Welt‘“, S. 6: „Die sonore Suggestionskraft des Celanschen Textes verführt leicht dazu, von der Seite Prousts her und konzentriert auf das Lautmaterial aus der Partie III eine Allegorie, ein Noch-einmal-Erzählen des Zubettgeh-Dramas von Marcel herauszuhören (…) […] Hallt nicht in der Lautfolge ‚die du die’ (…) das ‚zweimalige, schüchterne, runde und goldene Klingeln der Glocke’ an der Gartenpforte nach, wenn Swann zu später Stunde eintrifft?“
[1871] W. Ellerhorst, *Handbuch der Glockenkunde*, S. 9.
[1872] A. a. O., S. 201, vgl. auch S. 203.
[1873] A. a. O., S. 204.
[1874] A. a. O., S. 122, Hervorhebung im Original.
[1875] A. a. O., S. 180, Hervorhebung im Original.
[1876] F. A. Kittler, *Draculas Vermächtnis*, S. 171.

morgan, dem Kehlkopf[1877], erzeugen den Klang der Stimme. Dargestellt wird die Verlagerung eines technischen Mediums in das Innere des Körpers. Angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der dies geschieht, müsste man mit Hugo Friedrich nicht mehr von Metaphorisierung, sondern von „Einblendungstechnik" sprechen, „die selbst wieder ein Sonderfall der Entrealisierung, der sinnlichen Irrealität ist".[1878] Dabei ist „(d)as in der Metapher mögliche Vergleichen (…) absoluter Gleichsetzung gewichen".[1879] Der Vorgang ist ganz auf dem Gebiet der Paralogismen angesiedelt.

Der Eindruck des Irrealen wird allerdings dadurch gedämpft, dass über die Herkunftsgeschichte des Wortes eine sprachliche Verbindung zwischen Körper und „Glocke" besteht, die im Gedicht gleichsam zitiert wird. Die medientechnische Extension durch Aneignung der „Glocke" wird in hochstilisierter Form zu einer Geburt des Klangkörpers aus dem Schoß der Sprache verschleiert, wird mit einem Mythos umwoben. Celan mobilisiert Onomatopoetik und inszeniert somit einen Teil der Herkunftsgeschichte des Wortes, wenn er in seinem Gedicht die „Glocke" aus Sprachtönen hervorgehen lässt. So geht die dreiklangartigen Wortfolge „die du den" - aus der Christine Ivanović in ihrem Zeilenkommentar nicht zufällig Ironie heraushört[1880]- der Nennung der „Glocke" voraus, so als würde die „Glocke" von ihrem Schall erzeugt, und nicht umgekehrt der Schall von der „Glocke". Der Akt der Setzung der „Glocke" wird poetisiert und dadurch verdeckt, wenn die „Glocke" als Produkt onomatopoetischer Elemente ausgegeben wird.

Worin die „Glocke" in Celans Gedicht aber eigentlich besteht, ist damit bei weitem noch nicht geklärt. Die Ambiguität der an „Stränge(n)" aufgehängten „Glocke" widerstreitet der eindeutigen Referentialisierung durch ein bestimmtes Glockenmodell. Umso plausibler ist es, von einem sprachlichen Bild auszugehen, zumal die „Glocke" als Wort ganz konkret wie aus anderen Wörtern entwickelt dargestellt wird, und dieses Wort aufgrund des sprachlich-leiblichen Bandes zwischen Mensch und „Glocke" in Relation zum Menschen zu setzen ist. Die Defiguration wäre somit wie schon in Partie I des Gedichts Vorgang der Verwandlung eines sprachlichen Bildes in ein anderes.

An der Stelle des de-figurierten Bildes der „Glocke" im herkömmlichen Sinne figuriert sich eine ganz andere Art von `Glocke´, eine anthropomorphe `Glocke´. Diese ist wohl zunächst einmal in der Formung des Mundes beim Sprechen zu

[1877] *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 18, STAM-TRIE, S. 142.
[1878] H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 87.
[1879] A. a. O., S. 207.
[1880] Vgl. Chr. Ivanović , „Kommentar zu ‚Stimmen'", S. 91f.

erkennen. „(D)as Wölben als mechanische Bewegung des Mundes bzw. der Lippen (geht) der Lauterzeugung voraus“, bemerkt dazu Christine Ivanović, die darin „das Ansprechen eines Sprechorgans respektive einer für das Sprechen notwendige Stellung des Mundes“ sieht: „(K)langlich verstärkt“ wird dieser Eindruck „durch eine in den folgenden Versen fortgesetzte w-Assonanz“.[1881] Die Mundstellung beim Sprechen fungiert als Anthropotechnik. Diese bildet einen Bestandteil der mit dem Eintritt in Sprache und Kultur anzueignenden techné. In diesem Moment wird das „du“ zum körperlichen Medium der „Stimmen“, denen es vorübergehend `Obdach´ gewährt. Es gleicht nun dem antiken *mímus*, dem Musiker, der die Medusa nachahmt und aus seinem Mund die Laute der Toten entweichen lässt.

Dabei bildet das Wölben des Mundes noch nicht die Endstufe der neu zu figurierenden „Glocke“. Die ganze „Welt“ soll zur Glocke werden, kraft des Sprechens des „du“. Der Klangkörper von globalen Ausmaßen wird als Übertragungs-Medium der Trauer in Dienst genommen. „Wölbe dich, Welt: //Wenn die Totenmuschel heranschwimmt, will es hier läuten.“ Die Oszillation zwischen Natur und Kultur bleibt bestehen. Denn die Konstruktion der „Welt“, die Erzeugung ihrer Wölbung, geht hervor aus dem Werk und der techné der Sprache, aus ihrem Rhetorischen, insofern sie sich als formgebende Kraft in ihren Produkten selbst begegnet. So wie im *Meridian* die ‚Kunst’ in der Rede von der ‚Kunst’. Die „Welt“ hört auf die Sprache, weil sie aus Sprache besteht, weil sie durch Sprache kodifiziert ist. Allerdings bildet die techné nur den Ausgangspunkt. Die angestrebte Wölbung verweist ironisch auch auf die subversiven Ver-und Deformationen von Sprache und Rhetorik durch Paralogismen.

Die De-figuration des technischen Mediums der „Glocke“, ihr Zerschmelzenlassen in Sprache und ihre Neuformung durch Sprache läuft hinaus auf ein die christliche Religion und Kultur transzendierendes Trauerläuten. Der Ritus des Trauerläutens hat einen festen Platz in der Ausbübung der christlichen Religion. „*Glockenklänge begleiten den Christen* von der Taufe bis zum Grabe“, so Winfred Ellerhorst in seinem *Handbuch der Glockenkunde*. „Das Ausläuten oder Totengeläute geleitet die sterblichen Überreste des Toten zum Grabe.“[1882] Vergleichbares ist aus dem Judentum nicht bekannt. In Partie III wird aber – was ebenfalls als Teil eines alternativen Mediendispositivs betrachtet werden kann – eine eigentümliche, die Religionen übergreifende Art des Trauerläutens angestrebt. Dieses würde ertönen, wenn „Welt“ und „Totenmuschel“ einander berühren würden. Ein Vorgang, der ein Gedenken, ein unwillkürliches Eingedenken,

[1881] Ch. Ivanović , „Kommentar zu ‚Stimmen’“, S. 92.
[1882] W. Ellerhorst, *Handbuch der Glockenkunde*, S. 207, Hervorhebung im Original.

abhängig vom Zeitpunkt, „(w)enn die Totenmuschel heranschwimmt“, bedeuten würde. Ein (Ein-)Gedenken, das den Ermordeten der Shoah gelten dürfte.

Die „Totenmuschel“ gilt Christine Ivanović als „`Behältnis´ oder `Arche´ (…) des oder der Toten“.[1883] Sie denkt auch an das Symbol der Jakobsmuschel.[1884] Sie hat den frühen Pilgern zur Grabstätte von Jakobus im spanischen Santiago de Compostella zum Wasserschöpfen und durch ihre Abbildung an der Kopfbedeckung als Erkennungszeichen gedient.[1885]

Doch `Jakob´ ist eine die Religionen transzendierende Gestalt. Sie taucht im Alten wie im Neuen Testament auf. Ebenso spielt die Muschel nicht nur in der christlichen Religion eine Rolle, sondern dient gemäß älteren jüdischen Begräbnisritualen als Dekoration für Grabstätten. „A ‚Totenmuschel’ seems to refer to an ancient Jewish decorative for buraial places“, bemerkt Elizabeth Petuchoswki zu Celans Gedicht.[1886] Sie zitiert Erwin R. Goodenough, der in seinem Nachschlagewerk *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period* schreibt: „A peculiar device of the Jews was to cover a space with a fret, in whose interstices various symbols were put; one of the favorites for this was the shell.”[1887]

Das `Läuten´, das durch den Kontakt zwischen „Totenmuschel” und sprachlich konstruierter, trauernder Welt ausgelöst würde, käme so gesehen einer Bestattung gleich. Es wäre der Versuch, die „*Stimmen*“ im Medium des Sprechens mit dem Begräbnisritus zu verbinden, das durch die „Totenmuschel“ symbolisiert wird, ja, sie in das Begräbnisritual einmünden zu lassen. Die Kommunikation der Ermordeten mit der Tradition verhält sich wie die Beziehung von Sagen und Hören, insofern ja auch die Wölbung des Mundes einer „Muschel“, die als Synekdoche der Ohr-„Muschel“ dienen mag, gegenübersteht.[1888] Projiziert wird, wie ver-

---

[1883] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 53. – Siehe zur Parallele mit der Proustschen Madeleine Verf., „ ‚Wölbe dich, Welt’“, S. 5f.: „Mit `heranschwimmenden Totenmuscheln sind Proustianer recht gut vertraut. Was ist das Madeleine-Erlebnis anderes als der Genuss einer ‚Totenmuschel´? […] Der Vergangenheitstopos `Combray´ ist in der *Recherche* enthalten in einer ‚jener dicklichen, ovalen Sandtörtchen (…), die man `Petites Madeleines´nennt und die aussehen, als habe man als Form dafür die gefächerte Schale einer Jacobs-Muschel benutzt´. […] Combray ist für den Erzähler ‚in Wirklichkeit tot’, ehe der Kontakt in der Mischung aus Getränk und Küchleinbrösel das Dorf auferstehen lässt.“

[1884] Vgl. Ch. Ivanović , „Kommentar zu ‚Stimmen’“, S. 93.

[1885] Vgl. ebd.

[1886] E. Petuchowski, “`Meanwhile, back at the ranch…´”, S. 368.

[1887] E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, Bd. 8, S. 95.

[1888] Siehe dazu die Gedichte *Landschaft mit Urnenwesen*: Landschaft mit Urnenwesen./Gespräche/von Rauchmund zu Rauchmund.//[…]//Die linke, verwaiste/ Hälfte der Pilger-/muschel - sie schenkten sie dir, /dann banden sie dich - / leuchtet lauschend den Raum aus: (…)“ (Celan II, S. 59) sowie *Mächte, Gewalten*: „Vincents verschenktes/Ohr/ist am Ziel“ (Celan II, S. 209) und Paul Coates´ Interpretation des Aufschubs erlösender Kommunikation: „Why is this half shell said to be ‚lauschend’? Because the ‘Muschel’ is also that of the ear and because it is listening for the arrival of its cmplementary half. […] The ear, a pilgrim, consecrates space by its listening search” (P. Coates, *Words after Speech*, S. 163f.).

mittels des körperlichen Mediums des „du“, dessen Sprechen die „Welt“ in eine Trauerglocke verwandelt, den „Stimmen“ Ruhe zu geben durch deren Einsenkung in die Begräbnistradition. Aber kommt es überhaupt zum `Läuten´? Wird jene Begegnung zustande kommen, die das Läuten erlaubt ? Das bleibt offen.

2.4 Die zweite Serie: Erleiden der De-figuration der Stimme (Partien VI-VIII)

Unter dem Einfluss der „*Stimmen*“ vollzieht sich die De-figuration der Stimme an den Figuren ihrer technischen Speicherung, Verarbeitung und Übertragung. Das Bild phonographischer Speicherung wird aufgelöst, an die Stelle des Buches tritt die Körperschrift, die durch die „Glocke“ symbolisierte Schallübertragung wird durch die Formung der Sprache nach Maßgabe der „Stimmen“ selbst ersetzt. Dies hat die Erörterung der Partien I-III ergeben. Die Partien VI bis VIII offenbaren die Aporien, mit denen mediale Kommunikation nach der Zerstörung der metaphysischen Fundamente konfrontiert ist.

Diese zweite Serie zeigt die Rückseite der De-figuration als einen Zustand des schon im Teil über den *Meridian* diskutierten imaginären Todes. Problematisch sind die Refigurationen, die sich herausbilden, wenn die Instanzen von Sender, Empfänger und Botschaft nicht zu konstituieren sind. Denn es entstehen Refigurationen, denen es ohne die innerliche `Stimme´ in einer bestimmten Weise an Lebendigkeit mangelt. In Partie VI dehnt die Ent-differenzierung von Sender und Empfänger Speicherung ins Unendliche und verhindert dadurch die Zirkulation des lebendigen Wortes. In Partie VII fehlt die Rückkopplung zwischen Sprechenden und Hörenden, ja, die Sprechenden selbst können sich nicht vernehmen, denn „(e)s sind/nur die Münder geborgen“. Der Vorgang der Übertragung ist dadurch gestört. In Partie VIII wird versucht, jegliche Figuration zu unterlaufen, eine absolute De-figuration zu erreichen, die den Ausdruck des Leidens ermöglicht, und damit die stumme Re-figuration in Natur gleichzeitig zu akzeptieren und zu überwinden. Die Artikulation oder besser: Desartikulation des Leidens fällt auf die Kommunikation von Natur zurück. Um jene von dieser abzuheben, bedarf es wiederum der Intervention des Dichters.

2.4.1 Imaginäre Existenz :„*Jakobsstimme*“ (Partie VI)

[VI]
Jakobsstimme:

Die Tränen.
Die Tränen im Bruderaug.
Eine blieb hängen, wuchs.
Wir wohnen darin.

Atme, daß
sie sich löse

*

Die Forschung zum Gedicht *Stimmen* – für die hier stellvertretend die umfangreichen Analysen Joachim Sengs und Christine Ivanovićs genannt sein sollen[1889]– tendiert dazu, die „*Jakobsstimme*“ auf eine bestimmte Gestalt mit Namen `Jakob´ zurückzuführen: Auf den jüdischen Patriarchen Jakob, der nach dem siegreichen Kampf mit dem Engel von Gott „Israel“ genannt und damit zum Sprecher seines Volkes erklärt wird.[1890] Zuvor hat Jakob mit Hilfe seiner Mutter Rebekka seinen älteren Bruder Esau um den Erstgeburtssegen ihres Vaters Isaak betrogen.[1891] „Mit der Wahl des Namens `Jakob´ spielt Celan auf dessen Betrug an seinem Bruder Esau an, dem er den Erstgeburtssegen ihres Vaters Isaak raubt und ihn dadurch zum Weinen bringt“, nimmt Seng an[1892], der sich dabei auf eine Zwischenstufe zum VI. Abschnitt stützt, in dem „noch von den Tränen in `Esaus Aug´ die Rede“ ist[1893].

Die Zuordnung zum `Jakob´ des Alten Testaments bestätigt die Lektüre der V. Partie. Dieser zufolge wird das „Kind“ durch die schon in Abschnitt IV beschworene – und damit gesetzte – Mutterfigur als Mann gesetzt. Im Abschnitt VI ist der Mann als `Jakob´ aus dem Buch Mose wiederzuerkennen. Jakobs Weg zum väterlichen Segen als ältester Sohn führt über die Setzung als Mann durch die Mutter Rebekka. Sie zieht Jakob die Festkleider Esaus an.[1894] Sie verleiht ihm überdies für die Begegnung mit dem blinden, auf seinen Tatsinn angewiesenen Vater Isaak eine männlich-erwachsene Erscheinung, wenn sie ihm „die Felle von den Böcklein (…) um seine Hände und wo er glatt war am Halse“ legt.[1895] Mit dieser Verkleidung wird die weiblich anmutende körperliche Verfassung Jakobs verdeckt und erwachsene Männlichkeit vorgetäuscht. Der glatte Hals Jakobs bedeutet sowohl Bartlosigkeit als auch fehlende Herausbildung eines `Adamsapfels´ als Ergebnis des Stimmbruchs bzw. Stimmwechsels bei Jungen. Infolge des Stimmbruchs werden die Stimmlippen oder –bänder enger und dicker und die Stimme dadurch tiefer.[1896]

[1889] Vgl. J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 190; Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 56f.
[1890] Vgl. AT, 1. Buch Mose 32, 29.
[1891] Vgl. AT, 1. Buch Mose 27.
[1892] J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 190.
[1893] Ebd., Anmerkung 76.
[1894] Vgl. AT, 1. Buch Mose 27, 14.
[1895] Vgl. AT, 1. Buch Mose 27, 16.
[1896] Vgl. F. Daffner, *Das Wachstum des Menschen. Anthropologische Studie*, S. 226.

Ungeachtet dieser biblischen Referenzen bleibt zu erwägen, ob die „*Jakobsstimme*“ nicht auch ein tradiertes Dilemma medialer Kommunikation benennt, das an bestimmte Sozialisationsfaktoren, Gemeinschaftserfahrungen und Elemente des `Familienromans´ gebunden ist. Nach Einschätzung von Christine Ivanović erfolgt „(i)m weiteren Verlauf (…) ein entscheidender Perspektivwechsel vom vereinzelten Individuum zu einem kollektiven Bewußtsein, der bis zum Ende des siebenten Abschnittes durchgehalten wird“.[1897] Sie begründet dies aber mit der „Art Er-lösungsvorgang“, der im „ ‚Stimmhaftwerden’ der Stimme“ liegt und „ebenso existenziell wie poetologisch als Befreiung der Stimme zum Sprechen zu verstehen“ sei.[1898]

Es stellt sich die Frage, ob die Konzentration auf den alttestamentlichen Jakob nicht andere mehr oder weniger historische Gestalten in den Hintergrund drängt, die mitgemeint sein können. Letztlich hat Celan eine klare Festlegung vermieden, als er sich entschloß, Esau nicht ausdrücklich zu erwähnen. Die Gestalten, die einzubeziehen wären, tragen ebenfalls den Namen `Jakob´, sind in ähnliche, aus Schuld bzw. Bevorteilung erwachsene kommunikative Problemlagen verwickelt und stehen in Zusammenhang mit Celans Werk. Nach Ulrich Wergins Formulierung wäre `Jakob´ als „Chiffre der Chiffre“[1899] zu lesen, das Verfahren entspräche der Aufpfropfung von Kontexten gemäß des Konzepts graphematischer Schrift.

Da ist der Heilige Jakobus, der Jünger Jesu, der einen in der Bibel angedeuteten Machtkampf gegen den Apostel-Bruder Petrus dadurch gewonnen hat, dass er unter den Jüngern als Erstzeuge der Auferstehung Jesu gilt[1900] und gleichsam – durch Brotteilen[1901] – dessen Segen empfangen hat, wie Jakob anstelle Esaus den seines Vaters. Frühchristliche Literatur berichtet sogar von einer Verdrängung Petrus´ als Erstzeugen durch Jakobus[1902], was die Parallelität zum Alten Testament verstärken würde. „Auf jeden Fall ist Jakobus für die vorliegende Tradition von der frühesten nachösterlichen Zeit an die Zentralfigur der christlichen Gemeinde“, resümiert der Theologe Wilhelm Pratscher, „(e)r ist anerkanntermaßen der erste und vornehmste Zeuge des Auferstandenen, der wichtigste Träger der Tradition, auch und gerade gegenüber Petrus und den Zwölfen.“[1903]

Eine weitere interessante `Jakobs´-Gestalt, deren Verhältnis zum Gedicht *Stimmen* einmal nachgeforscht werden müsste, ist der Sturm-und-Drang-Autor Jakob

[1897] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 56f.
[1898] A. a. O., S. 57.
[1899] U. Wergin, „Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche“, S. 74.
[1900] Vgl. NT, Kor. 1, 15,7.
[1901] W. Pratscher, *Der Herrenbruder Jakobus und die Jakobustradition*, S. 47.
[1902] Vgl. a. a. O., S. 48.
[1903] A. a. O., S. 47.

Michael Reinhold Lenz. Wie der Jakob des Alten Testaments hatte er die Stellung des zweitältesten Sohnes inne.[1904] In einem seiner Briefe findet sich eine Passage, deren zentrales Nessel-Motiv in *Stimmen* eingewandert sein könnte. „Mir fehlt zum Dichter Muße und warme Luft und Glückseligkeit des Herzens, das bei mir tief auf den kalten Nesseln meines Schicksals halb im Schlamm versunken liegt und sich nur mit Verzweiflung emporarbeiten kann", schreibt Lenz.[1905]

Von dem intertextuellen Netzwerk abgesehen bedarf schließlich der Ausdruck: „*Jakobsstimme*" selbst der Prüfung. Es heißt eben „*Jakobsstimme*" und nicht: `Jakobs´ Stimme´. Letztere Formulierung würde eine bestimmte Person bezeichnen; die von Celan gewählte jedoch typisiert. „*Jakobsstimme*" stellt eine Wortneuschöpfung dar und fungiert gleichzeitig als eine Art verblasste oder formelhafte Metapher oder eben Topos, als ein bildlicher Ausdruck, der aber – das würde die fehlende Problematisierung in der Forschung erklären – als solcher gar nicht mehr wahrgenommen wird. Ähnlich wie der `Sonntagsanzug´ oder die schon erwähnte `Jakobsmuschel´. Wie diese verblassten Metaphern bezeichnet „*Jakobsstimme*" eben nichts Individuelles, sondern eine Kategorie von Dingen, Ereignissen oder Personen.

Mit der Analyse als verblasster Metapher oder Topos rückt zwangsläufig das Figurative der „*Jakobsstimme*" in den Vordergrund. Sie stellt sich vor als Figur einer speziellen Sprechweise, die Gegenstand von Apostrophe oder Prosopopoiia sein kann. Auch könnte man von einer personifizierenden Allegorie sprechen. Von einer „*Jakobsstimme*" darf dann die Rede sein, wenn bestimmte Kriterien eines gleichsam psychischen Profils für die Identifikation dieser Sprechweise erfüllt sind. Diese lassen sich nicht erschöpfend aufzählen, aber zu nennen wären vielleicht ödipales Begehren und symbiotische Mutterbeziehung bis hin zu Komplizenschaft von Mutter und Sohn, Narzissmus oder Dominanz eines instabilen Imaginären in der Identitätsfindung und in der Positionierung in der symbolischen Ordnung der Kultur, Schwierigkeiten mit dem Eintritt in die Sphäre der Sprache und in den Dialog mit dem und den anderen…. In der „*Jakobsstimme*" wird das Signum einer Kommunikationsstörung fixiert, insofern das Sprechen des Subjekts `Jakob´ durch das Double des ‚Bruders' gehemmt wird. Was zu sagen ist, wird unendlich aufgeschoben, endlos lange gespeichert, gelangt nicht in die Sprache und entzieht dadurch den Aktanten das Leben.

Die Beziehung zum Double ist geprägt von der dynamischen Figur der Inversion, doch diese ist in der Mitte ihrer Bewegung steckengeblieben. Wie der ganze, aus

[1904] Vgl. F. Voit, „Nachwort" zu J. M. R. Lenz, *Werke*, S. 562.
[1905] Ztiert nach F. Voit, „Nachwort" zu J. M. R. Lenz, *Werke*, S. 559.

dem Verlauf der Geschichte von Jakob und Esau herausgesprengte und eingekapselte Moment. Das sprechende Subjekt ist mit seinem Double in einer paradoxen Verschränkung von Gegenwendigem ohne reale Aussicht auf Entschränkung verbunden. Der Teil rahmt das Ganze ein. Das Subjekt der „*Jakobsstimme*“ sieht die Tränen im Gesicht des anderen vor sich und zugleich sich selbst mit dem anderen in einer von ihnen: „Wir wohnen darin.“ Die Aufforderung: „Atme, daß/ sie sich löse“ will die Auflösung dieses Zustands herbeiführen.

Aber die Zeit steht still, die Inversion kann sich nicht vollenden. Die Entwicklung der Tränen hat plötzlich geendet, ohne dass etwas Neues, Anderes beginnen würde. Der abrupte Tempus-Wechsel von der Vergangenheit, die die Geschichte der Tränen rekapituliert, in die Gegenwart, die einer Paralyse gleichkommt, unterstreicht dies: „Eine blieb hängen, wuchs./Wir wohnen darin.“ Die unheilvolle Verschränkung der Rivalen im Bild ruft die Etymologie des lat. Wortes für Bild, imago, ins Bewusstsein, das „auf *imitor* zurückzuführen (ist), das wiederum möglicherweise mit *aemulus*, Rivale, Kontrahent, zusammenhängt“.[1906]

Die Abhängigkeit der eigenen Sprech-Handlungen situiert die Brüder in der Herr-Knecht-Situation, die für Lacan vom imaginären Tod verschattet ist. Wie in der Analyse des Maskenspiels von Celan im *Meridian* bereits behandelt, ist für Lacan der imaginäre Tod Begleiterscheinung des zwangsneurotischen Verhaltens, auf den „Tod des Herrn“ zu warten[1907]. Das Subjekt identifiziert sich mit der Haltung eines Toten und verfällt in einen Zustand der Erstarrung. Der Wartende verzichtet auf sein eigenes Leben.[1908] In dieser Lage befindet sich das Subjekt bzw. lyrische Ich der „*Jakobsstimme*“. Es wartet darauf, dass das brüderliche Double anfängt zu atmen und dann vielleicht auch zu sprechen, denn „ohne Atmen kann keine Stimme erklingen“.[1909] Ohne Atmen, das ist ganz grundsätzlich zu sagen, gibt es aber auch kein Leben, lebt also das Gegenüber nicht, und in der Konsequenz der Spiegelbildlichkeit das Subjekt ebensowenig.

2.4.2 Diffusion von Leben und Tod (Partie VII)

[VII]
Stimmen im Innern der Arche:

Es sind
nur die Münder geborgen. Ihr
Sinkenden, hört
auch uns.

[1906] J.-L. Nancy, *Am Grund der Bilder,* S. 41, Anmerkung 7, Hervorhebungen im Original.
[1907] J. Lacan, *Schriften I*, S. 160.
[1908] Vgl. ebd.
[1909] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 57.

*

Allerdings ist es, anders als Christine Ivanović zunächst meint, nicht mit der „konkreten Verlautbarung“[1910] getan, um in eine Kommunikation einzutreten und in den Status des Lebendigen zu gelangen. Das demonstriert die Partie VII des Gedichts, die sich als hochgradig paradox erweist und in der Grauzone zwischen Leben und Tod angesiedelt ist.

Der erste Vers, der sich gemäß einer von Christine Ivanović vermuteten emblematischen Konzeption als Titel des Folgenden darbietet, lautet: „*Stimmen* im Innern der Arche“. Recht eindeutig wird auf die im Alten Testament beschriebene Sintflut angespielt.[1911] „Sie ist die Strafe Gottes für die Verderbtheit des Menschen“, ruft Joachim Seng Kontext und Bedeutung des biblischen Geschehens in Erinnerung, „(d)ie Arche ist dagegen das Symbol der Rettung, Ausdruck eines neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen, die ‚im Innern der Arche’ überlebten.“[1912] Weil die Sintflut durch unablässige Zitation beinahe zur verblassten Metapher geworden ist, zögert Seng, sie im Rahmen von Abschnitt VII als Symbol der Shoah auszuweisen. Er weicht auf die Anmerkung aus, um nachzutragen, dass „(d)er Holocaust (…) in der Literatur mehrfach mit der ‚Sintflut’ in Zusammenhang gebracht wurde“. Als Belege führt Seng ein Gedicht von Nelly Sachs sowie eine Äußerung Walter Benjamins über die „faschistische Sintflut“ an.[1913] Die Fußnote ist an einen interpretatorischen Satz im Fließtext gekoppelt, der demnach ebenso auf die Shoah zu beziehen ist: „Bereits die Existenz der ‚*Stimmen* im Innern der Arche’ deutet auf die Rettung Einzelner hin.“[1914]

Doch inwiefern gelingt eine „Rettung“? Es ist wohl eher angebracht, von unterschiedlichen Stadien der Leblosigkeit oder des Übergangs zwischen Leben und Tod zu sprechen. Schon das Wort „Arche“ zwingt Seng, „jene Gegensätzlichkeit von Rettung und Untergang“, also Ambivalenz, zu thematisieren. Die „Arche“ bezeichnet nach Auskunft Sengs „nicht nur das kastenartige Schiff, mit dessen Hilfe Mensch und Tier die Sintflut überlebten“, sondern alludiert überdies das lateinische Wort `arca´, das „auch Sarg bedeuten“ kann und mit „ ‚arcanus’, das verschlossen, verschwiegen heißt“, korrespondiert.[1915]

Des Weiteren sind nicht Menschen und Tiere, nicht Lebewesen als solches gerettet, sondern eben „nur die Münder“. Christine Ivanovićs Interpretation dieser

[1910] Ebd.
[1911] Vgl. AT, 1. Buch Mose, 7-9.
[1912] J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 191.
[1913] Ebd., Anmerkung 81.
[1914] Ebd.
[1915] Ebd.

Passage pointiert, dass mit den „*Stimmen* im Innern der Arche“ die Rettung des Sprechens nur idealiter, letztlich also als Figur vollzogen ist, während die physische Errettung sich wohl nicht erfüllt. Von der alleinigen Bergung der Münder her erschließt Ivanović „umgekehrt den Verlust des Menschen als ganzem, letztlich den Verlust seines Lebens. Durch den Mund geschieht beides: atmen wie sprechen. ‚Nur die Münder' mag demnach auch heißen: Leben und Sprechen ist vom Prinzip her (Arche!) erhalten, wirklich leben, wirklich sprechen aber erscheint nicht mehr möglich; (…).“[1916]

Welche Form von Leblosigkeit in metaphorischer Bedeutung vorliegt, liegt zutage. Mit dem Befund „Es sind/nur die Münder/geborgen“ erweist sich mediale Kommunikation mittels gesprochener Sprache, die im Folgenden: „Ihr/Sinkenden, hört/auch uns“ gleichwohl angestrebt wird, als de-figuriert. Freilich in so offensichtlicher Weise, dass dies leicht übersehen wird.

Wenn „Münder“, wie Christine Ivanović unter der Hand sagt, als Metonymie des Sprechens fungieren, so werden dadurch auch die Momente der Selbstbeherrschung und Egozentrik stark betont. Ein Mund kann sich unwillkürlich öffnen für einen Schrei, der laut werden oder stumm bleiben kann, oder für ungläubiges Staunen. Genausogut kann der Mund aber konsequent geschlossen gehalten werden, kann sich sein Besitzer in Schweigen hüllen wie überhaupt die Entscheidung darüber fällen, den Mund zu öffnen oder nicht, sofern er nicht extremen Zwangssituationen ausgesetzt wird wie der Folter, die ihn zum Sprechen veranlassen soll.

Zudem dient der Mund nicht nur dem Sprechen, sondern auch dem Atmen, der Zuführung von Nahrung und der Liebkosung. Als Partialobjekt strebt der Mund nach Befriedigung, die in der frühkindlichen Ausrichtung auf die mütterliche Brust angelegt ist. Die Verkopplung mit dem Mutterkörper schwingt in Abschnitt VII mit, wenn die „Münder“ nicht etwa ‚gerettet' sind, sondern „geborgen“: wie an der Brust der Mutter. In dieser Funktion ist der Mund aber nur auf die Erfüllung eines Triebs gerichtet und nicht auf eine komplexe, auf einen Austausch von Zeichen gerichtete mediale Kommunikation, auf eine sprachliche Dialektisierung des Begehrens.

In Abschnitt VII wird die frühkindliche Egozentrik auf den Bereich des Sprechens bzw. der medialen Kommunikation übertragen. Die anatomischen Merkmale hierfür sind eindeutig. „(N)ur die Münder“ heißt neben vielem anderen auch: ohne Ohren. Es geht um Sprechen ohne Rückkopplungsschleifen, um einen Status

[1916] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S, 58.

des Autismus im übertragenen Sinne. Das Sprechen ist dazu verurteilt, um sich selbst zu kreisen. Es kann keinen intersubjektiven Austausch geben. „Ihr/Sinkenden, hört/auch uns“ ist darum erst recht eine vollkommen paradoxe Äußerung. Wenn die „Sinkenden“ die Sprechenden zu hören vermögen, ist es unnötig, sie dazu aufzufordern. Wenn sie dazu nicht fähig sind, weil die körperlichen Voraussetzungen fehlen, ist die Aufforderung sinn- bzw. zwecklos. Die Sprechenden sind gefangen im performativen Widerspruch. Die beiden Sätze, aus denen die Partie besteht, dementieren einander. Zweifellos handelt es sich um eine paradoxale, weil unerfüllbare Handlungsaufforderung.[1917]

Gleichzeitig verwischt die Grenze zwischen Lebendigen und Toten. Es stellt sich die Frage, inwiefern sich die Sprechenden von den „Sinkenden“ überhaupt unterscheiden können. Wenn „nur die Münder/geborgen“ sind, können sich auch die Sprechenden nicht selbst hören. Das Fehlen der Ohren kann sowohl wörtlich als auch metaphorisch gemeint sein, es ist auf die Aufnahme durch äußere Sinnesorgane ebenso zu beziehen wie auf die Wahrnehmung jener bei Hegel behandelten und auf Aristoteles zurückgeführten inneren Stimme. Somit läge die spezifische Leblosigkeit der Sprechenden darin, von sich selbst innerlich abgetrennt zu sein, wie dies auch schon am Fehlen des Buches und seiner Stimme, die Echo der inneren Stimme ist, festgehalten worden ist.

2.4.3 Jenseits der Rhetorik (Partie VIII)

[VIII]

Keine
Stimme – ein
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht: ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es
harzt, will nicht
vernarben.

Der Abschnitt VIII erscheint als eine erneute Anstrengung, die Figuration sogar von nicht-metaphysischer anthropozentrischer Medialität aufzulösen, um den Aporien der Kommunikation zu entgehen. Gesucht wird ein neues Verhältnis zwischen `Sprechen´ und `Rede´, Lebendigen und Toten, Schmerz und Sprache, Natur und Kultur. Die Sprache des Leidens wird rückhaltlos naturalisiert, zu Natur re-figuriert, aber auf die Gefahr hin, dass sie wiederum des Dichters bedarf, um überhaupt erkennbar zu werden.

[1917] Vgl. P. Watzlawick/ J. H. Beavin/ D.D. Jackson, *Menschliche Kommunikation,* S. 178f.

Es lohnt sich, die Eröffnungszeilen sehr genau zu lesen. „*Keine Stimme* – ein Spätgeräusch".

Zu präzisieren ist der Zeilenkommentar von Christine Ivanović, wenn sie schreibt: „Was im letzten Teil des Gedichts folgt, darf nun (…) selbst nicht mehr `Stimme´ genannt werden, wiewohl es zweifellos `stimmhaft´ ist. Es ist von den `Stimmen´ zu unterscheiden und wird ihnen gegenüber neu beschrieben."[1918] Doch es heißt bei Celan eben „*(k)eine Stimme*" – und nicht etwa `keine Stimmen´. Das „Spätgeräusch" steht darum streng genommen weniger im Gegensatz zu den „Stimmen" als zu dem, was eben im ganzen Gedicht nicht genannt wird, weil es durch *die Stimmen* ausgeschlossen ist: die `Stimme´ im Singular als dem metaphysischen Fundament von medialer Kommunikation, nämlich der Verständigung mit sich und anderen. Ihr Fehlen macht sich schmerzlich bemerkbar, obwohl es zu gelingen scheint, den Bann von Figuration zu durchbrechen.

Programmatisch wird in den ersten beiden Versen durch das Enjambement die metrische Stütze der inversiven oder re-kursiven Spiegelung zersetzt, die im Gedicht an vielen Stellen das Vorhandensein von Figuration kennzeichnet. In Reinform in Partie I und in disproportionaler Verzerrung in den Partien II, IV und VII wird im Gedicht stets im ersten Vers ein Verfahren zur Anwendung gebracht, das Metrik-Fachleute als `pyrrhische Substitution´ kennen[1919], beruhend auf dem `Pyrrhichius´, einem Versfuß mit zwei unbetonten Silben[1920]. Der Vers: „Stimmen, ins Grün" ist zu notieren: / v II v /. Nach der durch das Komma markierten Diärese folgt nicht wieder ein Trochäus wie zu Anfang des Verses, sondern ein Jambus. Zwischen den Kola ereignet sich eine Um-kehrung. Die Diärese hat in einem sehr geometrischen Sinn die Position einer Spiegelachse, an der die Kola aufeinander abgebildet werden könnten.

In Abschnitt VIII wird mit dieser Ordnung nachdrücklich gebrochen. Eine durch eine `pyrrhische Substitution´ markierte inverse Spiegelung ist nicht mehr auszumachen. Mit „*Keine* / *Stimme*" folgen nicht nur zwei Trochäen aufeinander. Die vertikale Anordnung von „*Keine*" und „*Stimme*" vereitelt jeden Anschein von Symmetrie und Spiegelung. An die Stelle eines projizierten Gegenübers, das immer schon Bestandteil des narzisstischen Kalküls der Identitätsbildung ist, tritt die Leere, die dem Mit-Sprechen Raum gibt. Dieser wird vom Weiß der Seite eher de-markiert als markiert. Auch die Zäsur, der den Versfuß schneidende

[1918] Ch. Ivanović , „Kommentar zu ‚Stimmen'", S. 104.
[1919] Vgl. St. Fry, *Feigen, die fusseln*, S. 87.
[1920] Vgl. Ch. Wagenknecht, *Deutsche Metrik*, S. 33.

Sprung von „ein“ zu „Spätgeräusch“, erzeugt eine Schwebe, die evoziert, dass auch andere Anschluss- und Fortsetzungsmöglichkeiten zugelassen sind.
Semantisch vollzieht sich die Ablösung vom Prinzip der Figuration offenbar sehr viel schwieriger. Die „*Stimme*“ wird in den Modus der Abwesenheit gesetzt, bleibt als verneinte jedoch präsent. Allerdings bezeichnet „Spätgeräusch“ eben nichts. Das Wort ist eine Neuschöpfung, die – das stellt es in starkem Gegensatz zur „*Jakobsstimme*“ – kaum auf Bekanntes oder Ähnliches zurückgeführt werden kann, aus dem sich wenigstens eine grammatische Funktion ergeben könnte. Anders ausgedrückt: Es läßt sich nicht annäherungsweise in einem anderen Wort spiegeln, von dem her es begriffen werden könnte. Seng zufolge war das „‚Spätgeräusch’ für Celan der wichtige Zentralgedanke des Gedichts“.[1921] Nach einer Äußerung von Celan selbst hat er Wert darauf gelegt, daß das „Spätgeräusch, stundenfremd" weder biologisch noch historisch verstanden werden darf - vielmehr handle es sich um eine „nackte datierende Information".[1922]

Das „Spätgeräusch“ markiert das Auf-Reißen, aber keineswegs gänzliche Zer- oder Auseinanderreißen sprachlicher wie zeitlicher Gefüge, das einen Ausweg aus dem Bereich von Figuration eröffnen könnte. Dieses Auf-Reißen geschieht mit den Mitteln der graphematischen Schrift, insofern diese einen Leer-Raum des Mit-Sprechens eröffnet. Dennoch ist ihr Einsatz keinesfalls so radikal wie Joachim Seng zu meinen scheint, wenn er unter Bezug auf das zweite wichtige Motiv in dieser letzten Partie, das „Fruchtblatt“, schreibt, dieses trage „die Anlage zu Leben und Schmerz in sich“ und sei „ein gutes Beispiel dafür, wie ohne ‚Stimme’, mit Hilfe der Wort- und Zeichenstruktur im Gedicht etwas hörbar gemacht werden kann“.[1923] Doch was „hörbar gemacht“ wird, ist eben Sinn als Aktualisierung von Bedeutung, hier die Äquivokation von Schmerz und (neuem) Leben, die sich ohne Kenntnisse über Pflanzen, also ohne Basiswissen, um Allegorisches erfassen zu können, nicht erschließen ließe. Die Re-figuration in Natur gleicht für den Uneingeweihten dem Einschluß in Stummheit.
Gleichwohl wird in Abschnitt VIII das Rhetorizitäts-Niveau in gewisser Weise weiter abgesenkt. Der Grad des Figurativen wird – noch einmal – signifikant reduziert. Der Anteil figurativer Rhetorik wird außer durch den Einsatz der graphematischen Schrift, die Freiräume des Mit-Sprechens schafft, abgebaut durch eine Suche nicht mehr nach Entsprechung, sondern nach – wie im *Meridian* – `Ent-sprechung´, nicht nach Echo und Spiegelung noch in der Versstruktur, son-

[1921] J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 193.
[1922] Zitiert nach: J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 193.
[1923] J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 195.

dern danach, Verstummen und Stummheit als Momente zu konfrontieren, die auf die unverfügbare Zeitlichkeit des Anderen hin öffnen.

An dieser Stelle wird die Intervention des Dichters als Vermittler unumgänglich, wenngleich er keinen derartigen Eingriff vornimmt wie Dante. Die Ent-sprechung wird ermöglicht durch „Spätgeräusch“ und „Fruchtblatt“. Auf die dichterische Aktivität geht der Neologismus „Spätgeräusch“ zurück, der in seiner bestimmten Unbestimmtheit eine leere sprachliche Hülle anbietet, in der das damit angesprochene, verspätet wahrgenommene akustische Ereignis unkodifiziert und in seiner Alterität bewahrt bleibt. Nur in dieser schützenden Hülle wird es stufenweise der `alltäglichen´ Sprache zur Aufnahme angetragen. Der gleichsam elektrische Funke der Übertragung in die alltägliche Sprache verdankt sich dem unreinen Reim zwischen dem poetisch-neologistischen Attribut „stundenfremd“ und dem Partizip „geschenkt“ aus der Alltagssprache. Aus der anderen, nicht-kosmologischen und nicht-messbaren Zeit, die die Dichtung erschließt und die sich im Hören auf Paronomasien wie einem Hören auf die Fehlleistungen des Unbewussten erfahren lässt, wird das „Spätgeräusch“ dem Bewusstsein gegeben, das in „Gedanken“, „hier, endlich/herbeigewacht“ bei sich ist, in der Gegenwart von Sinn und Selbstpräsenz.

Was in der Hülle des „Spätgeräusch(s)“ in den Körper der Sprache und in ein sprachlich organisiertes Bewußtsein integriert wird, ist ein Schmerz, dessen Unaussprechlichkeit so wenig Stimme und Gesicht wie möglich gegeben wird, ohne ihn dabei zu de-humanisieren. Das wird einsichtig an der Beschreibung des „Fruchtblatt(s)“, das ein visuelles Korrelat des „Spätgeräusch(s)“ darstellt. Indem dem „Fruchtblatt“ das adjektivische Attribut „augengroß“ nach einem Komma hinzugefügt wird, wird die Bewegung des Sprechens als eine Übertragung anthropomorpher Merkmale auf das Pflanzenreich gekennzeichnet. In der Beschreibung der Wunde und der Suggestion ihrer offenbar über längere Zeit erfolgten Beobachtung aber: „tief/geritzt; es/harzt, will nicht/vernarben“ wird eine Einfühlung in Natur mobilisiert, die die Geste der Anthropomorphisierung vergessen lässt und dennoch auf die Entdeckung des Menschlichen in der Natur drängt.

Die Ähnlichkeit zum weinenden Auge (Tränen=Harz) sowie die Assoziationsmöglichkeit zwischen der Fort-Zeugung der Pflanze über das „Fruchtblatt“ – „(d)as Fruchtblatt ermöglicht die Befruchtung der Blüte und läßt schließlich die Frucht entstehen“[1924] – und Zeugen-schaft lässt das Bild verwundeter Natur umkippen in das Bild des durch verwundende Zeugenschaft stumm gewordenen Menschen.

[1924] A. a. O, S. 194.

Dieses letzte Bild des Zwiespalts zwischen naturgegebener und anthropozentrischer Medialität im Gedicht *Stimmen* läßt sich allerdings nicht mehr de-figurieren oder befreiend ent-zaubern.

Es ist Inversion der Danteschen Szene, in der Dante und Vergil unter Nessus´ Führung einen Dornen-Pfad beschreiten. Zur Partie II des Gedichts gibt die Partie VIII die Kontrafaktur. Bei Dante hilft dem zum Dornenbusch verwandelten Menschen die Stimme, um sich zu erklären, und zwar – denn Schauplatz ist das Jenseits – die Stimme als Ausdruck der Seele. Diese Stimme hören zu lassen, ist den Traumatisierten der Shoah verstellt. Innen betäubt das Rauschen des erfahrenen Grauens die Stimme des Bewusstseins. Im Realen sind die Kommunikationspartner aus Angehörigen der Familie und der eigenen Volksgruppe allen Lebenszusammenhängen ohne Ritual ins Nichts der Vernichtungsmaschinerie entrissen. Sie kommen nur außerhalb der symbolischen Ordnung der Kultur und ihres Unbewussten vor, sie insistieren in den Lücken und Leerstellen der Diskurse. Sie befinden sich außerhalb dialogischer Rückkopplungsschleifen.

2.5 Sprecher-Bildung: Transformationsstufen zwischen Regression und Setzung (Partien IV und V)

[IV]
Stimmen, vor denen dein Herz
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
Stimmen vom Galgenbaum her,
wo Spätholz und Frühholz die Ringe
tauschen und tauschen.

*

[V]
Stimmen, kehlig, im Grus,
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:
Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

*

Die „*Stimmen*“ agieren als Störfaktor und Konstituens des Gedichts *Stimmen* in einem. Sie sind unbegreifliche Manifestation eines Über-Ich, „ohne an einen einzelnen Träger gebunden zu sein“.[1925] Diese Manifestation schwebt frei „in einem schrecklichen Zwischenraum“ und funktioniert wie „ein Makel, ein Fleck, dessen

[1925] S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*, S. 60.

träge Präsenz störend wirkt gleich einem fremden Körper und mich daran hindert, meine Selbstidentität zu gewinnen“.[1926] Eine stabile Sprecher-Identität sucht man darum im Gedicht vergebens. Insofern ist es richtig und zutreffend, wenn Christine Ivanović bezüglich Partie IV bemerkt, „auch hier wieder, gerade im Rücklauf der Wiederholungen und Figuren“ ergebe sich „ein Bruch im Vollzug der Apperzeption des Ich, der wiederum nur von den `Stimmen´ her verständlich wird“.[1927] Im Sinn hat sie dabei offenkundig die transzendentale Apperzeption bei Kant, die Denkfigur, gemäß der sich das Subjekt als intellektualer Grund von Vorstellungen und Gedanken begreift:„Das: Ich denke, muß alle meine Vorstellungen begleiten können.“[1928] Diese Selbsttransparenz des Subjekts ist im Gedicht *Stimmen* nicht gegeben.

In den *Stimmen* sprechen Tote, die nach der Begleichung einer symbolischen Schuld streben. Mit Lacans Exeget Slavoj Žižek gesprochen, bewegen sich diese Toten zwischen zwei Toden, dem biologischen und dem symbolischen, „*weil sie nicht richtig begraben waren*“[1929]. Für die Ermordeten der Shoah ist dies nur allzu zutreffend. „Die zwei großen traumatischen Ereignisse `Holocaust´ und `Gulag´ sind natürlich *die* exemplarischen Fälle für die Wiederkehr der Toten im 20. Jahrhundert“, schreibt Žižek und fährt etwas zu pragmatisch-optimistisch fort: „Die Schatten ihrer Opfer werden so lange fortfahren, uns als ‚lebende Tote’ zu verfolgen, bis wir ihnen ein anständiges Begräbnis bereiten, indem wir diese Traumata in unsere Geschichte integrieren.“[1930]

Der Anstoß, sich diesen „*Stimmen*“ ganz explizit zuzuwenden, mag der Lyrik von Nelly Sachs geschuldet sein. Wie Christine Ivanović vermerkt, fällt die Entstehung der *Stimmen* in die Zeit der von Ingeborg Bachmann angeregten „Wiederaufnahme des brieflichen Kontakts mit Nelly Sachs“.[1931] Bei dieser emigrierten deutrschen Dichterin besitzen die Ermordeten halluzinatorische Präsenz. Es sind „Halluzinationen ihrer kranken Mutter“, Halluzination eines „Totenreich(s), dessen Schatten und Töne die Tochter in einem Zustand qualvoller Wachheit wahrnahm“.[1932] Günter Holtz zufolge hat Nelly Sachs ein „mediales Selbstverständnis()“ in spiritistischem Sinne gehabt. So hat sie sich weniger als Schreibende denn als Geschriebene begriffen und empfunden. „Mehrmals berichtet sie vom Hervorbrechen der Verse aus ihr, von der Unwillkürlichkeit des Schreibaktes, den sie mit `Atmen´vergleicht“. Doch gilt das Vernehmen der Verse „nicht göttlichem

[1926] Ebd.
[1927] Ch. Ivanović , „Kommentar zu ‚Stimmen’“, S. 94.
[1928] I. Kant, *Werkausgabe,* Bd. III (KdrV), B 132.
[1929] S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst*, S. 105, Hervorhebung im Original.
[1930] A. a. O., S. 106, Hervorhebung im Original.
[1931]Ch. Ivanović , „Kommentar zu ‚Stimmen’“, S. 75.
[1932] G. Bauer/G. Holtz, „Nelly Sachs und Paul Celan“, S. 41.

Sich-Offenbaren, sondern einem Jenseits, das die auf Erden Verstummten bewohnen“.[1933]

Ein ähnliches Verhältnis zu den `Stimmen´ der Ermordeten soll Paul Celan unterhalten haben. Für Marko Pajévic zeigt sich das Verhältnis Celans zur Shoah überhaupt, wenn er diese `Stimmen´ aufnimmt und weiterträgt. „Il est évident que, chez Celan, l´extermination massive des juifs est omniprésente“, schreibt er. „À ce niveau, les voix sont celles des juifs morts qui transmettent leur héritage au poète qui l´assume comme responsabilité, vocation et richesse douloureuse.“[1934] Diese Weitergabe sieht Pajevic besonders deutlich in dem Gedicht *Heute und morgen* ausgedrückt: „Hierher/sickert, von Nächten beschenkt,/eine Stimme, aus der du den Trunk schöpfst.“[1935]

Im Anschluss an den Psychologen Julian Jaynes nennt Pajévic das Unbewusste als Quelle jener Stimmen, die kulturgeschichtlich gesehen hörbar gewesen sein sollen, bevor sich eine innere Stimme des Subjekts zu Wort gemeldet hat, und die zu hören und zu Gehör zu bringen in einer hochtechnisierten und durchrationalisierten Welt der Poesie obliegt. „Retenons quand même que la poésie garde le contact avec notre côté inconscient, obnubilé par la raison instrumentale et pourtant très actif et puissant.“[1936]

Die Partien IV und V von *Stimmen* erzählen jedoch noch eine andere mögliche Entstehung von Poesie als Gabe oder Disposition, die Stimmen der Toten wahrnehmen zu können. Poesie ist demnach weniger Ergebnis von Kulturgeschichte als einer spezifischen Psychogenese unter dem Einfluss der Shoah. In ihrem Verlauf bildet sich aus dem Zurückweichen in und die Bindung an einen phantasierten Mutterkörper ein Sprechen heraus, das sich der Wiedergabe der Stimmen der Ermordeten weiht. Und zwar so vollständig, dass sich keine eigenständige Sprecher-Individualität herausschälen kann.

Auch in der Partie IV vollzieht sich eine paradoxe Bewegung: Die Entfernung von den Stimmen der Ermordeten mündet in deren Zentrum ein. Der Wechsel zwischen den Ebenen der logischen Schleife wird durch den Einsatz der Figur der Inversion, durch das Bedeutungsschillern zwischen dem „Galgenbaum“ als Ort der Vernichtung und dem mütterlichen Ort der Wiedergeburt, begünstigt durch vielschichtige mythischen Konnotationen, sprachlich realisiert.

[1933] Ebd.
[1934] M. Pajévic, „Les voix et Paul Celan“, S. 586.
[1935] Celan I, S. 158.
[1936] M. Pajévic, „Les voix et Paul Celan“, S. 578.

Partie V situiert das lyrische `Du´ des Gedichts in besagtem phantasierten Mutterkörper. In diesem ist es nicht Sprechendes, sondern Gesprochenes. Es ist Medium der Stimmen der abgelagerten, im Vorgang des Sprechens aber gleichsam ausgegrabenen Vergangenheit. Die Unterwerfung zum Medium wird mit einer Hemmung der Reifung des Sprechenden erkauft, die sich in einer unauflösbaren Symbiose und in der Erotisierung des Sprechwerkzeugs niederschlägt.

Die paradoxe Bewegung von Partie IV lässt sich als eine Abwendung beschreiben, die in eine Hinwendung umschlägt. Derartiges – gern auch in umgekehrter Form – ist im poetischen Universum Celans keineswegs unbekannt. Im *Lob der Ferne* heißt die vorletzte Strophe: „Ein Garn fing ein Garn ein:/wir scheiden umschlungen." In dem Maße, in dem sich das lyrische `Du´ von den Stimmen der Ermordeten entfernt, wird deren Quelle zumindest dem Leser in geradezu auktorialer Weise umso dichter vor Augen geführt.

Das Vernehmen der „*Stimmen*" löst beim `Du´ anscheinend eine psychische Rückzugsbewegung aus, die sein eigenes Herz ins Herz der Mutter zurückführt (das dorthin „zurückweicht"). Statt dem `Du´ in diesen psychischen Innenraum zu folgen, gehen die nächsten Zeilen der Herkunft der Stimmen nach. Diese kommen „vom Galgenbaum her", der bestimmt wird als der Ort, „wo Spätholz und Frühholz die Ringe/tauschen und tauschen". Die Entfernung des `Du´ von den Stimmen des „Galgenbaum(s)" wird mit dem „Herz" durch motivische Analogie oder gar Isomorphie verklammert. Der eine wie der andere Ort ist Schauplatz der Umkehr der Zeit. An dem einen Ort findet die Wiedervereinigung mit dem mütterlichen Ursprung statt, an dem anderen Ort die wechselseitige Durchdringung von Verjüngungs- wie Alterungsprozessen im Tausch der Jahres-„Ringe" des Holzes, in denen sich die Lebenszeit des Baumes abgelagert hat.

Einmal mehr gibt die Gedankenfigur der Inversion das kompositorische Prinzip ab. Partie IV wird, wie Christine Ivanović bemerkt, „(i)m Unterschied zu den übrigen nicht von einer Leerzeile unterbrochen".[1937] Tatsächlich geht es beim Rück-Gang im Rahmen einer Rhetorik der Zeitlichkeit nicht darum, die Setzung einer Figur, etwa durch eine Leerzeile, kenntlich zu machen, sondern diese gerade mit der Absicht von Verschmelzung und Identifikation unsichtbar werden zu lassen. Späteres wird in Früheres verwandelt. Dem dient die gleichfalls von Christine Ivanović festgestellte „strukturbildende Funktion" der „Iteratio in diesem Abschnitt", die „eigentlich irrreversible lineare Abläufe in eine ringförmige, in sich selbst zurückkehrende (‚zurückweichende') Figur (wandelt)".[1938] Dies verrät sich auch daran, dass zunächst von einer Wirkung zu lesen ist: dem Zurückweichen

[1937] Ch. Ivanović, „*Stimmen*", S. 54.
[1938] Ebd.

in das Herz der Mutter, erst danach von der Ursache, nämlich der Bedrohung, von der die „Stimmen vom Galgenbaum her“ zeugen.

Doch die Furcht wird von der Vermählung der Zeiten beim „Galgenbaum“ aufgewogen, dem Jahresringe-Tauschen von „Frühholz und Spätholz“. Sprachlich unterstützt werden diese Inversionsprozesse durch Klangfiguren: für die als Beschreibung von `Wirkung´ und `Ursache´ bestimmbaren Verse 1-2 und 3-5 durch die Anapher der „*Stimmen*“ und innerhalb der Versgruppen durch das Epanodos: „dein Herz/ins Herz deiner Mutter" bzw. die Anapher: „tauschen und tauschen“ oder Silbenwiederholung: „Frühholz und Spätholz“.

Dem Tauschen sind nach Seng auch die „*Stimmen*“ und damit die Zeitlichkeit von Sprache selbst unterworfen. „Im Gedicht-Bild korrespondiert diese Wortwiederholung in der Vertikalen (`Stimmen´) mit der horizontalen Verbwiederholung im letzten Vers (`tauschen´) und verweist damit auf ein Sich-Austauschen der Stimmen“, so Seng.[1939] Der „Gestus des Zurückschreckens, Zurückweichens“ beinhaltet für Christine Ivanović „mit Blick auf die Mutter zweifellos eine regressive Bewegung“.[1940] Gleichwohl sieht sie diese durch den Zeilenumbruch zwischen „dein Herz“ und „ins Herz deiner Mutter“ abgemildert. Dabei übersieht sie jedoch die Wirkung der Figur des Epanodos, d. h. die „Wiederholung von Worten in umgekehrter Ordnung“[1941], die die Regression befestigt.

Die untersuchte paradoxe Bewegung der Abwendung, die zur Hinwerdung wird, hat auf einer tieferen Ebene eine zeitgeschichtliche und mythologische Dimension, deren Umschlagpunkt präzise durch die Semantik von „Galgenbaum“ markiert ist. Allerdings kann nur der Leser besagte paradoxe Bewegung vollenden, und zwar dann, wenn er die sprachgeschichtlichen und mythischen Verbindungen zwischen den Begriffsfeldern ‚Mutter’ und ‚Galgenbaum’ in seine Lektüre einbezieht.

Die „Stimmen vom Galgenbaum her“ künden zunächst einmal vom Schrecken der nationalsozialistischen Verfolung. Mit Pajévic ist festzustellen: „Les voix sont ici les témoins de la terreur.“[1942] Der „Galgenbaum“ ist zudem Stichwort für die Arbeit Celans, nämlich für seine Übertragung des Kommentars von Jean Cayrol zu Alain Resnais Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* über die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Dort heißt es: „Sie (die SS-Männer, A. G) haben ihren Galgen, ihr Tötungsterrain.“[1943]

[1939] J. Seng, *Auf den Kreis-Weg der Dichtung*, S. 187.
[1940] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 54.
[1941] I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 49.
[1942] M. Pajévic, „Les voix et Paul Celan“, S. 584.
[1943] Celan IV, S. 87.

Doch wäre es voreilig, die Deutung von Partie IV hierauf beschränken zu wollen. Die Semantik und Symbolik von „Galgenbaum“ ist dafür zu vielschichtig. So spielt der „Galgenbaum“ eine gewisse Rolle in Matriarchatskulten. Nach Recherchen von Thomas Kling leitet sich das Wort `Galgen´ vom Aufhängen von Opfern an den Windgott in den Bäumen her[1944], ist also nicht nur als Hinrichtungsinstrument, sondern auch als Kultobjekt in Betracht zu ziehen. An Ästen sind in früheren Kulturen noch andere Symbole aufgehängt worden. An Weinranken etwa – man denke dabei an die „Glocke“ aus Partie II – „glockenförmige (…) Göttinnenpuppe(n) mit herabhängenden Beinen“.[1945] Dies ist ein erster, indirekter Hinweis auf unterschwellige Kongruenzen zwischen dem `Galgenbaum´, der seinen Namen teilweise von Göttinnenkulten hat, und der ‚Mutter’ als die als göttlich verehrte Form des Weiblichen schlechthin, das Leben schenkt.

Der Eindruck einer Überlappung der scheinbar unversöhnlichen semantischen Gegensätze von Tötung und Lebenspenden erhärtet sich durch die Einsicht, dass `Baum´ für sich genommen sogar direkt sowohl auf `Mutter´ als auch auf `Herz´ verweist. Das lateinische *mater* bezeichnet außer der Mutter das „Herz() des Baumes“, das „feste() Holz“.[1946] Das Herkunftswörterbuch des *Duden* vermutet in `Materie´ „eine Bildung zu *lat.* Mater (vgl. *Mutter*) und bezeichnete ursprünglich die ‚mater’, den hervorbringenden und nährenden Teil des Baumes“.[1947]

Nochmals deutlicher zeichnet sich die motivische Verschränkung ab, wenn die mythische Symbolik von ‚Herz’ und ‚Baum’ unter die Lupe genommen wird. Um diese zentrieren sich Wiedergeburts-Vorstellungen matriarchalischer Kulte. Feministische Mythenforschung führt dazu das alte Ägypten an. „Gebete aus dem ägyptischen Totenbuch enthalten Anreden wie ‚Mein Herz meiner Mutter. …Mein Herz der Verwandlungen’, womit die Quelle der Wiedergeburten gemeint war.“[1948]

Hinzu kommt die kultische Baum-Semantik in den Riten der griechischen Antike. Bäume haben der Verehrung Heras auf Samos gedient.[1949] Bäume spielen außerdem eine zentrale Rolle in den Dionysos-Kulten. Robert von Ranke-Graves zufolge soll Dionysos, der gelegentlich mit Orpheus, der personifizierten Allegorie des Poetischen, identifiziert wird, den Beinamen Baum-Jüngling getragen haben, denn beim Grünen der Bäume sei seine Volljährigkeit gefeiert worden. Ursprüng-

[1944] Vgl. Th. Kling, „Sprach-Pendelbewegungen“, S. 31f.
[1945] R. v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, S. 315.
[1946] J. –L. Nancy, *Am Grund der Bilder*, S. 26.
[1947] *Duden „Etymologie“*, S. 445, Hervorhebungen im Original.
[1948] B. G. Walker, *Das geheime Wissen der Frauen*, S. 376.
[1949] Vgl. P. Berz, „Licht und Riss“, S. 125f.

lich soll sein Name aber nur für den der Mondgöttin zu opfernden Knaben verwendet worden sein.[1950] Alljährlich ist seine Wiederauferstehung begangen worden.[1951] Wer sich dieser Zusammenhänge bewusst wird, für den verwandelt sich der `Galgenbaum´ von einem aus der Realgeschichte abgeleiteten Symbol der Tötung in ein Symbol der Wiedergeburt. Doch bleibt die Frage offen, wer denn wiedergeboren wird: Das lyrische `Du´ oder nicht viel eher die Ermordeten im Medium ihrer Stimmen?

Wenig spricht dagegen, dass in Partie V das lyrische `Du´ seinerseits zum Medium dieser Stimmen geworden ist. Die Verweigerung des `Empfangs´ der Stimmen, das erschreckte Zurückweichen vor dem, was sie von sich geben, ist umgewandelt in das `Senden´ dieser Stimmen. Ermöglicht ist dies durch die Äquivokation von Galgen-Baum und Mutter auf den Bahnen von Sprachgeschichte und Mythologie.

„*Stimmen*, kehlig, im Grus“ meint sehr wahrscheinlich nicht die Stimmerzeugung. Für Seng sind „*Stimmen*, kehlig“ und „schleimiges Rinnsal“ entscheidende Stichworte für die Vorstellung von Stimmerzeugung im Kehlkopf. „Denn der Kehlkopf ist – wissenschaftlich betrachtet – ein hohler Körper, der in seinem Innern von einer Schleimhaut ausgekleidet ist und dem die Aufgabe zukommt, die Luft in die Lungen zu lassen, vor allem aber, die Stimme hervorzubringen“, so Seng.[1952] Kaum zu erklären ist jedoch auf diesem Wege, warum statt von *einer* oder *der Stimme* von „*Stimmen*“ die Rede ist. Die Verwendung des Plurals lässt eher darauf schließen, dass nicht etwa eine distinkte Stimme sich erhebt, sondern das Sprachrohr mehrerer Stimmen, eine Polyphonie, deren Stimmen sich wechselseitig abtönen und verdecken, aber auch einander ergänzen und durchdringen, in Ansatz gebracht wird. Somit wäre zu trennen zwischen dem Organ der Stimme und dem, was dieses Organ verlautbart. Statt einem bestimmbaren Individuum gehört das Organ wohl am ehesten einem immensen, phantasierten Mutterkörper an. In der Unbegrenztheit des Anspielungsraums verschwimmen die Konturen personaler und sexueller Identität.

Die Verse: „*Stimmen*, kehlig, im Grus, /darin auch Unendliches schaufelt,/(herz-) schleimiges Rinnsal“ drücken paradoxerweise die Ungewissheit über die Instanz des Sprechenden recht klar aus. Die adverbialen Bestimmung „kehlig“ und „im Grus“, zudem die Formation „darin auch Unendliches schaufelt“, verraten eine intensive Beschäftigung mit den „*Stimmen*“ als Zeugnissen der Vergangenheit, die wie in einer archäologischen Grabung freigelegt werden. Vielleicht müsste

[1950] Vgl. R. v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*, S. 94.
[1951] Vgl. a. a. O., S. 96.
[1952] J. Seng, *Auf den Kreis-Weg der Dichtung*, S. 188.

man sogar sagen: frei-gesprochen werden. „(K)ehlig“ beklagt eine starke Beanspruchung der Sprechapparatur, in die das Trauma einer (versuchten) Strangulation[1953] hineinspielen mag. Das Durcharbeiten von Vergangenheitsschichten ist durch „Grus“ gegeben. „Grus“ ist laut dem *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm die geologische Bezeichnung für „schutt, kleines steingeröll, grober sand“.[1954] Der Ausdruck ist stark veraltet. Was Schicht für Schicht im Sprechen abgetragen wird, wird durch die Geschichte des Wortes „Grus“ `datiert´, als historisch etikettiert.

Die archäologische Tätigkeit kann, muss aber nicht als prinzipiell unabschließbar begriffen werden. Wenn „darin auch Unendliches schaufelt“, so ist ebenso an die Leitung durch ein höheres Interesse zu denken, an den Versuch einer würdigen Bestattung der unter „Grus“ Verscharrten, an die Unternehmung, die *Stimmen* der Ermordeten zur Ruhe zu betten. Dies erweist sich als schlüssig, wenn der Schluss von Partie V mit dem Eintrag zu „Boot“ in Grimms *Deutschem Wörterbuch* verglichen wird, der dem eifrigen Lexikonbenutzer Celan als Orientierung oder Inspiration gedient haben kann. Der – geht man nach dem Symbolkontext – wohl eher von einer Mutter als einem Vater geäußerte Ausspruch: „Setz hier die Boote aus, Kind“, wiederholt fast wörtlich den ersten Beleg für das Vorkommen von Boot in der deutschen Sprache: „das schif ist leck, setzt die boote aus!“[1955] und mag zudem auf den zweiten anspielen, auf Schillers *Braut von Messina*: „Mit gewaltsamer Hand/Löset der *Mord* auch das heiligste Band, /In sein stygisches Boot/Raffet der Tod/Auch der Jugend blühendes Leben!“[1956] Durch Einbettung in die intertextuelle Verwebung re-kontextualisiert sich das Kommando an das „Kind“ als Anweisung zur Überführung der Ermordeten ins Jenseits.

Gleichzeitig können Rückschlüsse auf die unvollständige Gestalt des Sprechenden gezogen werden. Insoweit nämlich, als „kehlig“ und „im Grus“ auch als Chiffren eines prekären, weil ungewissen Übergangs im Reifungsprozess gelesen werden können. Wenn „Grus“ für Christine Ivanović auf „franz. *grue*“ verweist, das sich von „lat. *grus*“ ableitet und `Kranich´ bedeutet, der „für die Lyrik Celans besondere Valenz als ‚Dichtervogel’ besitzt“[1957], dürfen die entwicklungsphysiologischen Konnotationen nicht unterschlagen werden. So hat „grue“ in dem Resonanzraum des Gedichts große klangliche Ähnlichkeit mit *mue de la voix*, dem

[1953] Vgl. ebd.
[1954] Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 9, Spalte 979.
[1955] A. a. O., Bd. 2, Spalte 238, Hervorhebung im Original.
[1956] F. Schiller, *Werke*, Bd. II, S. 894, V. 2291ff.; vgl. auch Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Spalte 239.
[1957] Ch. Ivanović, „*Stimmen*“, S. 55, Hervorhebungen im Original.

französischen Ausdruck für Stimmbruch[1958]; er kann als dessen Paronomasie gelten. Geht man von einer wechselseitigen Signifizierung der Attribute aus, wäre „kehlig“ somit ein Hinweis auf die Mutation im Kehlkopf, die den Stimmbruch hervorruft.

Es entsteht die Momentaufnahme eines Reifungsprozesses, der das Sprechen als Kommunikationsform elementar betrifft. Dieser Reifungsprozess wird durch Regression gefährdet. Denn das schaufelnde „Unendliche()“ kann sich auch abarbeiten am „(herz-) schleimige(n) Rinnsal“ einer unaufgelösten und vielleicht unauflösbaren Verbindung zum Mutterkörper. In Betracht kommen die Nabelschnur wie die Übergänge zwischen Festem und Flüssigem in der Natur. Mit Kristeva gedeutet, ist das Schleimige ein „Abjekt“, ein Ekel hervorrufender Teil des Mutterkörpers, der hier nicht extrojiziert werden kann. Es ist darin dem „sang menstruel“ vergleichbar, insofern es „le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l´identité de chaque sexe face à la différence sexuelle“ bedroht.[1959] Die Beseitigung der Sekrete des Mutterkörpers stellt sich als unerfüllbare Aufgabe dar: „darin auch Unendliches schaufelt“.

Was den Reifungsprozess beschließen könnte, wäre die Setzung als Subjekt und damit die Trennung vom Mutterkörper. Julia Kristeva bezeichnet diesen Vorgang aus psychoanalytischer Perspektive als das „Thetische“. Die Setzung wird erstens geprägt von der Verinnerlichung der *imago* des eigenen Körpers und dessen Triebbesetzung im Rahmen des primären Narzißmus und zweitens durch die Annahme der Kastration der Mutter, die aufhört, Ort der Befriedigung aller Bedürfnisse zu sein.[1960]

Dass das „du“ als Sprechendes nicht zu sich selbst kommen kann – auch als „du“ ist es ja *Ge*sprochenes, nicht Sprechendes –, zeigt sich an den hervorgehobenen Objekten eine Hemmung der Entwicklung der Persönlichkeit und der sexuellen Identität. In der Zeile „*Stimmen*, kehlig, im Grus“ sind individuelle Grenzen nachhaltig verwischt. An die Stelle der Separation tritt der Fetischismus, die Betonung von Objekten, bei denen „es sich um den eigenen Körper handeln (kann) oder um Apparate, die bei Stimmemission erotisiert werden (Glottis, Lungen)“.[1961] Diese Objekte werden freilich „nie eindeutig gesetzt, sondern immer nur ‚in Aussicht’ gestellt“.[1962]

Die imaginäre Mutterfigur, die sich am Schluss von Partie V an das „Kind“ wendet, formt dieses nach ihrem Ideal. Es erfolgt nicht die Integration in die symboli-

[1958] Vgl. E. Weis/H. Mattutat, *Französisch-Deutsch*, S. 674; *Le Robert Micro*, S. 830.
[1959] J. Kristeva, *Pouvoirs de l´horreur*, S. 86.
[1960] Vgl. a. a. O., S. 55f.
[1961] A. a. O., S. 74.
[1962] Ebd.

sche Ordnung der Kultur, sondern hypostasierende Überordnung. Sie macht aus dem „Kind“ einen Mann, indem sie es vor oder über andere Männer stellt, statt es unter sie einzureihen: Es soll „die Boote“ aussetzen, „die ich bemannte“. Wie im *Meridian* das `sich behaupten´ des Gedichts am Rande seiner selbst, bietet sich einmal mehr ein Homoionym zur Lektüre an, ein Rätselwort, dessen verschiedene Bedeutungen sich durch Betonungsunterschiede erschließen.[1963] `Bemannen´ heißt demnach nicht nur, mit ‚Männern besetzen’, sondern vielmehr: ‚zu Männern machen’. Das `Be-mannen´ hat das Moment der Fremdbestimmung an sich, welches im Gegensatz dazu das `er-mannen´ nicht hat. Als herausgehobene Sphäre des Männlichen darf die hier angesprochene Seefahrt gelten; sie ist das Reich der See*männer*. Indem das „Kind“ den Befehl des Mutterkörpers befolgt, bleibt es ihm jedoch in gewisser Weise verbunden. Es ist als Ableger vom `Mutterschiff´ mit diesem `verklammert´ wie die `bemannten´ „Boote“. Was besagen will, zum Medium der Stimme(n) des Mutterkörpers disponiert zu sein.

2.6 Kurzresümee zur Untersuchung von *Stimmen*

Die Stimmen der Ermordeten der Shoah zu vernehmen, verlangt von den Lebenden die Akzeptanz der metaphysischen, medialen und individuellen Entwurzelung. Denn diese Stimmen, denen etwas Esoterisches und Archaisches anhaftet, zerstören die logische Ordnung der Wirklichkeit, in die sie einbrechen, und ersetzen sie durch Paradoxien. Wer sie hört und ihnen Sprachrohr sein will, muss ein neues Hören, Sprechen und Schreiben entwickeln, das um die Stummheit des Schmerzes zentriert ist und den Verzicht auf das eigene Leben fordert.

3. *Engführung:* Para-rhetorische Defiguration von Film, Gespräch, Natur und Gedicht

3.1 Das Gedicht

[I]

*

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde

[1963] Vgl. I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 160.

hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

*

[II]

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.

*

[III]

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.

*

[IV]

Bin es noch immer –

Jahre.
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan, tastet
umher:
Nahtstellen, fühlbar, hier
klafft es weit auseinander, hier
wuchs es wieder zusammen – wer
deckte es zu?

*

[V]

Deckte es
zu – wer?

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam.
Kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.

Nacht-und-Nacht.- Zum
Aug geh, zum feuchten.

*

[VI]

Zum
Aug geh
zum feuchten.

Orkane.
Orkane, von je,
Partikelgestöber, das andere,
du weißts ja, wir
lasens im Buche, war
Meinung.

War, war
Meinung. Wie
fassten wir uns
an – an mit
diesen Händen?

Es stand auch geschrieben, daß.
Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß,
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –
grün, ja,
hing, ja,
unter hämischem
Himmel.

An, ja,
Pflanzliches.

Ja.
Orkane, Par-
tikelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen – er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:

Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht,
traubig und strahlig; nierig,
plattig und
klumpig; locker, verästelt : er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.

Sprach, sprach.
War, war.

Wir

ließen nicht locker, standen
inmitten, ein
Porenbau, und es kam.

Kam auf uns zu, kam
hindurch, flickte
an der letzten Membran,
und
die Welt, ein Tausendkristall,
schoß an, schoß an.

*
[VII]

Schoß an, schoß an.
Dann –

Nächte, entmischt. Kreise,
grün oder blau, rote
Quadrate: die
Welt setzt ihr Innerstes ein
im Spiel mit den neuen
Stunden. – Kreise,
rot oder schwarz, helle
Quadrate, kein
Flugschatten,
kein
Messtisch, keine
Rauchseele steigt und spielt mit.

*
[VIII]
*
In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho-, ho-
sianna.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

*
[IX]

(--taggrau,
der
Grundwasserspuren

Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)

3.2 Einleitung: Eine Antwort auf *Stimmen*

Engführung kann oder muss vielleicht sogar „(a)ls Antwort auf *Stimmen*“ begriffen werden, zu der Jürgen Lehmann es in seinem Kommentar zu dem wohl zwischen Sommer 1957 und Herbst 1958 entstandenen Gedicht erhebt.[1964] Doch besteht die Qualität dieser Antwort wohl in mehr als in „eine(r) rahmenden Funktion innerhalb des Bandes“ *Sprachgitter* und der Betonung von dessen „kompositorische(m) Charakter“.[1965] Die Rede von der „Antwort“ ist nach dem Vorschlag der vorliegenden Lektüre ganz wörtlich zu nehmen: als Versuch einer Entgegnung auf die Rede der Ermordeten der Shoah, die in *Stimmen* zu vernehmen ist, eine Entgegnung, die der Formulierung eines Gedenkens gleichkommt, das die Ermordeten mit ihrer Aufforderung, sich ihnen zu nähern, einzufordern scheinen. Für Anke Bennholdt-Thomsen `antwortet´ Celan auf *Stimmen*, indem er die Forderung des Imperativs aus der Partie II des Gedichts erfüllt und auf den Händen zu seinen getöteten Eltern aufbricht – nämlich schreibend.[1966] „Den Nesselweg, den die Eltern gingen, kann der Sohn nur mit der schreibenden Hand erreichen“, schreibt Bennholdt-Thomsen.[1967]

Die poetische Herausforderung liegt darin, zu einem Gedenken zu finden, dass dem Schicksal der Ermordeten Rechnung trägt, ohne dieses mittels medialer Strukturen mimetisch zu fixieren und so dem Kalkül von sprachlicher und bildlicher Rhetorik zu unterwerfen. Das Bewusstsein von der historischen Katastrophe soll sich nicht dadurch verflüchtigen, dass an der Stelle des „Nichts“, das diese Katastrophe hinterlassen hat, ein trügerisches sprachliches oder auf andere Weise mediales Bild steht. Unter den vielen Themen der *Engführung* soll hier deshalb die Problematisierung der „Transformation von Sichtbarem in Hörbares,

[1964] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung‘“, S. 431.
[1965] Ebd.
[1966] Vgl. A. Bennholdt-Thomsen, „Auf der Suche nach dem Erinnerungsort“, S. 15.
[1967] A. a. O., S. 14.

von Bild in Stimme“[1968] im Mittelpunkt stehen. Auch in dieser Hinsicht bezieht Celan zweifellos „Position für ein neues dichterisches Sprechen, das ein durch die Katastrophen ausgelöstes Verstummen überschreitet, in Richtung eines diese ‚Verwerfungen' (V. 140) bewahrenden und transzendierenden Sprachkosmos. In kritischer Auseinandersetzung mit biblischen (1 Mose 1) und philosophischen (Demokrit, Heidegger), religiösen und materialistischen Weltmodellen.“[1969]

Das Gedicht sucht nach Wegen eines tieferen Gedenkens. Diese führen über die De-figuration von Mediendispositiven, die Gegenwart und Vergangenheit mit dem Gedenken der Toten verbinden bzw. verbunden haben. Wie ein Keil zerteilt die Mediendispositive das von Celan gebildete, pararhetorische Kunstwort – das „Partizipialadjektiv“[1970] – „auseinandergeschrieben“. Als Figur bündelt „auseinandergeschrieben“ die Kräfte der Subversion, die in der *Engführung* von oxymoronhaften rhetorischen Wort- und Satzfiguren und der Argumentationsfigur des Enthymems ausstrahlen. Dieses „auseinandergeschrieben“ befindet sich schon in Partie I des Gedichts in einem Spannungs-, aber auch Bezeichnungsverhältnis zur oxymoronhaft bis ironischen Figur der „untrügliche(n) Spur“. Denn „auseinandergeschrieben“ zeigt an, dass die Rede von der „untrügliche(n) Spur“ ein Widersinn ist, der sich enthüllt, wenn die einander widerstreitenden Bedeutungskräfte voneinander getrennt betrachtet werden. Im Modus des ‚Auseinandergeschrieben'-Seins und später auch -Werdens tritt die De-figuration der Mediendispositive hervor.

Das Hauptaugenmerk liegt zunächst auf dem Mediendispositiv Film. Zum einen, weil es im „Wettstreit der Medien im Andenken der Toten“, so ein Aufsatztitel von Hartmut Böhme, eine Vorrangstellung beansprucht; zum anderen, weil Paul Celan durch seine Übersetzung des Filmkommentars von Jean Cayrol zu Resnais´ *Nuit et Brouillard* sozusagen gezwungen gewesen ist, sich mit dem Medium Film intensiv auseinanderzusetzen, wovon sowohl seine Übersetzung als auch die *Engführung* zeugt. In Frage gestellt wird der ontologische Anspruch des Films auf objektive und wahrhaftige Wiedergabe von Menschen und Dingen, der anhand von Lektüren der Engführung durch Otto Lorenz und Joachim Seng aufgearbeitet wird. Celans spürbare Skepsis gegenüber Bildmedien ist sicherlich auch religiös motiviert, denn „Idole (waren) dem distanten Gott der Juden (und Christen) deswegen so gefährlich (…), weil sie inkorporierten, was sie darstellten, d. h. sie stellten jenen magischen Kurzschluss zwischen Signifikant und Signifikat her, der von Tertullian an als Charakteristikum des Götzendienstes immer

[1968] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'“, S. 431.
[1969] A. a. O, S. 433, Hervorhebung im Original.
[1970] A. a. O., S. 437f.

feiner ausgearbeitet wurde“.[1971] Celans Text legt buchstäblich auseinander, dass das Filmbild nicht zur Referentialisierung äußerer Wirklicheit taugt. Durch den alludierten Rückbezug auf die geistesgeschichtliche, in Platons Höhlengleichnis wurzelnde Reflexion der Filmtechnik sowie ihre Zerlegung in ihre signifikanten Konstituenten wird das Filmbild nicht nur als mechanistisch und meduisierend – und damit dem Menschlichen äußerlich – enthüllt, sondern vor allem als illusionär, als Produkt einer optischen und akustischen Täuschung ausgewiesen.

Ebenfalls im Modus des ‚Auseinandergeschrieben'-Sein steht das theologische Gespräch mit den Toten. Dieses Modell ist durch die Shoah obsolet geworden. Denn durch die Shoah ist der eschatologische Rahmen von Seelenheil und Heilsgeschick gesprengt worden. Insbesondere der Partien III und IV tritt deshalb die *Engführung* in eine artikulierte Differenz zu Dante Alighieris *Göttlicher Komödie*. Wie dieser laut Celans eigenem Bekunden wichtige Einflusstext für das Gedicht betont die *Engführung* Momente der Sprachhemmung, die Botenrolle des Erinnernden und die Perspektivik des imaginären Toten bzw. eines Lebenden, der dem Leben in spezifischer Weise entfremdet ist. Die Kommunikation mit den Toten in der *Göttlichen Komödie* basiert auf dem, was Jacques Derrida als Postalisches Prinzip charakterisiert. Nämlich auf der Unterscheidung und Identifikation der Kommunikationsinstanzen sowie auf der Zuverlässigeit der Kommuniationswege und -mittel. Die *Engführung* hingegen kennt nach der Shoah weder legitimierte Sender noch identifizierbare Adressaten. Die Transzendenz des Wortes Gottes schrumpft in Partie V auf dysfunktionale, technische Kommunikation zusammen.

In einem weiteren Modus des ‚Auseinandergeschrieben'-Seins wird die Bedeutung des Gedichttitels *Engführung* verortet. Danach wird im Titel das Eindringen in jenes Gestein angesprochen, in dem die Spuren der Ermordeten zu finden sind, um mit ihnen zu `sprechen´. Der Stein wird gleichsam „auseinandergeschrieben“. Der Titel *Engführung* benennt somit Führung in die Enge oder Dichtigkeit des Steins als das Eindringen in eine Art Gedächtnisort der Toten. Der Weg dorthin führt wiederum über die Defiguration. Über Doppelsinnigkeiten der Sprache wird die Figur des anorganischen Steins gekippt in die Figur der osmotischen Pflanze – und zurück.

Diese in dieser Arbeit behandelte Bedeutung von `Engführung´ ist den anderen Bedeutungen hinzuzufügen: dem musikalischen Terminus der „kontrapunktische(n) Verknüpfung zweier oder mehrerer, dicht aufeinander folgender Stimmen

[1971] H. Böhme, „Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten“, S. 35.

im letzten Teil einer Fuge“[1972], dem „fast gleichzeitige(n) Erklingen eines Themas in verschiedenen Stimmen“[1973] wie der „Bündelung dominierender Sinnkomplexe in einem Kompositum“[1974]. Die ‚Engführung’ als Eindringen in den Stein strebt nichts weniger an als die Berührung der Ermordeten durch multisensorielle Kommunikation insbesondere in Partie VI an. In dieser Berührung würden Lebende und Tote gemeinsam die Vergangenheit vergegenwärtigen. Somit würde es sich eher um ein (gemeinsames) Ausagieren handeln als um distanzierte Erinnerung.

Abschließend ist zu bedenken – ein „Reflexionsschleife“ betiteltes Zwischenkapitel führt darauf hin –, dass das Gedicht *als Gedicht* im Modus des ‚Auseinandergeschrieben’-Seins steht. Die Aufgabe des Integralmediums hat dabei die das Gedicht prägende graphematische Schrift. Das Gedicht ist nicht nur die Instanz, die Lebende und Tote zusammenführt, sondern auch diejenige, die den Kontakt zwischen ihnen unterbricht oder aufschiebt. Das Gedicht erscheint als verwickelt in ästhetische Hervorbringung der Erinnerung als Monument, als „Tempel“, als Sakralbau, statt sich in den Bereich des „Nichts“ zu wagen, in dem die Ermordeten verschwunden sind.

Ersichtlich wird dies im ästhetischen „Spiel“ mit der „Welt“, ein Spiel der Repräsentation, dass die Vergangenheit wiederholen, wiederherstellen will: Bis hin zur Revokation des Massenmords in den Gaskammern an den Assoziationsfäden von Synästhesie und sogar Mediensynästhesie. Das Gedicht bewegt sich im ethischen Dilemma zwischen der Pflicht, von der Shoah Zeugnis zu geben, und der Befürchtung, die Singularität der Shoah relativierend aufzuheben, wenn dieses Ereignis Gegenstand medialer Repräsenation und Wiederholung wird, so dass die Erfahrung des mörderischen „Nichts“, die damit verbunden ist, mimetisch erledigt wäre. Auf diese Weise enthält *Engführung*, wie Jürgen Lehmann sagt, „auch eine radikale Bilanzierung des bisherigen Sprechens über die Shoah, eine Bilanzierung, die auch das eigene Werk nicht verschont“.[1975]

Das ethische Dilemma wird im Gedicht und durch das Gedicht aufgelöst – in den Weisen des ‚Auseinandergeschrieben’-Seins und des ‚Auseinandergeschrieben’-Werdens.

Auseinandergeschrieben sind Mensch und Kultur. Die Shoah stellt keinen isolierten historischen Moment dar, sondern durchdringt alle Lebensbereiche auch der Gegenwart. In diesem Sinne greift das Ereignis durch und reißt alles in seinen

[1972] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung‘“, S. 431.
[1973] A. a. O., S. 434.
[1974] A. a. O., S. 435.
[1975] A. a. O., S.433.

antizivilisatorischen Strudel. Die Kultur steht ihm nicht als Korrektiv gegenüber. Sie ist sein Opfer. Die Erfahrung des Massenmords vergiftet den Menschen und seine Lebensformen. Negiert wird die Möglichkeit der Liebe, der Zuneigung und des ethischen Handelns. Eingebüsst wird das Vermögen zur Berührung.

Sehr direkt kommt dies im Wort von den „geflohnen Händen“ zum Ausdruck. Die mediale Komponente der Zerstörung der Näheverhältnisse tritt jedoch in den fragmentarisch anzitierten Text-Fetzen aus der Bibel und Dantes *Göttlicher Komödie* hervor. Die Verstümmelung sagt aus, dass es keine intakten und funktionierenden, kulturell und ethisch verbindlichen Texte mehr gibt, die der Unterscheidung des Guten vom Bösen effektiv dienen und die Zuwendung hin zum Anderen – auch und insbesondere des anderen Menschen – leiten könnten. Auschwitz, so lautet die dazugehörige Diagnose, hat Liebe und Begehren obsolet werden lassen.

Auch der Mensch, der die Shoah physisch überstanden haben mag oder nicht zu den Verfolgten gezählt hat, wird im Angesicht von Auschwitz im Gedicht als innerlich vernichtet vorgestellt. Die Zerstückelung des Textes durch fragmentierte Zitate, durch Unterbrechungen und Entstellungen, durch Lallen und verräumlichtes Schriftbild, rückt in ein Analogieverhältnis zu den deformierten und getöteten Leibern der Opfer der Shoah. Diese Zerstückelung wird auf den Leser zurückgewendet als das psychische Engramm des Menschen nach Auschwitz, seiner inneren Zerrüttung. Zumindest auf den Leser, der im Text impliziert ist. Es widerfährt dem Sprechen, sich unter der Einwirkung des Schocks durch das Ungeheure des Verbrechens zu zerstreuen, in Lallen überzugehen oder zu verstummen.

Ebenso zerfällt die Wahrnehmung, die durch den Text gelenkt wird, in ihre Elemente. Sie kann nicht mehr in einem einheitlich zu denkenden Subjekt verankert werden.

Andererseits vollbringt jedoch das Gedicht an sich selbst jene Auflösung, durch die es zum Medium des Mit- oder Nachvollzugs der Vernichtung durch die Shoah, aber auch des Schocks und des Vergessens bzw. Verdrängens wird, das dieses Ereignis auslöst. Parallel zum ‚Auseinandergeschrieben’-Sein durchwirkt das Gedicht das ‚Auseinandergeschrieben’-Werden einer verräumlichten, graphematischen Schrift. Mit dem ‚Auseinandergeschrieben’-Werden wird jene Medientransposition verhindert, durch die sich unter Mitwirkung der Einbildungskraft ein Erinnerungsbild noch der Vernichtung in den Gaskammern herstellen könnte. Die Verräumlichung der Schrift erzeugt ein Aufklaffen des Textes, durch welches die Willkür der Setzung einer Figur der Erinnerung immanent reflektiert wird. Die

Spatialisierung der Schrift vereitelt, dass die Spuren der Vergangenheit in eine vermeintlich lebendige Vorstellung von ihr überführt werden.

Die verhinderte Medientransposition aufgrund von synästhetischen und medien-synästhetischen Dispositionen macht dabei nur ein Teil jener Bewegung der graphematischen Schrift aus, die den Text stufenweise ins „Nichts“ überführt. Es ist dies das „Nichts“ des Vernichtungswerks von Auschwitz, das sich in Erscheinungsweisen des Vergessens, des Schocks und des allmählichen Verschwindens der letzten Spuren des Verbrechens manifestiert. Das Gedicht arbeitet sich nicht mimetisch an der Vernichtung ab, sondern setzt Destrukturierungsprinzipien um, die Figurationen verunmöglichen.

Der Text sucht ganz konkret die Konversion ins „Nichts“, indem er sich zersetzt. Ins Werk gesetzt wird so der Todestrieb als Auflösung der Strukturen des Lebendigen bzw., in diesem Fall, der Strukturen des Belebbaren, dem Stimme und Gesicht verliehen werden kann dank des Vermögens der Einbildungskraft. Im Zuge des Prozesses der Auflösung der Textsstrukturen wird das „Nichts“ als deren leeres Zentrum freigelegt. Das Gedicht ist so angelegt, dass dieses „Nichts“ wächst, nämlich durch stete Wiedereinschreibung des Textes in seine eigene Medialität. Partie IX nimmt dazu Partie I wieder auf – und zwar in stark modifizierter Form, insofern die Abstände zwischen Versen, Zeilen und Wörtern zunehmen. Mit der expandierenden Reprise wird in das Gedicht ein Programm oder eine Schleife differentieller Wiederholung eingeschrieben, wodurch die Elemente des Textes mit jedem Durchlauf weiter auseinandergetrieben – auseinandergeschrieben – werden. Das bedeutet einen Verlust an Kohärenz, aber ein Gewinn an ‚Präsenz’ des „Nichts“, dem immer mehr Raum gewährt wird.

3.3 Voraussetzungen: Der Film im Gedicht

Paul Celan verdankt wesentliche Anregungen zu *Engführung* dem Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* von Alain Resnais. Dem Gedicht ist deutlich abzulesen, dass der Auftrag, den von Jean Cayrol verfassten Sprecher-Kommentar aus dem Französischen ins Deutsche zu übertragen, Celan umfassend Gelegenheit gegeben hat, sich intensiv mit diesem zum `Klassiker´ gewordenen Film über die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager auseinanderzusetzen.[1976] Bereits Marlies Janz erwähnt kurz den Einfluss des Films[1977] auf das

[1976] Vgl. Celan IV, S. 76ff.
[1977] Vgl. M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 233, Anmerkung 94.

Gedicht, ebenso Anke Bennholdt-Thomsen[1978]. Otto Lorenz äußert sich in seiner 1989 erschienenen Dissertation etwas ausführlicher.[1979] Einige Jahre später widmet Joachim Seng seine Magisterarbeit dem Zusammenhang zwischen dem Film und der *Engführung* sowie anderen Gedichten Celans. Detailliert schildert Seng die Entstehung und Rezeption von *Nuit et Brouillard*, vergleicht Celans Übersetzung des Kommentars mit dem Original und weist bildmotivische Übereinstimmungen von Gedicht und Film nach. Letzteres vor allem am Beginn und am Ende des Gedichts.

Nach einer halben Leerseite, auf ausdrücklichen Wunsch Celans bei der Drucklegung eingerichtet[1980], setzt das Gedicht folgendermaßen ein:

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

Das Gedicht irritiert schon zu Anfang mit der „Spannung (...) zwischen einerseits sehr starken indikativen Signalen (...) und andererseits deren Unentschlüsselbarkeit, Unlesbarkeit".[1981] Tatsächlich wird der Leser mit scheinbar konkreten Angaben zu Vorgängen und Markierungen in einer Landschaft sowie ihrer Beschaffenheit konfrontiert. Die Detailliertheit suggeriert einen hohen Bedeutungsgehalt. Die Einordnung der Angaben fällt aber äußerst schwer, weil dem Leser kein bestimmter räumlich-historischer Bezugsrahmen nahe gelegt wird. Das Darstellungsverfahren erinnert an die Revokation der Szene im Zimmer in *Dantons*

[1978] Vgl. A. Bennholdt-Thomsen, „Auf der Suche nach einem Erinnerungsort“, S. 13, Anmerkung 4.
[1979] Vgl. O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 204ff.
[1980] Siehe dazu J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 73, zu Celans Anmerkungen in seinem Umbruchexemplar des Gedichtbands *Sprachgitter* mit dem Datum „21.2.59“: „Der in Celans Lyrik außergewöhnliche Beginn des Gedichts in der Mitte der Seite ist gewollt. Nachdem der Setzer `ENGFÜHRUNG´ am oberen Rand hatte beginnen lassen, weist Celan mit einem Pfeil auf den Ort, an dem es anfangen soll, fügt ein Sternchen vor der ersten Partie hinzu und bittet, das Gedicht am unteren Satzspiegel enden zu lassen.“
[1981] J. Roelans, „AUSEINANDERGESCHRIEBEN", S. 213.

Tod, die Celan im *Meridian* gibt. Das Vorgehen, zunächst nur einen kleinen Ausschnitt eines größeren Gesamtzusammenhangs zu präsentieren, wird in der Lektüre des *Meridian* mit Deleuze als kleines Aktionsbild ASA' identifiziert. Der Hinweis auf den Film von Resnais mag angesichts der Orientierungsschwierigkeiten, die die *Engführung* bereitet, als willkommene Lesehilfe begrüßt werden.

Der Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* von 1956, bei dem Alain Resnais Regie geführt hat, ruft die Vernichtung der europäischen Juden und anderer Verfolgter der Nationalsozialisten ins Gedächtnis und problematisiert gleichzeitig die Schwierigkeiten der Erinnerung an die Shoah. Aktuelle Aufnahmen von den übrig gebliebenen Vernichtungsstätten werden Archivbilder – Photographien und Filme – von den Maßnahmen der Deportation, der Ermordung und der Befreiung entgegengesetzt. Während die archivierte Vergangenheit dem Zuschauer in Schwarzweiß entgegentritt, sind die Bilder aus der Gegenwart in Farbe gedreht. Dem Kommentar kommt die Aufgabe zu, die beiden Epochen ins Verhältnis zueinander zu setzen: die Greueltaten der Nationalsozialisten mit den so friedlich anmutenden Landschaften zu verbinden, in denen sie sich abgespielt haben, und nach Anzeichen für die Verbrechen zu suchen, die freilich nicht immer sofort ins Auge fallen oder zu deuten sind. Am Schluss steht der eindringliche Appell, solche Greuel nicht noch einmal zuzulassen.

Gerade der Anfang von *Nuit et Brouillard* enthält Bilder, die Celans Worte im Gedicht in Sprache zu verwandeln scheinen. Otto Lorenz wird dadurch zu der Bemerkung veranlasst: „Das Skript zum KZ-Film Resnais´ erlaubt manche Stellen der ‚Engführung' als palimpsestartige Abbreviaturen zu lesen."[1982] Nach seiner Intertextualitätsthese einer „palingenetischen Sprachverwendung", derzufolge die von Celan „zitierten oder alludierten Schriften (…) als Komplementärtexte zu Celans Gedichten zu lesen" sind[1983], ist „(d)er erste Text nun, auf den sich die `Engführung´ in genau diesem Sinn bezieht, (…) das von Celan selbst übersetzte Filmskript zu `Nuit et Brouillard´"[1984]. Wobei korrigierend hinzugefügt werden muss, dass Celan keinesfalls das Filmskript übersetzt hat, sondern `nur´ den Kommentar von Jean Cayrol. Ein Filmskript würde auch Angaben etwa zu Kameraeinstellung und -führung enthalten. Wichtig ist Lorenz: „Im synoptischen Blick auf beide Texte offenbart sich der Sachgehalt des Gedichts."[1985]

Die ersten Bilder des Films zeigen die Erfassung der Überreste eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers durch eine Farbfilmkamera. In der Eingangs-

[1982] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 205.
[1983] A. a. O., S. 206.
[1984] A. a. O., S. 207.
[1985] Ebd., S. 207.

sequenz aus fünf Einstellungen wird filmisch der Versuch protokolliert, sich aus dem Lager hinauszubegeben und eine konfrontative Haltung zu den Monumenten des Grauens zu gewinnen. Ein Versuch, der durch die Sogwirkung der Vergangenheit konterkariert zu werden scheint. In den ersten beiden Einstellungen wird von einer Position innerhalb des Lagers die Außenwelt betrachtet. Die Ausrichtung des Stacheldrahtkranzes zum Betrachter hin lässt daran keinen Zweifel. In ihnen wird jene Kontextenthüllung vorgenommen, die Celan dem Leser seines Gedichts vorenthält.

Aus der Fixierung auf blauen Himmel und ein darunter liegendes Feld, an dessen unterem Rand sich das schmale Band einer asphaltierten Straße entlangzieht, bewegt sich die Kamera in der ersten Einstellung abwärts, bis Stacheldrahtzaun am unteren Bildrand sichtbar wird und die Kamera dahinter zum Stillstand kommt. In der zweiten Einstellung ist ein Feld mit auffliegenden Raben zu sehen, ehe durch Kamerafahrt nach rückwärts dieser Blick sich als Blick durch einen Stacheldrahtzaun entpuppt, der zu einem diagonal verlaufenden Stacheldrahtverhau und einem Wachturm gehört (1' 18''bis 1' 34'' [1986]). Noch etwas später vermerkt der Kommentar, was es mit diesen Anlagen auf sich hat: „(A)uch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm kann zu einem Konzentrationslager hinführen."[1987]

Erst mit diesem Kommentarsegment und der dazugehörigen dritten Einstellung, in der neben einer Straße Stacheldraht und Wachturm entdeckt werden und die Kamera in das sich anschließende Lager gleichsam hineingleitet (ab 1' 53''[1988]), wird eine äußere Position gewonnen. Bis dahin gleicht die Kamerabewegung einem Sichzurückziehen aus der offenen Landschaft in den Ort des Grauens. In den Einstellungen vier und fünf wird diese Ausrichtung wieder aufgenommen, wenn die Kamera in beschleunigtem Tempo die Stacheldrahtverhaue der Anlagen, die Gebäudekomplexe in einer kaum merklichen Diagonalen (2' 16''[1989]) von links nach rechts durchquert, wobei beim Betrachter Unsicherheit aufkommt, ob er sich innerhalb oder außerhalb des Lagers befindet: Einerseits blickt er von außen durch Stacheldraht, aber da der Blick oft auch unverstellt in das Innere des Lagers auf Baracken, Schronsteine und die Seitenansicht von Drahtverhauen geht, wird andererseits zusammen mit der Nahsicht und der Weitläufigkeit des Komplexes eine bewegliche Position innerhalb eines größeren Ganzen sugge-

[1986] Vgl. dazu das auf dem Schnitt-Protokoll der Produktionsfirma, dem Kommentar und einer Kopie des Films beruhende und mit Zeitangaben zu den Einstellungslängen versehene ‚Shooting-Script' in R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 73ff.
[1987] Celan IV, S. 77; R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 73, 1' 53''.
[1988] Ebd.
[1989] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 74.

riert. [1990] Dazu heißt es in dem von Paul Celan übersetzten Kommentar, der laut Shooting-Script ausdrücklich synchron zu den Bildern laufen soll[1991]:

> Das Blut ist geronnen, die Münder sind verstummt, es ist nur eine Kamera, die jetzt diese Blöcke besichtigen kommt. Ein eigentümliches Grün bedeckt die müdegetretene Erde. Die Drähte sind nicht mehr elektrisch geladen. Kein Schritt mehr, nur der unsre.[1992]

Celan übersetzt an dieser Stelle mit großer Treue zum Original.[1993] In der ästhetischen Konzeption des Films ist angelegt, dass zwar von ‚Schritten' gesprochen wird, aber kein Versuch gemacht wird, die Kamera entsprechend zu führen. Wider Erwarten gibt es eine horizontale, mit dem Objektiv seitwärts ausgerichtete, dahingleitende, rasche Kamerafahrt.

Die Aufnahmen von *Nuit et Brouillard* lagen in sehr kompetenten und kreativen Händen. Als Chefkameramann zeichnet Ghislain Cloquet, 1979 für seine Arbeit an Roman Polanskis *Tess* mit dem `Oscar´ausgezeichnet, sein Assistent Sacha Vierny steht später bei vier Langfilmen Resnais´ und bei anderen künsterlisch orientierten Filmen z. B. von Peter Greenaway hinter der Kamera.

Resnais, Cloquet und Vierny verzichten auf die Suggestion einer subjektiven Kamera, die den „Schritt" im Kommentar mit einer mit kinematographischen Mitteln simulierten `menschlichen Bewegung´ vervollständigen würde. Die `subjektive Kamera´ ist eine Aufnahmeposition, mit welcher die Perspektive einer ruhig verharrenden oder sich bewegenden Person möglichst naturgetreu nachgeahmt wird, „das heißt, man sieht auf der Leinwand, was die Figur sieht".[1994] Die Aufmerksamkeit gilt dabei vor allem den Dingen, die (räumlich) vor dem betrachtenden Subjekt liegen. So wäre es im Falle von *Nuit et Brouillard* denkbar gewesen, die Perspektive des Zuschauers in den Film hinein zu verlängern, indem man sich an der Stelle des Zuschauers frontal dem Konzentrationslager genähert hätte, etc.

Aber die verfremdend wirkende Kamerafahrt bei Resnais richtet das Objektiv nur auf das, was *auf einer Seite* zu liegen scheint. Die französischen Filmexperten und auch das Shooting-Script nennen dies „travelling latéral"[1995]. Die Kamera gibt eine Seitenansicht oder einen Querschnitt des Lagers. Anders als bei der subjektiven Kamera wird nicht antizipiert, was gezeigt wird. Der Betrachter steht dem Betrachteten nicht aus der Distanz gegenüber, sondern ist immer schon darin

---

[1990] C. Corells Vermutung einer Betrachterposition außerhalb des Lagers kann kaum konistent sein; vgl. dies., *Der Holocaust als Herausforderung für den Film,* S. 100.
[1991] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 74.
[1992] Celan IV, S. 77.
[1993] Vgl. Celan IV, S. 76.
[1994] J. Monaco, *Film verstehen*, S. 408.
[1995] R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 74.

hineinversetzt. Die Kamera bewegt sich seitwärts, während sie betrachtet, etwas, das ein Mensch kaum tun würde oder könnte. Die Kamera usurpiert zudem insofern nicht die Position des Menschen, als sie Stacheldrahtverhaue einfach durchqueren kann. Die Identifikation des Zuschauers mit der Maschine wird somit verwehrt.[1996] Die Wahrnehmungsweise technischer Medien wird hier unterschieden von der Art und Weise, wie Menschen wahrnehmen und sich bewegen. Es wird deutlich gemacht, dass man sich technischer Medien anders bedienen kann als man sich für gewöhnlich der Sinnesorgane bedient. Für Sylvie Lindeperg sind denn auch die Kamerabewegungen „weniger darauf angelegt, den Betrachter in die Szenerie des Lagers vordringen zu lassen", auch wenn dies nicht unbedingt bedeuten muss, dass, wie sie meint, stattdessen „das Nebeneinander des Banalen und des Grauens" gezeigt würde.[1997]

Joachim Seng erkennt speziell in der ersten Einstellung den Anfang der *Engführung* wieder. „Die Ausgangssituationen von Film und Gedicht zeigen auffallende Parallelen", so Seng.[1998] Er verweist auf den Kommentar, aus dem „eindeutig" hervorgehe, „daß die Bilder des Films den Zuschauer auf das Gelände eines Konzentrationslagers versetzt haben".[1999] In diesem Licht betrachtet, und nicht nur, weil es, wie schon Marlies Janz feststellt[2000], „die amtsdeutsche Übersetzung des Wortes `deportiert´ ist", weist das „unpersönliche Partizip Perfekt `verbracht´", mit dem das Gedicht *Engführung* einsetzt, klar „auf den gewaltsamen Transport von Menschen in ein KZ hin".[2001]

Lorenz´ Interpretation lehnt sich enger an die Ästhetik des Films selbst an. Diese ist, wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird, durch die Konfrontation von Vergangenheit und Gegenwart geprägt. Die ersten beiden Strophen fasst Lorenz als Gegenüberstellung unterschiedlicher Epochen auf. „Es handelt sich offenbar um die zeitliche `Engführung´ sehr verschiedener Erlebnissequenzen", erklärt Lorenz, nämlich zum einen „um die Ankunft der Deportierten in den Konzentrations-

---

[1996] Vgl. zur expliziten, ja exzessiven und experimentell anmutenden Fusion der Perspektiven von Mensch und Maschine durch die subjektive Kamera die film noir-Klassiker *Dark Passage* (Regie: D. Daves, USA 1947) und *Lady in the Lake* (Regie: R. Montgomery, USA 1947). Die Geschichte von *Dark Passage* wird mehr als die Hälfte des Films ausschließlich durch die Augen des männlichen Protagonisten gesehen (verkörpert durch Humphrey Bogart, wie sich danach zeigt), die von *Lady in the Lake* gar über die volle Länge. Hier ist der männliche Held für den Zuschauer nur beispielsweise durch die zufällige Reflexion in einem Spiegel zu sehen oder in den digressiven Einschüben, in denen er sich als Erzähler an den Zuschauer wendet.

[1997] S. Lindeperg, *„Nacht und Nebel". Ein Film in der Geschichte*, S. 110.

[1998] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."*,S. 37.

[1999] Ebd.

[2000] Vgl. Marlies Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 74.

[2001] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."*,S. 37.

lagern der Nazis“, und zum anderen „um die Besichtigung eines dieser Lager einige Jahre später“.[2002]

Aber es gibt noch andere Anknüpfungspunkte. Für Joachim Seng materialisiert sich die im Gedicht genannte „untrügliche() Spur“ im Film in den Bahngleisen zum Konzentrationslager. „Das Wort ‚Spur’ steht in der deutschen Sprache nicht nur für ein Zeichen, das jemand (z. B. auf dem Boden) hinterlässt, sondern es bezeichnet auch den Abstand der Schienen eines Bahngleises. In dieser Bedeutung erscheint das Wort `Spur´ auch im Filmtext.“[2003] Das ist freilich nicht ganz korrekt. Nachdem der Film mittels Archivmaterial aus Propaganda-Filmen und Wochenschauen schlaglichtartig die Machtergreifung, den Bau der ersten Konzentrationslager und die Menschenjagd auf die Opfer beleuchtet hat, kehrt er zurück in die Gegenwart. Die Kamera folgt in der Tat von Blättern bedeckten Eisenbahngleisen, die zum Vernichtungslager führen (7’ 12’’[2004]). Doch der Kommentar lautet: „Dieselbe Bahnstrecke heute: Tageslicht und Sonne. Langsam schreitet man sie ab – auf der Suche wonach? Nach einer Spur der Leichen?/Oder nach den Fußstapfen der Auswaggonierten, die man unter Kolbenstößen zum Lager trieb, unter Hundegebell, von Scheinwerfern angestrahlt, im Hintergrund den Flammenschein der Krematorien – in einer jener nächtlichen Inszenierungen, wie sie die SS so liebte….“[2005]

Die „untrügliche() Spur“ auf die Bahngleise zu beziehen, entspringt einer gewissen Kühnheit. Wenn die Bahngleise nach der „Spur der Leichen“ abgesucht werden sollen, ist es unplausibel, dass sie mit der Spur identisch sein sollen. Es liegt viel näher, dass mit der „untrüglichen Spur“ die „Leichen“ und die „Fußstapfen der Auswaggonierten“ gemeint sind. Allerdings sind diese nicht so `untrüglich´ wie die Bahngleise. In der Ikonographie von Auschwitz sind die Bahngleise zum visuellen Synonym für die Fahrt in den Vernichtungstod geworden. „Alle Opfer des Holocaust wurden in Güterwagons aus ganz Europa in die Vernichtungslager ‚verbracht’“, erinnert Seng.[2006] Doch wird – zu einem späteren Zeitpunkt – die Frage zu stellen sein, ob der Ausdruck „untrügliche() Spur“ wörtlich zu nehmen ist oder nicht vielmehr als bittere Ironie: Kann es untrügliche Spuren überhaupt geben?

Wie der Anfang, so wird auch der Schluss des Gedichts *Engführung* von der Forschung in eine enge Beziehung zu *Nuit et Brouillard* gerückt. Den Anlass da-

[2002] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin - Rilke - Celan*, S. 207.
[2003] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 37.
[2004] R. Raskin, *„Nuit et Brouillard” by Alain Resnais*, S. 84.
[2005] Celan IV, S. 79ff.
[2006] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 38.

zu gibt das Gras als Bildmotiv. „Gras, auseinandergeschrieben“ heißt es zu Anfang der *Engführung*. Gras ist schon von der ersten Einstellung des Films an auf Wiesen und Feldern vor sowie in den Konzentrationslagern zu sehen. Es dient als eine Art visuelle Klammer für den Anfang und das Ende des Films. Der Kommentar geht darauf zunächst mit dem Satz ein: „Ein eigentümliches Grün bedeckt die müdegetretene Erde“[2007], während im Film die Kamera durch die Drahtverhaue des Lagers fährt. Gegen Ende des Films heißt es: „Auf den Appellplätzen und rings um die Blocks hat sich wieder das Gras angesiedelt.“[2008] Gleichzeitig durchstreift die Kamera von neuem das Lager Auschwitz-Birkenau (30’ 04’’[2009]).

Für Otto Lorenz ist schon auf der Grundlage des Kommentartexts das in der *Engführung* „konturierte Bild leicht mit anschaulichen Details auszufüllen“[2010]. Mit Kommentartext und Film vor Augen, trifft für Lorenz „(d)as ungewöhnliche Attribut für Gras“ – gemeint ist „auseinandergeschrieben“ – „einen wahrnehmbaren Sachverhalt“.[2011] Ganz im Sinne einer sehr wörtlichen Lektüre schreibt Lorenz: „Es (das Gras, A. G.) verweist zunächst darauf, daß zwischen den Steinplatten von Appellplätzen, in den Fugen des zementierten ‚Geländes’, bereits Gras wieder nachgewachsen ist.“[2012] Damit ist für ihn „ein konkreter Realitätsbezug (…) jetzt gegeben, an dem alle weiteren Deutungen sich orientieren müssen“.[2013]

Die *Engführung* wird noch mit einer weiteren, ebenso erschreckenden wie prominenten Sequenz im letzten Drittel des Films in Verbindung gebracht. Es handelt sich um die zweite und dritte Strophe der Partie VIII:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho-, ho-
sianna.

Lorenz und nach ihm Seng hören aus diesen Strophen eine Stelle im Kommentar über die Tötung in den Gaskammern heraus. In Celans Übersetzung lautet sie:

Man schließt die Türen.
Man beobachtet.

[2007] Celan IV, S. 77.
[2008] Celan IV, S. 97.
[2009] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard” by Alain Resnais*, S. 130.
[2010] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 207.
[2011] Ebd.
[2012] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 207.
[2013] Ebd.

Das einzige Zeichen – aber das muß man ja wissen – ist die von Fingernägeln gepflügte Decke. Beton lässt sich erweichen.[2014]

Währenddessen schwenkt die Kamera langsam über die Betondecke einer Gaskammer (23' 03'' [2015]). Lorenz und Seng sehen in dieser Einstellung die Referenz für die „Rillen" gegeben, die sie, wofür der Augenschein spricht, mit den Spuren der Fingernägel im Beton gleichsetzen, die von verzweifelten Opfern stammen. Durch die Übernahme des Begriffs „Rillen" in den eigenen Text verschränken sich ihre Aussagen mit dem interpretierten Text. Lorenz begnügt sich mit einem indirekten Hinweis: „Aufnahmen von Gaskammern zeigen die ‚Rillen', die einige der dort Getöteten hinterlassen haben."[2016] Deutlicher zieht Seng die Verbindungslinie: „Die ‚Rillen', die im Gedicht ‚aufs neue' sichtbar werden, führen in eine Gaskammer, die uns ‚Nacht und Nebel' zeigt. […] Jene ‚Rillen', die die Gemordeten mit ihren Fingernägeln, in ihrem verzweifelten Todeskampf in die Decke der Gaskammer einritzten, blieben in diesem Raum als ‚das einzige Zeichen' des Völkermordes übrig. Dieses Zeichens erinnert sich das Gedicht."[2017]
Seng ist es auch, der detailliert das Ende der *Engführung* mit dem Schlussappell des Films verknüpft. Die einflussphilologische Methode gerät ihm insoweit aus der Kontrolle, als er dazu tendiert, den Film als Derivat des Gedichts anzusehen, nicht als dessen Quelle. Am Ende von Partie VIII und zu Anfang von Partie IX heißt es im Gedicht:

*
[…]
In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

*
(--taggrau,
der
Grundwasserspuren

Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)

[2014] Celan IV, S. 95.
[2015] R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 130.
[2016] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 205.
[2017] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."*, S. 49.

Joachim Seng stellt einen stimmungsmäßigen Einklang zwischen Filmbild, Kommentar und Gedicht fest. Während die Kamera über ein von Wasserlachen und -gräben durchzogenes Erdreich gleitet (29' 38''[2018]), wird der Kommentar gesprochen: „Während ich zu euch spreche, dringt das Wasser in die Totenkammern; es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe – wie unser schlechtes Gedächtnis."[2019] Die Produktionshistorie umkehrend, betrachtet Seng mit den Worten des Gedichts den Film und liest mit ihnen auch den Kommentar. „Fast scheint es, als sehe man einen Schwarzweißfilm", schreibt Seng, „‚taggrau' (…) wie die Grundwasserspuren im Gedicht sind die Bilder. Dazu der Filmtext, der mit seinem trüben und kalten ‚Wasser' der Ruinen an eben jenes ‚Grundwasser' erinnert."[2020]

3.4 ‚Auseinandergeschrieben' I: De-figuration des Filmbildes (Partie I)

Steht *Engführung* damit ganz im Zeichen von *Nuit et Brouillard ?* Handelt es sich bloß um eine Übertragung von Filmbildern in Sprache und Text? Um eine nachträgliche Poetisierung zumindest von Schlüsselszenen? Dem würde Joachim Seng mitnichten zustimmen. Er legt eine Interpretation der *Engführung* vor, die das Gedicht als vollkommen eigenständiges Werk ausweist.[2021] Doch hier soll die kritische Haltung Celans zum Medium Film aufgezeigt werden. Diese ist an der *Engführung* unverkennbar, ungeachtet einem möglichen Interesse Celans an der dokumentarischen Aufarbeitung der Shoah im Allgemeinen[2022] und Sympathie gegenüber dem Anliegen von *Nuit et Brouillard*. In der Beschäftigung mit *Nuit et Brouillard* dekonstruiert Celan das Medium Film.

Die Erscheinungsweise des Filmbildes, besser gesagt: die Erzeugung der kinematographischen Illusion, die die Faszination des Mediums ausmacht, wird defiguriert, insofern sie als leere Setzung entlarvt wird. Denn, wie Eric Kligerman zu Celans Cayrol-Übersetzung schreibt, „Celan associates the image with only an illusion of reality".[2023] Der Eindruck einer kontinuierlichen Bildfolge zerreißt, zum Vorschein gebracht wird ein Komplex differentieller Strukturen, distinkter Elemente und signifikanter Verweisungen. Die Ganzheit des Filmbildes zergeht, und sichtbar wird das Unbewusste des Films, seine vergessenen – oder verdrängten – elementaren Konstituenten. „Celan´s poetry is ultimately an assault on both

[2018] R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 130.
[2019] Celan IV, S. 97.
[2020] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."*, S. 34.
[2021] Vgl. J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."*, S. 72ff., Abschnitt „3.1.2. Der Gang durch das Gedicht".
[2022] Vgl. a. a. O., S. 34.
[2023] E. Kligerman, *Sites of the uncanny,* S. 158.

mimesis and the construction of images“, hält Eric Kligerman zu Celans poetischer Auseinandersetzung mit *Nuit et Brouillard* fest, „and he underscores their removal through the very undermining of perception.”[2024]

Wodurch wird diese Offenlegung erreicht? Filmbild und Projektionsvorgang werden zunächst in eine ihnen wohl als angemessen erachtete dissonante Sprache übersetzt. Deren innere Widersprüchlichkeit und Widersinnigkeit provoziert eine Selbstzerlegung in Elemente. Die semantischen Konflikte lassen nicht nur Verse auseinandertreten, sondern auch Wörter und die Buchstaben der Wörter. Ein „auseinandergeschrieben(er)“ Text. Die atomisierten Sprachzeichen stellen gleichsam Splitter von Filmbildern dar. „Celan´s poems“, betont Kligerman an anderer Stelle, „are not *Bilder*, rather, they show the disintegration of *Bilder*.”[2025]

„Auseinandergeschrieben“ ist das Kunst- und Schlüsselwort für die De-figuration des Mediums Film in der *Engführung*. Der Konflikt wird auf dem Feld der Rhetorik ausgetragen.

Dem Vor-Augen-Stellen des Filmbildes, das in dieser Hinsicht Erbe der Evidentia der Rhetorik ist, und das dazu tendiert, für die Dinge selbst genommen zu werden, wird in der *Engführung* im Namen des „Auseinandergeschrieben(en)“ der Sprengkraft etwa der Ironie oder des Oxymrons, des Paradox oder des Anagramms ausgeliefert.

Wie das manieristisch anmutende Kunstwort „auseinandergeschrieben“ können diese Figuren in gewisser Weise, mit den Kategorien Gustav René Hockes gesprochen, zur „Para-Rhetorik“ gezählt werden. Damit ist eine Kombinationskunst gemeint, nicht „um rationale, sondern um irrationale Wortverbindungen, um ‚seltene’ und ‚ungewöhnliche’ Metaphern und ‚staunenerregende’ Symbole zu erhalten“ und eine „effektvolle() Vereinigung des Entferntesten, nicht also des (logisch) Nächsten“ herbeizuführen.[2026] In der *Engführung* kommt die Rhetorik weder als Mittel der Überredung oder Überzeugung zum Einsatz noch steht sie im Dienst eines „manieristische(n) Streben(s) nach Wirkung und Verblüffung“[2027]. Denn bei der Offenlegung des trügerischen Charakters audiovisueller Medien geht es letztlich um die Aufdeckung ihrer Komplizenschaft mit der Gewalt der *techné*.

Dabei bricht Celan keineswegs mit der Ästhetik von Alain Resnais´ *Nuit et Brouillard*. Eher ist davon zu sprechen, dass er diese Ästhetik mit seinem Gedicht voll-

[2024] A. a. O., S. 145.
[2025] A. a. O., S. 153, Hervorhebungen im Original.
[2026] G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, S. 59f.
[2027] A. a. O., S. 26.

endet oder besser: zu ihrer letzten Konsequenz führt. In gewisser Weise findet auch hier die Formel des *Meridian* Anwendung, „den Weg der Kunst zu gehen“[2028] um einer „Atemwende willen“[2029].

Die Konzeption von *Nuit et Brouillard* weist bereits das Merkmal des „Auseinandergeschrieben(en)“ auf. Denn konstitutiv für den Film ist eine Reibung erzeugende Doppelperspektive. Wie Joachim Paech knapp und pointiert herausstellt, hat Resnais *zwei* Filme gedreht, die er dann zusammenmontiert hat: einen mit Archivaufnahmen über den Bau der Konzentrationslager, das grauenvolle Leid der Opfer, ihre makabren Hinterlassenschaften; einen zweiten, in dem mit der Kamera eine Landschaft mit einem Konzentrationslager besucht wird. Beim Betrachten des Films zwischen diesen `Gegenwarten´ zirkulierend, hat der Zuschauer die Aufgabe, die Bilder aus dem einen Film in die Landschaft des anderen Films zu stellen, um ihnen Bedeutung zu geben. So werden die Bilder von der Bürde entlastet, die historische Evidenz selbst sein zu müssen. Ihr Vor-Augen-Stellen hat keinen ontologischen Ballast.

Stattdessen wird der Zuschauer in die Verantwortung genommen, die Kluft zwischen den Räumen und Zeiten durch eine ethisch motivierte Arbeit am Sinn, die die Herausforderung der Auseinandersetzung mit der Shoah annimmt, zu schließen oder auch daran zu scheitern. In Ansätzen bringt die Konfrontation der Epochen durch Montage schon Hanuš Burgers und Billy Wilders Dokumentarfilm *Die Todesmühlen* bzw. *Death Mills* zur Anwendung, der kurz nach der Befreiung der Konzentrationslager gedreht worden ist und viel alliiertes Bildmaterial enthält, das später auch *Nuit et Brouillard* verwendet. Der Duktus unmittelbarer Begegnung mit den Opfern und ihren Peinigern wird in der Schlusssequenz aufgebrochen, wenn die den `Nachbarn´ der Konzentrationslager auferlegten Begehung der Mordstätten mit der sentimentalen Verabschiedung des Führers durch die ihm zujubelnden Massen aus Riefenstahls *Triumph des Willens* gegengeschnitten und sogar überblendet wird.[2030] *Nuit et Brouillard* verfolgt dieses Prinzip jedoch mit größerer ästhetischer Elaboration. „Es scheint“, so Paech, „als ob die dokumentarischen Aufnahmen von der Last, für die Wahrheit der Sache, die sie zeigen, auch selbst einstehen zu müssen, befreit, erst wieder als ‚seltsam objek-

[2028] Celan III, S. 193.
[2029] A. a. O., S. 195.
[2030] An dieser Stelle ist zu ergänzen, dass Billy Wilder, der 1945 die Einbindung von *Todesmühlen* in eine Spielhandlung abgelehnte (vgl. C. Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, S. 51f.) und seine Mutter in Auschwitz verlor, Jahrzehnte später eine Drehbuchfassung für Spielbergs *Schindlers Liste* erstellt und sich auch um die Übernahme der Regie bemüht hat (vgl. J. McBride, *Steven Spielberg. A Biography*, S. 427).

tiv gehaltene Darstellung der Vergangenheit' sichtbar würden."[2031] Wenngleich die Betonung von Objektivität und Distanz der involvierenden Bildsprache des Films vielleicht nicht gerecht wird, ist dennoch mit Paech festzuhalten: „Die Wahrhaftigkeit des Erinnerns wird nicht mehr allein den Bildern des Films, sondern den Betrachtern zur Aufgabe gemacht, die ‚hier und jetzt' in ihrer eigenen Alltagswirklichkeit die Bilder verifizieren müssen. Daher gibt es zwei Filme, deren gemeinsame Wahrheit erst aus der Erinnerungsarbeit entsteht, die *zwischen* ihnen vom Zuschauer geleistet werden muß."[2032]

Dabei ist der Zuschauer jedoch nicht sich selbst überlassen, sondern wird unterstützt durch die „authentische() Erinnerungsarbeit Jean Cayrols in seinem selbst gesprochenen Text".[2033] Der Kommentar setzt den Zuschauer in ein bestimmtes Verhältnis zu den Bildern. Dieses Verhältnis ist teilweise kontrapunktisch zu den Bildern arrangiert, wie schon die erste Einstellung des Films verrät. Denn während die Kamera sich zurückzieht und so immer weiter in das dargestellte Konzentrationslager eindringt (1' 18''ff.)[2034], nimmt der Kommentar den genau entgegen gesetzten Blickwinkel ein, indem er einen Weg zum Konzentrationslager vom alltäglichen, friedlichen Leben her aufzeigt, das im Umfeld angesiedelt ist: „Auch ein ruhiges Land,/ auch ein Feld mit ein paar Raben drüber, mit Getreidehaufen und Erntefeuern,/ auch eine Straße für Fuhrwerke, Bauern und Liebespaare,/ auch ein kleiner Ferienort mit Jahrmarkt und Kirchturm/ kann zu einem Konzentrationslager hinführen."[2035] Diese Kompositionsweise trägt dazu bei, dass eine Anthropomorphisierung der Kameraperspektive unterbleibt. Kontrapunktisch „auseinandergeschrieben" sind also nicht nur die Bildreihen von Vergangenheit und Gegenwart, sondern auch Kommentar und Bild.

„(A)useinandergeschrieben" sind zudem die Bilder der jeweiligen Reihen selbst, und zwar durch den Kommentar. Die Wahrnehmung des Zuschauers muss, nochmals mit Celan gesprochen, das „Sprachgitter" einer bestimmten „Sprechart" über die Ereignisse passieren. Durch das Pendeln des Kommentars zwischen Pathos und Nüchternheit, Ironie und Sarkasmus, Emphase und Verstummen wird die Rezeption der Bilder in einer für den Zuschauer oft irritierenden und schockierenden Weise gefärbt und gelenkt. Die Erfahrungen des Hineinragens in den Abgrund eines gewaltsamen Todes, die der Verfasser Jean Cayrol und Paul

---

[2031] J. Paech, „Erinnerungslandschaften", S. 126.
[2032] Ebd., Hervorhebung im Original.
[2033] A. a. O., S. 128. Im letzten Punkt irrt Paech. Der Kommentar wird in der französischsprachigen Originalfassung von dem Schauspieler Michel Bouquet gesprochen, der spätestens mit den Chabrol-Krimis von Anfang der 1970er Jahre an eine langlebige Karriere als Charakterdarsteller im französischen Film begonnen hat.
[2034] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 73.
[2035] Celan IV, S. 77.

Celan als sein Übersetzer ins Deutsche teilen, schlagen sich in der sprachlichen Gestaltung bis hin zu suggerierten Akzentuierungen nieder.

In welchem Maße Paul Celan zur Erstellung der (west)deutschen Synchronfassung beigetragen hat, wird wohl nie ganz ermessen werden können. Offenbar hat er nicht nur den deutschen Text verfasst, sondern ist auch zugegen, als Kurt Glass den Text einspricht. Jedenfalls bedankt sich die Produktionsfirma Argos Films „für seine Mithilfe bei den Aufnahmen der deutschen Fassung in den Studios Marignan".[2036] Somit ist nicht auszuschließen, wenngleich wenig wahrscheinlich, dass Celan dem Sprecher das Spiel „mit verschiedenen Stimmlagen und Tonarten, mit wechselnden Rhythmen und Lautstärken" nahegelegt hat, mit denen er nach dem Urteil von Sylvie Lindeperg „dem Publikum das Register seiner Gefühle diktieren und eine eindeutige Lesart des Films aufzwingen zu wollen (schien)".[2037] Der Kontrast zur tonlosen Stimme Michel Bouquets aus der Originalfassung ist enorm. Aber laut Argos Films habe „Kurt Glass (…) den Text zur vollen Zufriedenheit der Autoren gesprochen".[2038] Wenn Celan die Aufnahmen begleitet, vielleicht sogar mitgestaltet hat, dürfte als gesichert gelten, dass er den Film tatsächlich gesehen hat, und wohl nicht nur einmal, sondern viele Szenen, wenn nicht alle, sogar mehrmals. Selbst bei einem Dokumentarfilm mit einem Sprecher aus dem Off wäre eine gelungene Synchronisation ohne Vorführung des Films kaum zu erreichen gewesen. Denn Wort und Filmbild sind ohne Gegenüberstellung kaum in ein wirkungsvolles Verhältnis zueinander zu bringen.

Nicht nur der Kommentar, sondern der Film überhaupt `schreibt´ sich sowohl von den Daten Cayrols als auch – in seiner deutschen Fassung – von den Daten Celans her, von ihren wortgewordenen, je singulären Verdichtungen lebensgeschichtlich-historischer Konstellationen. Ihre Biographien sind für den Film konstitutiv. Alain Resnais, der eigentlich davon träumte, Musicals à la *Ein Amerikaner in Paris* oder *Singin´ in the Rain* zu drehen, hat den Auftrag für den Dokumentarfilm *Nuit et Brouillard* angeblich nur unter der Bedingung angenommen, dass der Schriftsteller Jean Cayrol, einst selbst KZ-Häftling in Mauthausen, daran mitwirke. Allein hätte Resnais sich nicht an den Stoff herangetraut: Nur wer mit den Zuständen in einem Konzentrationslager vertraut war, könne darüber einen Film machen, betont Resnais in einem Interview.[2039]

[2036] E. v. d. Knaap, *„Nacht und Nebel". Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*, S. 190.
[2037] S. Lindeperg, *„Nacht und Nebel". Ein Film in der Geschichte,* S. 245.
[2038] E. v. d. Knaap, *„Nacht und Nebel". Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte*, S. 83.
[2039] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 48.

Das Anschauen der Rohschnittfassung ist dann aber für Jean Cayrol eine so schmerzliche Rückversetzung in seine Zeit im Lager, dass er darum bittet, den Kommentar außerhalb des Schneideraums erstellen zu dürfen.[2040] Für die deutsche Übersetzung fragt Cayrol bei Celan an. Dieser sitzt zu diesem Zeitpunkt gerade an der Übertragung von Cayrols Roman *L´espace d´une nuit*.[2041] Während Cayrol als Resistance-Anhänger in die Fänge der Nationalsozialisten geraten ist, hat Celan die Erfahrung als verfolgter Jude eingebracht, dessen Eltern von den Nazis ermordet wurden. Dieser biographische Horizont ragt vernehmlich in seine Übersetzung von Cayrols Kommentar hinein.[2042] Und das, obwohl Kommentar und Bildmaterial sehr präzise aufeinander abgestimmt sind und Celan in seiner Übertragung schon deswegen kaum Freiheiten besaß.[2043]

Als ein Beispiel für Celans produktiven Anteil führt Joachim Seng der Umgang mit Personen- und Ortsnamen an, mit denen Cayrol die Schicksalswege der Verfolgten und Deportierten nahe bringen will.[2044] Während Cayrol typisierende Namen für die Opfer wählt („Burger, ouvrier allemand, Stern, étudiant juif d´Amsterdam“[2045]), lässt Celan diese fort, wodurch seine „Übertragung, gerade weil seine Personen anonym bleiben, einen beispielhafteren Charakter“ erhält.[2046] Auch tauscht er einige der Orte aus, die Cayrol als Orte für Razzien, Festnahmen und Deportationen nennt, und fügt andere hinzu. Celan verändert die von Cayrol vorgegebene Perspektive, wenn er sowohl Zagreb und Odessa fortlässt als auch auf Cayrols Aufzählung französischer Provinzstädte verzichtet, um stattdessen Wien, Budapest und Paris hinzuzufügen.[2047] Das Fortlassen von Odessa erklärt Seng plausibel damit, dass für Celan diese Stadt nicht den Ausgangspunkt, sondern das Ziel von Deportationen markiert hat.[2048] Denn seine Eltern sind mit anderen Juden aus Czernowitz in das Gebiet Transnistria gebracht worden, das sich „von Schmerinka im Norden bis nahe an Odessa im Süden“[2049] erstreckt hat. Wien, Budapest und Paris hingegen sind die Exil-Orte Celans, nachdem er mit dem Verlassen Bukarests im Jahre 1947 dem sich herausbildenden Ostblock den Rücken gekehrt hat.

[2040] Vgl. a. a. O., S. 49.
[2041] Vgl. J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 21.
[2042] Vgl. a. a. O., S. 22.
[2043] Vgl. a. a. O., S. 24.
[2044] Vgl. a. a. O., S. 26.
[2045] Celan IV, S. 78.
[2046]. J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 26.
[2047] Celan IV, S. 78f.
[2048] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 27.
[2049] I. Chalfen, *Paul Celan,* S. 123.

Bemerkenswerter, weil tiefgreifender, wirkt sich jedoch ein anderer Eingriff aus: Die Wahl des Tempus zugunsten größerer Unmittelbarkeit. Cayrol wechselt in seinem Kommentar zwischen Präsens und Imperfekt. Celan vollzieht dieses Pendeln eine Zeitlang nach, ehe er sich entscheidet, nur noch das Präsens zu verwenden. Celan rückt den dargestellten Personen und Dingen sprachlich sehr nahe. Für Joachim Seng erreicht Celan dadurch einen außerordentlichen Grad an Gegenwärtigkeit und Lebendigkeit. „Selbst dort, wo die Bilder Resnais´ leere Baracken und gesprengte Krematorien zeigen, belebt Celan diese Szenerie mit seiner Sprache", urteilt Seng, „er erinnert sich nicht, er berichtet, als sehe er, was geschieht."[2050]

Seng findet die Aufforderung zum Gehen aus dem Gedicht *Engführung*, die in der ersten Partie das Lesen wie das Schauen ablösen soll, schon in Celans Übersetzung des Filmkommentars vollkommen eingelöst. „Er begibt sich direkt ins Gelände, um die zeitliche Distanz aufzuheben", so Seng.[2051] Während Cayrols Imperfekt die Abgeschlossenheit des Archivarischen in sich trägt, die lediglich eine nachträgliche Identifikation mit den Opfern erlaubt, lässt Celan die Zuschauer durch den Gebrauch des Präsens am Geschehen teilhaben.

Dies wird nicht nur deutlich, wenn er den Vorgang der Tötung in den Gaskammern ins Präsens setzt, deren Schilderung weiter oben zitiert wird, sondern auch, wenn es ihm bei den Bildern von der Ermordung von Juden in Polen und der Sowjetunion gar ohne Einsatz eines Zeitwortes gelingt, den Zuschauer emotional für das Geschehen zu öffnen. Wo bei Cayrol steht: „Ces images sont prises quelque instants avant une extermination", also: Diese Bilder sind einige Augenblicke vor einer Hinrichtung aufgenommen, heißt es bei Celan: „Wenige Augenblicke vor einer Liquidierung… ."[2052] Er überspringt den Umstand, dass es sich ‚bloß' um Bilder handelt[2053]. Er erhöht die suggestiv-emotionale Wirkung des Films, indem er dessen Medialität vergessen macht, denn jene wächst erfahrungsgemäß mit der Geschlossenheit der Illusion. Zum Einsatz der Aposiopese, des hier mit drei Punkten markierten Unaussprechlichkeitstopods schreibt Seng vor dem Hintergrund, dass Celans Mutter unter ähnlichen Umständen ermordet wurde und darin das Motiv für die Intensität von Celans Modifikation liegen mag: „Dieser Satz kann hier nicht enden, weil er offen bleiben muß für das, was folgte: die Hinrichtung. Celans Kommentar geht über das, was die Bilder zeigen, hinaus.

[2050] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."*, S. 29.
[2051] Ebd.
[2052] Celan IV, S. 92f.
[2053] Vgl. zu einer anders akzentuierten Interpretation S. Lindeperg, *„Nacht und Nebel". Ein Film in der Geschichte*, S. 237.

[…] Was der Kommentar nicht sagen kann, weil es die Bilder nicht zeigen, führt Celan dem aufmerksamen Zuschauer schweigend vor Augen. Das letzte Wort des Kommentars dieser Passage macht uns zu Mitwissern (und `Zuschauern´) des Geschehens, das unmittelbar auf das Verstummen des Kommentars folgte (…).“[2054] Wie Celan in der *Engführung* über das Medium Film hinausgeht, zeigt der nächste Abschnitt.

Bereits Joachim Seng fällt auf, dass die Eröffnung der *Engführung* den Film als technisches Medium reflektiert. Ansatzpunkte einer solchen Deutung sind für ihn die „Spur“ und die „Schatten der Halme“. „VERBRACHT ins/Gelände/mit der untrüglichen Spur“ beginnt die *Engführung*. Seng erkennt in der „Spur“ einen Terminus der Filmtechnik. Über die „Spur“ schreibt er: „Darüber hinaus verweist das Wort auch auf einen cinematographischen Begriff. Das Band mit der Tonaufzeichnung, das sich seitlich auf dem sogenannten Tonstreifen befindet, nennt man Tonspur. Sie sorgt für die Tonaufzeichnung und -wiedergabe.“[2055] Seng schlägt einen Bogen zurück zur *Engführung*: „Technisch betrachtet ist sie auch dafür verantwortlich, daß der Kommentar des Dokumentarfilms `Nacht und Nebel´ – und damit Cayrol/Celan – hörbar wurden.“[2056]

Ferner führt Seng das nicht nur übertragen, sondern auch ganz wörtlich zu verstehende Bild von den „Schatten der Halme“ an. Es heißt da: „Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,/ mit den Schatten der Halme:/“. Für Seng ist damit zunächst einmal der Projektionsvorgang gemeint. „Celan beschreibt hier unter anderem einen kinematographischen Prozeß: Ein Bild wird mit Hilfe von Licht auf eine Projektionsfläche geworfen (die im Kino `Leinwand´ heißt).“[2057] Dennoch mag Seng den Projektionsvorgang nicht auf eine Situation im Kinosaal, etwa bei der Vorführung des Films *Nuit et Brouillard*, zurückführen. Obwohl Seng gerade die wörtliche Bedeutung der „Schatten der Halme“ erschlossen hat, zieht er es vor, sich sogleich auf eine übertragene Bedeutung für die *Engführung* und *Nuit et Brouillard* festzulegen: „Im Gedicht sind es die ‚Steine, weiß’ – im Bildbereich des Films: die Steine der KZ-Ruinen – auf die die Schatten der Halme projiziert werden.“[2058]

Dabei räumt Seng die Ambiguität der Rede von Materialien photographischer Mediendispositive als „Schatten“ durchaus ein. Photographien können „Schatten der Vergangenheit“ sein und sind es ganz konkret auf dem Negativabzug, auf

[2054] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 30.
[2055] A. a. O., S. 38.
[2056] Ebd.
[2057] A. a. O., S. 40.
[2058] Ebd.

dem sie die „helle(n) Partien“ des daraus entstehenden Bildes markieren. Zudem stellt die Wortkombination des Celanschen Verses jenen Hell-Dunkel-Kontrast her, der sowohl an Schwarzweißbilder als auch an den Gegensatz von Schwarzweiß und Farbe gemahnt.[2059] „Damit würde Celan auf die bereits oben angesprochene Dramaturgie der Bildmontage in ‚Nacht und Nebel’ verweisen, indem er wie Resnais die Schatten der Vergangenheit (in schwarzweiß) dem Grün des Grases kontrapunktisch entgegensetzt“, bilanziert Seng. [2060]

Es sind dies tastende Versuche, das zu erschließen, was am Sichtbaren und Hörbaren – zumindest meistens – unerfasst bleibt: das Sicht- und Hörbarmachen selbst. Dieses ist aufs Engste verknüpft mit der Funktionsweise von Medien. „Das Sichtbare *als* Sichtbares”, schreibt Tholen, „kann einem Horizont nur entspringen, wenn sich Nichtsichtbares zugleich zurückgezogen hat, damit etwas Sichtbares gegeben werden kann.”[2061] Demnach ist „(d)er mediale – gemäß der Logik des Signifikanten *dazwischenkommende* – Status des Unsichtbaren als Bedingung des Sichtbaren”, so Tholen, „als Eröffnung von Sehfeldern zu denken”.[2062]

Einen ähnlichen Gedankengang entwickelt Jacques Derrida von der Materialität literarischer Mediendispositive her, die in filmischer Form ihre Fortsetzung findet oder finden kann. Mit den Lautähnlichkeiten von écran/écrit und encre, also (Bild-)Schirm oder Leinwand/Geschriebenes einerseits und Tinte andererseits im Französischen spielend, stellt Derrida heraus, dass das auf der Leinwand oder durch Tinte sichtbar Gemachte zum einen etwas widerspiegelt, zum anderen aber die Quelle dieser Spiegelung verbirgt, insofern es verhindert, hinter das Wiedergegebene zu schauen. „Le mercure, le tain de cette encre forme écran“, schreibt Derrida: „Il abrite et dissimule. Tient en réserve et donne à voir. L´ écran: à la fois surface visible de projection pour les images et ce qui interdit de voir de l´autre côté.“[2063]

Der durch die Widerspiegelung ausgelöste Bann, der den Wunsch hintertreibt, die Funktionsweise der Widerspiegelung zu ergründen, macht die Faszination des Evidentia-Teils des Vor-Augen-Stellens aus. Der Film und photographische Medien überhaupt treten darin das Erbe der Rhetorik an. Denn, wie bei Rüdiger Campe gelernt, das Vor-Augen-Stellen verweist sowohl zurück auf Mnemotechnik[2064] als auch voraus auf eine „medientechnische() Funktionsweise“[2065]. In der

[2059] Vgl. a. a. O., S. 40f.
[2060] A. a. O., S. 41.
[2061] G. Ch. Tholen, *Die Zäsur der Medien*, S. 64.
[2062] A. a. O., S. 100, Hervorhebung im Original.
[2063] J. Derrida, *La Dissémination*, S. 382.
[2064] Vgl. R. Campe, „Vor Augen Stellen“, S. 216f.

`Epoche´ Celans sind die „bewegten Bilder eines Textfilms“[2066] durch die des technisch hergestellten Films auf Zelluloid ersetzt. Auch dieser verdankt seine Wirksamkeit dem Umstand, dass die Apparatur, die sie erzeugt, unsichtbar ist. „Sowohl der Realitätseindruck des Films als auch die Kinolust scheinen von der Verdrängung der Maschinerie und der zur Produktion eingesetzten Bilder abzuhängen“, merkt dazu der Medienwissenschaftler Hartmut Winckler an.[2067]

Ungestört vom Spiel der Hypotypose, mit der in der Literatur, wie von Campe vorgeführt, die Evidenz zitiert wird, hat das Filmbild von *Nuit et Brouillard* auf die Lektüren von Lorenz und Seng eine geradezu hypnotische Wirkung. Das in Lorenz´ Augen durch den Kommentar evozierte und das von Seng tatsächlich untersuchte und mit dem Kommentar abgeglichene Filmbild avanciert zum Transzendentalsignifikat der Interpretationen, das mit einem geradezu positivistischen Eifer ontologisiert wird. Während Seng, wie gesehen, anhand des Filmbildes den Anfang des Gedichts „eindeutig“ als Deportationsszene bestimmt, spricht Lorenz sogar von „Tatbestände(n)“, auf die die *Engführung* nur hinweisen würde, die sich aber „im Kontext des Filmskripts (…) ziemlich genau identifizieren lassen“ würden.[2068]

Dabei zielt doch die *Engführung* eigentlich vom ersten Wort an und erst recht im Verlauf der ersten Partie gerade darauf ab, sich der Macht des Filmbildes zu entziehen. Auch bei Celan zeigt sich die Evidenz, ereignet sich die Hypotypose. Aufgeboten wird dafür in der *Engführung* das, was Medien immer schon hat entzaubern können: Der tief verwurzelte philosophische Zweifel an der Wahrnehmbarkeit der Welt und an der Möglichkeit ihrer wahrhaftigen Repräsentation in der Kunst sowie die Irritation durch eine kunstvoll herbeigeführte Störung.

Wo von „Schatten“ die Rede ist, die „mit Hilfe von Licht auf eine Projektionsfläche“[2069] geworfen werden, wie dies bei den „Schatten der Halme“ der *Engführung* sein soll, drängt sich der Vergleich mit Platons Höhlengleichnis auf. Philosophen sehen darin die *conditio humana* eingemeißelt. Nur unter großen Anstrengungen lässt sich die Wirklichkeit erkennen, im `Normalfall´ ist man mit Trugbildern konfrontiert.[2070] Jedenfalls solange menschliche Augen vom göttlichen Licht der Wahrheit nur geblendet sind, statt dass es ihnen helfen würde, die Dinge so zu sehen, wie sie sind.[2071]

[2065] A. a. O, S. 223.
[2066] A. a. O, S. 222.
[2067] H. Winckler, „Der Zuschauer und die filmische Technik“, S. 24f.
[2068] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung:Hölderlin- Rilke- Celan* S. 205.
[2069] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 40.
[2070] Vgl. Platon, *Der Staat*, Buch VII, 514a-515c.
[2071] Vgl. a. a. O., Buch VII, 515eff.

Zwar hat Celan das Höhlengleichnis im 7. Buch von *Der Staat* in seinem Exemplar nicht mit Anstreichungen versehen[2072], dafür aber die Darstellung im Überblickswerk von Theodor Gomperz: *Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie*[2073]. Nicht nur Medienwissenschaftler sehen im Höhlengleichnis die Urform des Kinosaals[2074] und die Funktionsweise der *camera obscura*, des Vorläufers von Photo- oder Filmkamera und Projektor, vorweggenommen[2075]. Celan hat bei Platon von den Konsequenzen gelesen, die dieser indirekt aus dem Höhlengleichnis für die mimetische Kunst und den Künstler ableitet, nämlich immer nur ein drittes Werk zu schaffen[2076], eine Nachahmung der Reproduktion der göttlichen Idee, die nicht dem wahren Sein entsprechen kann, sondern dem Sinnentrug unterliegt[2077]. „Weitab von der Wahrheit steht also die Kunst der Nachahmung, und gerade deshalb schafft sie alles nach, weil sie nur wenig von jedem Ding erfasst und da nur sein Scheinbild", lässt Platon den Sokrates resümieren.[2078] Sogar der große Homer wird verdächtigt, „nur Schöpfer eines Scheinbildes" zu sein, wofern er in seiner Dichtung nicht Anweisungen zum richtigen Leben gibt.[2079]

Celan dürfte sich bewusst gewesen sein, dass das Bild von den „Schatten der Halme" als ein Trugbild im platonischen Sinne wie auch als Filmbild interpretierbar ist. Die platonische Grundauffassung vom Derivat-Charakter der Wahrnehmung schwingt dadurch mit, dass die „Schatten" Vorrang vor den Dingen selbst

[2072] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 35.

[2073] Vgl. a. a. O., S. 59; vgl. Th. Gomperz, *Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie*, Bd. II, S. 387.

[2074] Vgl. dazu Jean-Louis Baudry, „Das Dispositv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks", S. 390ff.: So wie die Gefangenen in der Höhle seien auch die Kinobesucher in ihrer Bewegungsmöglichkeit eingeschränkt und hätten ebensowenig die Möglichkeit, eine Realitätsprüfung zu vollziehen. Außerdem handle es sich sowohl in der Höhle als auch im Kinosaal um dunkle Räume, die Projektionsquelle befände sich in beiden Fällen hinter den Personen und die Wahrnehmung wäre bei den Gefesselten wie bei den Zuschauern auf das Visuelle und Auditive beschränkt. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass der Kinobesucher im Unterschied zu den Gefangenen freiwillig seinen Platz im Kino einnimmt. Baudry ist der Ansicht, dass eine gewisse „Faszination der Gefangenen" bestünde, die auch dadurch deutlich wird, dass die Gefangenen, obwohl sie plötzlich die Möglichkeit dazu hätten (einem Gefangenen gelingt es zu entkommen), die Höhle nicht verlassen wollen und somit freiwillig in ihrer gewohnten Situation verharren.

[2075] Vgl. dazu das Wort Paul Valérys: „Wenn Platon die Öffnung seiner Grotte auf ein ganz kleines Loch reduziert hätte und wenn er die Wand, die ihm als Bildschirm diente, mit einem empfindlichen Überzug versehen hätte, dann hätte er beim Entwickeln seines Höhlenhintergrundes einen gigantischen Film erhalten; und weiß Gott, welche erstaunlichen Schlussfolgerungen über die Natur unserer Erkenntnis und über das Wesen unserer Ideen er uns hinterlassen hätte (...)." Zitiert nach B. Busch, *Belichtete Welt*, S.1.

[2076] Vgl. Platon, *Der Staat*, Buch X, 597e.

[2077] Vgl. a. a. O., Buch X, 598b.

[2078] Ebd.

[2079] Vgl. a. a. O., Buch X, 599d.

haben. Der Text erzeugt die gleiche Perspektive, wie sie die Gefangenen im Höhlengleichnis haben. Das Wort „Schatten“ meint zugleich den Derivat-Charakter der Kunst. Wo in der für diese Arbeit zu Rate gezogenen Übersetzung Platon vom Dichter Homer als „Schöpfer eines Scheinbildes“ spricht, hat die von Celan benutzte Übertragung sogar das Wort vom „Schattenbildfabrikant(en)“.[2080]
Die Behandlung des *Meridian* und des Lektürehintergrunds, der für die Büchnerpreisrede und teilweise auch für Gedichte wie *Engführung* und *Stimmen* Geltung hat, hat zutage gefördert, dass Celan der Kunst als Nachahmung oder `Schattenbildfabrikation´ äußerst ablehnend gegenüber steht und seine eigene poetische Tätigkeit offensichtlich keineswegs in diesem Bereich eingeordnet sehen will. Davon jedenfalls zeugt Celans Anstreichungspraxis in den von ihm gelesenen philosophischen Werken. Celan sympathisiert mit Platons Abwertung der mimetischen Kunst und darüber hinaus mit der Frankfurter Schule und der Existenzialontologie Martin Heideggers, die sich aufgrund von deren Zerstörungspotenzial gegen die Kunst als techné wendet.
Die Mitarbeit an Alain Resnais´ Dokumentarfilm, die zumindest die deutsche Version nicht unerheblich mitprägt und die Möglichkeiten dieses Films an manchen Stellen sicherlich weiter ausschöpft als die Originalfassung, müsste für Celan ein Dilemma, ein Konflikt der Überzeugungen bedeutet haben. Das Ethos des Dichters ist berührt. Ausgerechnet der entschiedene Gegner mimetischer Kunst und vehementer Verfechter singulären Sprechens und Wahrnehmens leistet einen nicht unbedeutenden Beitrag zu einer sich als Wiedergabe der Wirklichkeit verstehenden Kunstform, deren technische Verfahrensweise in der Aufzeichnung und Reproduktion von Schatten in einem ganz wörtlichen Sinne besteht.
Sengs Analysen von Celans Analogisierung kinematographischer Projektionsvorgänge und Eigenschaften kinematographischer Datenträger lassen wenig Zweifel daran, dass Celan seine kinematographische Mitarbeit in der *Engführung* reflektiert. Die Möglichkeiten des einen Mediums, die Aufzeichnung und Wiedergabe bewegter Bilder, wird bei Celan mit den Mitteln eines anderen Mediums nachvollzogen, mit der Sprache und dem Verräumlichungspotential des Schriftbildes, wenn die Überlagerung und Kontrastierung von Lichteffekten mit semantischen Polaritäten und plötzlichen Enjambements inszeniert wird. Celan problematisiert damit indirekt das Moment der Transposition, die Überwindung eines Bruchs zwischen Medien, der immer nur in einem Akt der Willkür gelingen kann. Es wäre verfehlt anzunehmen, die *Engführung* würde sich auf das Nachbuchsta-

[2080] P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 36.

bieren filmischer Effekte beschränken und ließe nichts von der kritischen Haltung erkennen, die sich im *Meridian* als Verweis auf den inhumanen bezw. depersonalisierten Charakter physiologischer Wahrnehmung und der sie konditionierenden photographischen Medien kundgibt.

Tatsächlich erfährt die kinematographische Illusion in der *Engführung* eine empfindliche Störung, die allein von einem genuin sprachlichen Element ausgeht: „auseinandergeschrieben". Erfasst vom Wirbel dieses Kunstwortes, zergeht nicht nur die Referenz des Filmbildes für die Lektüren Sengs und Lorenz´, sondern werden auch die Momente der Gewalt bzw. Überwältigung sichtbar, die mit dem Medium Film verbunden sind. Eine Verwandtschaft zwischen Film und Gewalt, die sowohl in technischen Eigenschaften als auch in deren Versprachlichung sich verrät.

Der Halbvers: „Gras, auseinandergeschrieben." drückt eine Widersinnigkeit aus, die es eher hervorzuheben als abzumildern gilt. Otto Lorenz geht womöglich den falschen Weg, wenn er nach Maßgabe des Filmbildes, das er als Referenz der *Engführung* voraussetzt und in diesem Gedicht wiederfinden will, nach einer Plausibilisierung des Attributs „auseinandergeschrieben" für „Gras" trachtet. „Das ungewöhnliche Attribut für Gras bildet" für ihn „keine contradictio in adiecto, sondern trifft einen wahrnehmbaren Sachverhalt".[2081] Lorenz versucht, „auseinandergeschrieben" als naturalistisches oder realistisches Attribut auszuweisen, indem er dieses ganz wörtlich liest. „Es verweist zunächst darauf, daß zwischen den Steinplatten von Appellplätzen, in den Fugen des zementierten ‚Geländes', bereits Gras wieder nachgewachsen ist."[2082] Lorenz erhebt die wörtliche Lektüre zur Prämisse aller weiterer Lektüren, auch der im Folgenden von ihm selbst entfalteten, sehr interessanten buchstäblichen. Er besteht darauf, dass mit der vermeintlichen Klärung der semantischen Zuträglichkeit von „auseinandergeschrieben" wie selbstverständlich „ein konkreter Realitätsbezug des mehrdeutigen Gedichts (…) jetzt gegeben" sei, „an dem alle weiteren Deutungen sich orientieren müssen".[2083]

Umso mehr stellt sich die Frage, ob die *Engführung* als Gedicht dieses Realitätsbezugs bedarf, und ferner, ob dieser Realitätsbezug durch ein Filmbild bzw. dessen Beschreibung im Filmkommentar hergestellt werden kann. Das Lektürebegehren von Lorenz reduziert die Vieldeutigkeit, die schon im Wort „auseinandergeschrieben" selbst liegt, zu einer Eindeutigkeit, die trügerisch ist. Die potentielle Wirksamkeit des Gedichts wird dadurch geschwächt – gerade und besonders im

[2081] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 207.
[2082] Ebd.
[2083] Ebd.

Vergleich zum Film. Weil festgelegt auf eine wahrhaftige Wiedergabe des Filmbildes, beraubt Lorenz´ Lektüre das Gedicht um den Eintritt in das widerspruchsvolle Spiel einer Nicht-Übereinstimmung von Gedicht und Film, Sprache und Zelluloid, Wort und Schatten, ein Spiel, wie es seinerseits der Film dank seiner kontrapunktischen Montage und eines ebensolchen Verhältnisses von Bild und Kommentar auf anderer Ebene entfaltet.

Lorenz´ Lektüre ist entgegenzustellen, „auseinandergeschrieben" gleichsam differentiell zu lesen, gemäß seiner signifikanten Verweisung. In gewisser Weise ist das ein Versuch, die Rezeptions-Imperative der *Engführung* einzulösen, die vom Lesen über das Schauen zum Gehen führen. Es handelt sich nämlich darum, nicht nur die lexikalische Bedeutung von „auseinandergeschrieben" als Sinn zu aktualisieren. Vielmehr muss die textuelle Konstellation im Sinne eines Schauens in den Blick genommen werden. Diese wiederum macht es unvermeidlich, zwischen verschiedenen Punkten oder Polen hin- und herzugehen. Drei Bedeutungen des „auseinandergeschrieben" für die Ästhetik von Film und Gedicht sind bereits kenntlich gemacht worden: die Montage der Bilder, das Verhältnis zwischen Kommentar und Bildmaterial und die Einfärbung der Wahrnehmung der Bilder durch den Kommentar. Eine vierte Bedeutung kommt nun hinzu: Das Medium Film wird in der *Engführung* durch die Auflösung des Projektionsvorgangs in die konstituierenden Bestandteile kinematographischer Illusion zerlegt.

Ein Zwischenglied bildet die Einsicht, wie durch das Arrangement des sprachlichen Materials die initiale Kamerafahrt von *Nuit et Brouillard* in eine andere Zeichenordnung übertragen wird – und dabei womöglich ein größeres semantisches Potential realisiert wird als im filmischen Medium. „Gras, auseinandergeschrieben" wird dabei als Leseanweisung verwendet. Die übertragene Bedeutung von Gras verweist einerseits auf einen „soziokulturell eng verflochtenen Bedeutungskomplex von Leben, Tod und Vergessen"[2084] wie in den Redewendungen „`das Gras wachsen hören´", „`ins Gras beißen´"[2085], andererseits auf Stellen in der Bibel, in denen Gras mit dem vergänglichen Menschen, seinem „Fleisch", oder sogar mit dem auserwählten Volk Israel gleichgesetzt wird[2086]. Man kann im ‚Auseinandergeschrieben'-Sein wie Wolfgang Emmerich die Individuation der Trauer gewahren. „`Gras, auseinandergeschrieben´ wäre dann deutbar als der Versuch, jedem einzelnen dieser abgehauenen Halme, dieser ermordeten Men-

[2084] Ebd.
[2085] Ebd.
[2086] Vgl. dazu O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin -, Rilke - Celan*, S. 207;W. Emmerich, „…daß das Gedicht um dieser Meinung (…)", S. 173, sowie Psalm 90, Vers 5f.; Jesaja 40, Vers 6f.; Psalm 102, Vers 12; Hiob 14, Vers 2 (alles AT).

schen-Individuen gerecht zu werden, gleichsam um jeden für sich zu trauern."[2087] Doch darüber hinaus gibt es noch eine buchstäbliche Lektüre zu entdecken, die das Wort „Gras" als ein „auseinandergeschrieben(es)" vergegenwärtigt.

„(A)useinandergeschrieben" ist auch eine Aufforderung, die Buchstabenfolge G-R-A-S für sich zu betrachten. An ihr fällt Otto Lorenz auf, dass sie, „rückwärts gelesen, das Anagramm `Sarg´ ergibt".[2088] Lorenz´ Terminologie ist an dieser Stelle nicht korrekt, wiewohl es richtig ist, im Bereich der kleinen Gattung des Rätsels nach einem Namen für das zu suchen, worauf „auseinandergeschrieben" in seinem Bezug auf „Gras" hindeutet. Von einem Anagramm spricht man bei einer „Wortverrätselung durch Buchstabenversetzung"[2089] überhaupt, wie immer diese umgesetzt wird. Lorenz aber liest „Gras" eigentlich als Palindrom, als ein „Rätsel über ein Wort, das vorwärts und rückwärts gelesen dieselbe oder andere Bedeutung hat".[2090] Die Legitimität einer solchen Lesart verteidigt Klaus Schenk mit Versen eines Gedichts aus dem Band *Lichtzwang*: „Die rückwärtsgesrpochenen/Namen, alle."[2091] Das Anagramm und seine Varianten besitzt Schenk zufolge medienmetaphorische Funktion bei Celan, denn es reflektiert dessen Einstellung zur Schrift: „Das Anagramm reproduziert *in nuce* die doppelte Seinsweise des Textes als Gegenstand der linearen Lektüre und als mehrdimensionale Schriftlandschaft, in der die Schriftelemente auf der Blattseite verteilt und angeordnet werden. Innerhalb dieser Schriftlandschaft werden Wort-Konstellationen aufgebaut, die figurative Elemente mit sich führen."[2092]

Mit dem Palindrom ist das rhetorische Gegenstück zu der Kamerafahrt benannt, mit der der Film *Nuit et Brouillard* eröffnet wird. Die Kamera bewegt sich im Wesentlichen rückwärts, immer weiter in die Mordstätten hinein. Wird das Wort „Gras" rückwärts gelesen, wenn ein anderes Wort, „auseinandergeschrieben", dazu auffordert, wird in der *Engführung* dieselbe Bewegung nach rückwärts vollzogen wie im Film *Nuit et Brouillard*. Aber die Nachahmung dieser Bewegung im Medium der Sprache stellt zugleich die tiefgreifenden Differenzen zwischen den Medien heraus.

Das Gedicht überlässt es dem Leser, d. h. gibt ihm die Freiheit, ein bestimmtes Verständnis von „auseinandergeschrieben" zu entwickeln, mit den Elementen des Wortes „Gras" zu spielen und so auch auf den Einfall zu kommen, das Wort rückwärts zu lesen. Anders ist es beim Film *Nuit et Brouilllard*. Wiewohl der Zu-

[2087] W. Emmerich, „…daß das Gedicht um dieser Meinung (…)", S. 173.
[2088] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 207.
[2089] I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 161.
[2090] A. a. O, S. 160.
[2091] Celan II, S. 312. – Vgl. K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 265.
[2092] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 267, Hervorhebung im Original.

schauer von einer gewissen Distanz profitiert, die sich aus dem Verzicht des Einsatzes einer subjektiven Kamera zumindest am Anfang des Films ergibt, ist er doch gezwungen, die Kamerafahrt mitzuvollziehen, will er die Darstellung auf der Leinwand oder dem Bildschirm verfolgen.

Darüber hinaus wird mit dem Palindrom `Sarg´ zu „Gras“ experimentell aufgedeckt, dass Sprache in Literatur eine produktive Mitarbeit an den durch sie artikulierten Problemen einräumt. Der `Sarg´ ist Synekdoche des Bestattungsrituals, jenes kulturellen Akts, der den Ermordeten verweigert worden ist, aber ihnen durch die Lektüre zuteil werden kann. Die Arbeit an der Sinngebung, mit der die Leser von *Engführung* konfrontiert werden, beschränkt sich nicht, wie tendenziell beim Film *Nuit et Brouillard,* darauf, die Geschehnisse vermittels der Einbildungskraft zu rekonstruieren und Mahnungen für die Zukunft zu verinnerlichen. Sie erstreckt sich vielmehr auch darauf, im Akt der Lektüre eine Arbeit an der Sprache zu leisten, die dazu beiträgt, den Ermordeten wenigstens symbolisch ein `Grab´ zu geben. Diese Möglichkeit wird realisiert, wenn unter Missachtung des lexikalischen Codes und mit der Absicht der Fehllektüre das Gras als ‚Sarg' gelesen wird. Wobei „Gras“ für sich betrachtet bereits als Paronomasie – ein Wort mit „Klangverwandtschaft“ bei „Bedeutungsfremdheit“[2093] – sowohl zu `Grab´, das symbolisch hergestellt wird, als auch zu jenem `Gas´ gelten kann, mit dem die Opfer getötet worden sind.

Das zum Kunstwort erhobene „auseinandergeschrieben“ verweist auf sich selbst sowie auf die tendenziell widersinnige Verbindung mit „Gras“. Es hält zudem dazu an, ähnlich kühne Wortverbindungen in der *Engführung* zu prüfen, die vorausgehen und nachfolgen und ebenfalls in einer ambivalenten Beziehung zu kinematographischen Verfahren stehen. Da ist zunächst einmal der Vers „mit der untrüglichen Spur:“ gleich in der ersten Strophe des Gedichts. Abweichend von einer wörtlichen Lektüre wird vorgeschlagen die „untrügliche() Spur“ als Figur ironischer Periphrase, die Göttert den Tropen, also den Wortfiguren, zuordnet[2094], oder als oxymoronhafte Wendung einzustufen. Weil der „Zeichenleser (…) seinen Selbsttäuschungen“ zu erliegen droht, wird auch hier „Zuflucht zum paradoxen Bild“ genommen[2095]: Was Monika Schmitz-Emans für den „Naturzeichen-Sucher“ bei Celan formuliert, darf auch an dieser Stelle Anwendung finden: „Letztlich kann es für Celan nicht darum gehen, die Illusion einer lesbaren Welt mit literarischen Mitteln zu bekräftigen und aufrechtzuerhalten; sie muß vielmehr

[2093] J. Körner, *Einführung in die Poetik*, S. 9.
[2094] Siehe dazu K.-H. Göttert, *Einführung in die Rhetorik*, S. 52: „Der Ausdruck einer Sache durch ihr Gegenteil, die Ironie, weist ebenfalls umschreibende Züge auf (…).“
[2095] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 146.

als hypothetisches Konstrukt durchschaut und durch Reflexion destruiert werden.“[2096]

Eine „Spur“ kann eigentlich nicht „untrüglich()“ sein. Die Spur ist selbst nur ein Bild und darum zwangsläufig trügerisch. „In der Sichtbarkeit der Spur bleibt dasjenige, was sie erzeugte, gerade entzogen“, erläutert Sybille Krämer. „Zwar lässt die Fährte Rückschlüsse zu, doch kann diese Rekonstruktion niemals etwas anderes sein als ein Abbild, eine Darstellung, deren Bildcharakter die Unverfügbarkeit des Abgebildeten stets eingeschrieben bleibt.“ Denn: „Ein auf Kontakt beruhender Abdruck erlaubt keine zweifelsfreie Identifikation dessen, was sich abdrückte.“[2097] Insbesondere wird gerade die Spur als trügerisch, weil von unzuverlässigem Gerede und sinnlosem Geräusch umwölkt, in Celans späterem Gedicht *À la pointe acérée* beargwöhnt: „Wege dorthin./ Waldstunde an/ der blubbernden Radspur entlang.“[2098]

Mitnichten soll die Shoah als singuläres historisches Ereignis in Frage gestellt werden. Gleichwohl kommt es darauf an, der Eigentümlichkeit der Spur Rechnung zu tragen und dem medialen Erinnern skeptisch zu begegnen. Zu reflektieren ist die „erkenntnistechnische und -theoretische Doppelfunktion“ der Spur.[2099] „In einer paradoxalen Geste verweist die Spur auf das Surplus einer transzendenten Welt, welche der diesseitigen Welt gerade abhanden gekommen und daher auch nicht positiv zu erkennen ist.“[2100] Die Abwesenheit des Dargestellten ist zudem dem kinematopgraphischen Datenträger eingeschrieben, wenn man, wie Seng, die „Spur“ auf die „Tonspur“ bezieht. Auch der kinematographische Datenträger ist keinesfalls „untrüglich()“.

Bereits das Medium Film an sich ist `trügerisch´. Nicht nur, weil es, mit Platon gesprochen, lediglich schattenhafte Abbilder aufzeichnet, speichert und wiedergibt, sondern auch, weil die Illusion kontinuierlicher Bewegung sich einer natürlichen Fehlleistung des Auges verdankt. Nämlich der so genannten „Nachbildwirkung“.[2101] Celan bezieht sich auf diese in der zweiten Strophe des Gedichts *Wortaufschüttung*: „Oben/der flutende Mob/der Gegengeschöpfe: er /flaggte – Abbild und Nachbild/ kreuzen eitel zeithin.“[2102] Die „Nachbildwirkung“ besteht, kurz gesagt, darin, dass „(d)as Gehirn (…) ein Bild etwas länger (speichert), als es sichtbar ist“.[2103] Die „Nachbildwirkung“ ist konstitutiv für die Erfindung der Ki-

[2096] Ebd.
[2097] S. Krämer, „Was also ist eine Spur?“, S. 15.
[2098] Celan I, S. 251.
[2099] S. Krämer, „Immanenz und Transzendenz der Spur“, S. 166.
[2100] A. a. O., S. 167.
[2101] J. Monaco, *Film verstehen*, S. 85.
[2102] Celan II, S. 29.
[2103] J. Monaco, *Film verstehen*, S. 85.

noprojektion. Der Projektionsapparat muss so konstruiert sein, dass die Maschine „eine Reihe von Einzelbildern schnell genug projiziert, um sie im Gehirn verschmelzen zu lassen und die Illusion von Bewegung zu erzeugen“.[2104] Der schwedische Regisseur Ingmar Bergman nennt die „Nachbildwirkung“ einen „Defekt“ des menschlichen Auges.[2105] Sein US-amerikanischer Kollege Brian De Palma hingegen sieht die Täuschung ganz aus dem Medium Film erwachsen. „The camera lies all the time“, betont er in einem berühmt geworden Ausspruch, „lies 24 times per second.“[2106]

Hinzu kommt der trügerische Charakter der Tonspur, insofern Ton und Bild asynchron kopiert sind. Auf dem Stand der analogen Filmtechnik der fünfziger Jahre des letzten Jahrhunderts, also in der Epoche von *Nuit et Brouillard*, ist der Ton photographisch (Lichtton), magnetisch (Magnetton) oder mechanisch (Nadelton) getrennt von den Bildern mittels Mikrofon aufgenommen worden.[2107] Auch bei der Wiedergabe ist die Einheit von Bild und Ton eine Täuschung, auch hier sind Bild und Ton räumlich voneinander getrennt, insofern sie an unterschiedlichen Stellen abgenommen werden. Zwar erlaubt das Lichttonverfahren, Bild und Ton auf eine einzige Vorführkopie zu übertragen.[2108] Aber „die ruckweise Bewegung des Films in der Bildbühne“ muss im „Tonlaufwerk durch Schwungmassen, Filmschleifen und Beruhigungsrollen (…) in eine gleichförmige an der Tonabnahmestelle (…) umgewandelt“ werden. Diese verschiedenen Bewegungsformen machen es notwendig, dass „auf der endgültigen Kopie Bild und Ton um 19 Bilder versetzt sind“.[2109] Aufgrund der Erfahrungen bei der Synchronisation von *Nuit et Brouillard* dürfte Paul Celan über diese technischen Verfahren gut informiert gewesen sein.

„Verbracht ins Gelände“ zu sein „mit der untrüglichen Spur“ und dabei „Gras, auseinandergeschrieben“ zu sehen, kann in mehrfacher Hinsicht als Darstellung des Projektionsvorgangs eines Films angesehen werden. Zunächst als rezeptionsästhetisches und psychologisches Phänomen, nämlich aus der Sicht des Zuschauers. Die als Tonspur verstandene „untrügliche() Spur“ dient als Transportmittel, das „mit“ ist als Verweis auf ein `Mittel´ lesbar, um den Zuschauer ins Konzentrationslager zu versetzen. Auf der Tonspur befinden sich der Kommentar und die Musik, komponiert vom Brecht-Mitarbeiter Hanns Eisler, orchestrisch aufgeführt unter der Leitung des renommierten Filmmusikers Georges Delerue.

[2104] Ebd.
[2105] Vgl. ebd.
[2106] R. Crouse, *The 100 Best Movies You've Never Seen*, S. 199.
[2107] Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 6, Stichwort „Film“, S. 243.
[2108] Vgl. J. –L. Passek (Hg.), *Dictionnaire du cinéma*, Stichwort „Sonore“, S. 2013.
[2109] *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 6, Stichwort „Film“, S. 243.

Schon das auf dem Tonband Aufgenommene kann trügerisch sein, insofern es lediglich aus Signifikanten besteht, die dem Risiko der Fehl-Information und -Interpretation ausgesetzt sind. „Eine Aufnahme der eigenen Rede macht deutlich, dass auch die Rede durch das differentielle Spiel der Signifikanten funktioniert", gibt Jonathan Culler zu bedenken.[2110] Durch die Abtrennung von letztbegründenden Signifikaten ist die Spur sich selbst nicht präsent. „Toujours différante, la trace n´est jamais comme telle en présentation de soi", schreibt Derrida mit Bezug auf sein eigenes Kunstwort „différance".[2111] Derridas Befund der Nichtidentität der Spur informationstheoretisch ausweitend, erklärt Anthony Wilden jede ungedeutete Spur zu `Geräusch´: „Derrida´s `original trace´ is noise (…)."[2112]

Das Verbrachtwerden aber, die Deportation als Gegenstand des Films, hat seine Entsprechung in der Funktionsweise des Mediums, das den Rezipienten in eine fremde Welt führt, ja ent-führt. Der Kommentar wird das Konzentrationslager als einen „andere(n) Planet(en)" bezeichnen.[2113] Ein wichtigerer Anteil als den Bildern an diesem Transportvorgang wird in dieser Lesart dem Kommentar zugesprochen, denn erst durch den Kommentar, in dem das Wort „Konzentrationslager" fällt, wird der Ort eindeutig definiert. Das Gedicht parallelisiert Deportation und Seherlebnis, höhlt aber in seiner Sprache eine Möglichkeit zur Artikulation des dabei Erfahrenen und Empfundenen aus. Das unterscheidet *Engführung* vom Film, der ebenfalls phasenweise eine Verknüpfung – um nicht zu sagen: ‚Engführung' – von Zuschauerwahrnehmung und thematischer Darstellung anstrebt.

Nachdem *Nuit et Brouillard* den Zuschauer gleich zu Anfang an die Stätte des Massenmords gebracht hat, folgt ein historischen Rückblick auf die Verfolgung und Deportation missliebiger Minderheiten bis zu deren Ankunft im Konzentrationslager nach dem Transport in Viehwagons (2' 39'' – 7'04'')[2114]. Wenn der Film zum Zuschauer und in die Gegenwart von 1955 zurückkehrt, befindet die Kamera sich an den Bahngleisen, die zum Konzentrationslager führen (7'12''[2115]). Erstmals wird die Perspektive der subjektiven Kamera eingenommen. Nachgeahmt wird die Sichtweise eines Betrachters, der von den Bahngleisen zum Tor des Konzentrationslagers aufblickt. Im Shooting-script heißt es: „Travelling avant

[2110] J. Culler, *Dekonstruktion*, S. 121.
[2111] J. Derrida, *Marges – de la philosophie*, S. 24.
[2112] A. Wilden, *System and Structure*, S. 403.
[2113] Celan IV, S. 81; vgl. auch R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 84, (7' 56'').
[2114] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais* , S. 74-83.
[2115] Vgl. a. a. O., S. 84.

sur voie de chemin de fer envahie par herbes. La caméra se relève et découvre la route et l´entrée en brique du camp de Birkenau."[2116]

Während die Filmbilder auf diese Weise dem Zuschauer den Mitvollzug der Fahrt zum Konzentrationslager aufzwingen, erlaubt das Gedicht dem Leser eine gewisse Form der Distanzierung. Insbesondere das in der oben angezeigten Einstellung aufgenommene Zugangstor zum Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau hat sich wie die Bahngleise im Laufe der Jahre und Jahrzehnte zur Ikone der Shoah verdichtet. Dieses Bildmotiv verstärkt die Überwältigungs-Tendenz visueller Medien, die im *Meridian* als meduisierend figuriert wird. Die Rezeption von *Nuit et Brouillard* ist davon nicht ausgenommen. Das Stichwort `Lähmung´ zieht sich durch die Selbst- und Fremdbeschreibungen der Zuschauerreaktionen auf den Film. Für Catrin Corell, die sich auf verschiedene Rezeptions-Berichte stützen kann, „läuft auch Resnais´Film (…) Gefahr (…) (,) die Vorstellung des Zuschauers zu konterkarieren (,) bei den Zuschauern Erschütterung, Lähmung und Erstarrung hervorzurufen(,) und einem Abnutzungseffekt zu unterliegen".[2117]

Das Gedicht schiebt demgegenüber den meduisierenden Effekt auf, ohne doch das Grauen abzumildern. So hält es ausgerechnet im Namen des vermeintlich `Untrüglichen´ einen Weg zur Artikulation in der Sprache offen, so dass sich die Befindlichkeit des Lesenden bezeugen kann. Freilich um den Preis eines paronomasischen Fehllesens. `Untrüglich´ hat Klangähnlichkeit mit `unträglich´. Laut dem Grimmschen Wörterbuch ist das adverbial und adjektivisch gebrauchte Wort `unträglich´ eine ältere Form von „unerträglich", seit dem 16. Jahrhundert findet sich `unträglich´ durch `unerträglich´ ersetzt.[2118] Die `unträgliche´ oder `unerträgliche Spur´ wäre eine Fehllektüre, die die enorme Zumutung und Anforderung ausdrücken würde, der sich der Zuschauer durch die Bilder und durch den Kommentar nicht zuletzt aufgrund Celans Übersetzung ausgesetzt sieht und hört.

Darüber hinaus bilden die ersten beiden Strophen die Struktur filmischer Bild- und Tonwiedergabe aber so nach, dass die Überwältigung durch das Audiovisuelle dank einer Verräumlichung der filmischen Illusion aufgelöst wird. Die Sicht des Zuschauers wird auf die Sicht eines Lesers hin überschritten, der zur Funktionsweise des Films eine distanzierte Haltung einnehmen kann. Ton und Bild lassen sich unterschiedlichen Versgruppen zuordnen. „Verbracht ins" (Vers 1) und „mit der untrüglichen Spur:" (Vers 3) aus der ersten Strophe stehen für den durchs Hören auf den Kommentar erfolgten Transport. „Gelände" (Vers 2) und

[2116] Ebd.
[2117] C. Corell, *Der Holocaust als Herausforderung für den Film*, S. 81.
[2118] Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 24, Spalte 1948.

die Leerzeile demgegenüber für ein Sichtbares, dessen Erscheinen durch das Hörbare vermittelt werden soll, aber sich in seiner Materialität immer wieder entzieht. Der verzeitlicht-verräumlichte Abstand zwischen Bild und Ton, der Bedingung der Filmwiedergabe ist, überdehnt sich zu einer Verflüchtigung des anvisierten Sichtbaren.

Das „Gras“, so informiert der erste Halbvers der zweiten Strophe – wenn denn dieser Abschnitt so gezählt werden darf – ist nur als „auseinandergeschrieben(es)“ zu sehen, also nach dem Durchgang durch ein Schrift- und Sprachgitter, welches die Wahrnehmung zu einer Angelegenheit des Lesens und Sprechens macht. So wird die Erwartung unmittelbarer Offenbarung des Sichtbaren frustriert, weil auf einen Umweg geleitet, aber zugleich auch ein Schutzschirm aufgespannt. Die Einsicht in die Verschiebung oder Versetzung von Ton und Bild, die sich vom Film *Nuit et Brouillard* absetzt, insofern sie den Antizipationsbogen einer Kontextenthüllung, die auch Situationsklärung ist, durchbricht, wird gleichwohl dem Leser der *Engführung* erst gegen Ende des Gedichts eingeräumt, in der Partie IX.

Nach einer Reflexion der Medialität von Erinnern und Gedenken, die neben anderem auch zum Gang des Gedichts gehört, erscheinen die Elemente von Partie I in Partie IX noch einmal, aber in signifikant anderer Ordnung: „Verbracht/ ins Gelände/mit/der untrüglichen/Spur:“ Die Wörter als `Spuren´ von Tonband und Bildband treten stärker auseinander, können als stärker „auseinandergeschrieben“ bezüglich der durch sie bezeichneten Funktionen gelesen werden. Der Transport wird als abgeschlossen dargestellt durch das diesmal einzeln stehende „Verbracht“. Wie im Rückblick erfährt der Transport-Vorgang gleichwohl eine signifikante Aufgliederung in seine Komponenten. Die lokale Präposition „ins“ rückt vor das „Gelände“, steht dadurch aber zugleich über der modalen Proposition „mit“, die nun allein steht. Herausgestellt wird durch diese Konstellation eine Bewegung in ihrer Zielrichtung („ins Gelände“) ebenso wie der Umstand, dass diese Bewegung durch ein Vehikel („mit“) vonstatten geht. Die Angabe des Vehikels selbst ist auf zwei Verse verteilt: „der untrüglichen“ und „Spur“. In einer vertikalen Linie betrachtet, stehen „ins Gelände“ und „der untrüglichen“ übereinander. Dadurch wird hervorgehoben, was an der ersten Strophe ominös ist: Die Zielrichtung des Transports ebenso wie das Transportmittel.

Das Kunstwort „auseinandergeschrieben“ verweist aber nicht nur auf Vorausliegendes, sondern auch auf im Gedicht Nachfolgendes zum Projektionsvorgang. Neben dem „Schatten der Halme“ empfehlen sich für diese Lektüre auch die Verse: „Ein Rad, langsam, rollt aus sich selber, die Speichen/klettern,/ klettern

auf schwärzlichem Feld, (…).“ In der Forschung besteht die Neigung, darin einen Widerhall des Beginns von Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra* zu hören. Tatsächlich heißt es in der ersten Rede Zarathustras „Von den drei Verwandlungen“: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Jasagen.“[2119] Celans begeisterte Nietzsche-Lektüre und insbesondere des *Zarathustra* ist verbürgt.[2120] Otto Lorenz stellt die Parallele zum aus sich heraus rollenden Rad her, begnügt sich aber, in diesem Motiv nurmehr das Signal einer geistigen Auseinandersetzung mit Nietzsche zu erblicken, die darin liegt, einerseits „mit ihm die Existenz aller `Hinterwelten´ als transzendenter Palliative in sarkastisch-spöttischer Manier“ zu leugnen, andererseits aber gegen Nietzsche sprachlich für „die dauerhafte Präsenz des Leidens im Eingedenken der Mitleidenden“ zu sorgen.[2121] Es lasse „schon das benutzte Sprachmaterial erkennen, daß Celan hier ganz offenbar eine `Engführung´ von Jean Paul- und Nietzsche-Stellen versucht hat“.[2122] Eine Deutung, warum Celan die Rede vom Rad, das aus sich selber rollt, aufnimmt, unterbleibt jedoch.

Für die auf die Rhetorik der Medialität konzentrierte Lektüre sind einmal mehr Widersinn und Ironie der betreffenden Passage hervorzuheben. Das Rad bei Celan – im Unterschied zu dem bei Nietzsche – rollt und rollt zugleich nicht. Es wird behauptet, dass es „rollt“, aber parataktisch damit verbunden ist gleichzeitig die Aussage, dass „die Speichen/klettern“. Hat das Rad keinen Reifen? Die gewöhnliche Vorstellung von einem Rad, die wörtliche, aber auch die übertragene Bedeutung des Wortes „Rad“, wie sie in der Redewendung vom Glücksrad auftaucht, kommt ohne den Reifen nicht aus. Da „klettern“ anaphorisch wiederholt wird, und auch expliziert wird, dass es sich um ein Klettern „auf schwärzlichem Feld“ handelt, findet, auch wenn das Rad in gewisser Weise rollen mag, seine Fortbewegung doch über die Speichen statt und nicht über das Dahinrollen eines Reifens. Doch wie ist das vorstellbar? Und welche Verbindung gibt es zu den „Sterne(n)“, auf die die Nacht verzichten kann, und zu den „hybride(n) Satzzeichen", den "kleinen Sternchen, Asterisken" , von denen das Weiß „zwischen den Strophen markiert" wird ?[2123]

Der Blick in die Wörterbücher bringt zutage, dass „klettern“ Stasis und Dynamik in einem aussagt. Gemeinhin bedeutet es, „*auf steilem, eigentlich unwegsamen wege steigen, wie* klimmen, *doch drückt es kräftiger als dieses die Arbeit des*

[2119] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 4, S. 31.
[2120] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan*, S. 76.
[2121] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 222.
[2122] A. a. O., S. 212.
[2123] J. Roelans, „Die untrügliche Spur", S. 223.

steigens aus."[2124]. Aber etymologisch leitet sich „(d)as erst seit dem 15. Jh. bezeugte Verb (…) im Sinne von `sich anklammern, anhaften´" von der Wurzelform *glei-`kleben´" her.[2125] ‚Klettern' erweist sich als ein Wort sowohl für Bewegung als auch für Stillstand. Diese Momente und ihr Zusammenhang sind auch für den kinematographischen Projektionsvorgang entscheidend.

Celan hat spätestens während der Vorführung von *Nuit et Brouillard* im Rahmen der deutschen Synchronisation Gelegenheit gehabt, sich mit dem Mechanismus des Malteserkeuzes vertraut zu machen. Das Malteserkreuz ist ein Transportmechanismus, der die Abspielgeschwindigkeit der Filmspule so reguliert, dass 24 Bilder pro Sekunde belichtet werden bzw. auf der Leinwand erscheinen. Der Film muss „langsam", wie es von der Bewegung des Rades bei Celan gefordert wird, durch die Kamera oder den Projektor `gehen´. „(D)er schrittweise Transport", erläutert James Monaco, „muß den Film zur Belichtung eines Bildes in die richtige Position bringen, ihn dort für etwa 1/24 Sekunde unbewegt festhalten und dann das nächste Bild in die richtige Position bringen."[2126] Nur so kommt die Illusion einer kontinuierlichen Bewegung auf, der Nachbild-Effekt, oder, gemäß den Gestalt-Psychologen das „phi-Phänomen".[2127] Als ideale Lösung für den Filmtransport hat sich das vierteilige Malteser-Kreuz durchgesetzt.

Den „Speichen" im Gedicht entsprechen beim Malteser-Kreuz vier kreuzweise angeordnete Schlitze in einer Schlitzscheibe. Das `Klettern´ der „Speichen" kann gelesen werden als Verweis auf das Eingreifen des Stiftes an einer Stiftscheibe in einen der Schlitze. „Nur solange der Stift in einen der Schlitze eingreift, wird die Schlitzscheibe bewegt." [2128] Und dadurch auch der Film, denn dessen Transportwalze ist mit dem Malteserkreuz verbunden.[2129] Das Verb „klettern" drückt hervorragend „(d)as Geniale am Malteserkreuz-System" aus, „daß der Mechanismus den Film in einem optimalen Zeitverhältnis abwechselnd bewegt und festhält".[2130]

Wird ein Projektionsvorgang beschrieben, braucht die „Nacht" gewissermaßen „keine Sterne": Es handelt sich um die künstliche Nacht des Kinosaals, die von einem `künstlichen´ Stern erleuchtet wird, nämlich jenem Malteser-Kreuz, das zunächst als „Sternrad oder Stirnrad" bezeichnet worden ist[2131]. Aus dieser Sicht könnten die typographischen Sterne, die Celan den einzelnen Partien der *Eng-*

[2124] Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, Spalte 1155 ; Hervorhebung im Original.
[2125] *Duden „Etymologie"*, S. 350.
[2126] J. Monaco, *Film verstehen*, S. 85.
[2127] Vgl. ebd.
[2128] Ch. Ilgner/ D. Linke, „Vom Malteserkreuz zum Panzerkino", S. 94.
[2129] Vgl. J. Monaco, *Film verstehen*, S. 86.
[2130] A. a. O., S. 87.
[2131] Ch. Ilgner/ D. Linke, „Vom Malteserkreuz zum Panzerkino", S. 94.

führung voranstellt, für die Umdrehungen des Malteser-Kreuzes bei der Wiedergabe eines Films stehen.

Nicht vergessen werden darf dabei die Verbindung des Mediums Film mit Krieg und Vernichtung. „(K)ein Flugschatten,/kein/Meßtisch, keine/ Rauchseele steigt auf und spielt mit“, heißt es in Partie VII. Für Wolfgang Emmerich reflektiert Celan in dieser Partie einen sterilen Ästhetizismus, dem die Anerkennung einer grausamen, von Krieg, Verfolgung und Massenmord geprägten Wirklichkeit ebenso fehlt wie das Engagement für eine Verbesserung der Lebensbedingungen und die Herstellung friedlicherer Zustände. Signum ist Emmerich dafür unter anderem das Fehlen des „Meßtisch(es)“ als Bestandteil der „heillosen Hervorbringungen der instrumentellen Vernunft“. Doch nicht, weil, wie Emmerich phantasiert, am „Meßtisch“ die „Atombomben entwickelt“ oder aber „Vorrichtungen für die Vergasung der Juden entworfen“ wurden.[2132] Zwar kann der „Meßtisch“, wie Marlies Janz vorschlägt, tatsächlich der „strategischen Planung militärischer Operationen“[2133] dienen. Die geometrischen Formen, die in Partie VII der *Engführung* angesprochen werden, taugen nicht nur als Verweise auf weltfremdes *L´art-pour-l´art*-Gehabe, sondern fallen auch mit ihrem Gegenteil zusammen, dem weltvernichtenden Handeln. Sie können nämlich „die Quadrate bezeichnen, die Militärkarten unterteilen und die Kreise, welche die militärischen Ziele ausweisen“.[2134]

Aber ein „Meßtisch“ ist zunächst einmal „das älteste Gerät zur topographischen Geländeaufnahme“, mit dem „bis in den Anfang des 20. Jahrh. zahlreiche topograph. Grundkarten (…) meistens im Maßstab 1: 5000 bis 1: 25.000 aufgenommen worden“ sind. Doch „(h)eute wird dafür in der Regel die Erdbild- oder Luftbildmessung eingesetzt“.[2135] Die ‚Engführung’ von „Meßtisch“ und „Flugschatten“ hat ihren Überschneidungspunkt in der historischen Entwicklung der Luftaufklärung, für die der Erfinder des Malteserkreuzes, der Filmpionier, Optiker und Filmproduzent mit dem in diesem Zusammenhang `sprechenden´ Namen Oskar Messter einen wichtigen Beitrag geleistet hat. Während des Ersten Weltkriegs hat er den so genannten „Reihenbildner“ entwickelt, ein photographischer Apparat für die Feindaufklärung vom Flugzeug aus. Daraus sind später jene photo-

[2132] W. Emmerich, "... daß das Gedicht um dieser Meinung (...) ", S. 189.
[2133] M. Janz, *Vom Engagement absoluter Poesie*, S. 86.
[2134] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 112.
[2135] *Brockhaus Enzyklopädie*, Bd. 12, S. 458.

grammetrischen Geräte hervorgegangen, die den „Meßtisch“ technologisch abgelöst haben.[2136]

Der weitere Fortgang des Gedichts stützt somit die Vermutung, dass der Anfang die Projektion eines Films, wohl *Nuit et Brouillard*, schildert. Und zwar nicht nur in der ersten und zweiten, sondern auch in der dritten Strophe. Während in den ersten anderthalb Strophen dank des „auseinandergeschrieben“ das Lesbare und das Sichtbare einander durchdringen, machen die nächsten anderthalb Strophen zuerst die menschliche Bewegung lesbar und dann die eigentlich unsichtbare kinematographische Bewegung sichtbar. „Geh, deine Stunde/hat keine Schwestern“ spricht von einer einzigartigen menschlichen Erfahrung, gegen die das aus sich selbst rollende Rad als mechanischer Vorgang steht. Das `Klettern´ dieses Rades auf „schwärzlichem Feld“ kann als ruckartiger, durch das Malteserkreuz vorangetriebener Transport des – schwärzlichen – Zelluloidstreifens begriffen werden. Wenn der Text das Rad/Malteserkreuz dem „schwärzlichen Feld“/Zelluloidstreifen folgen lässt, statt eine Beschreibung zu bieten, die dem angesprochenen `Gehen´ des Filmstreifens durch den Projektor eher entsprechen würde, dann wohl deshalb, weil das `Gehen´ im Gedicht eine genuin menschliche Aktivität bleiben soll. Die Asterisken zwischen den Strophen gemahnen nichtsdestoweniger an das ursprünglich „Sternrad“ genannte Malteserkreuz, und die folgenden Strophen spielen auf die historischen Kontexte von Krieg und Vernichtung an, denen die Filmtechnik teilweise ihre Weiterentwicklung verdankt.

3.5 Reflexionsschleife: Mediale Sphären und mediale Dispositive - die Imperative (Partie I, V,VI)

Wie in *Stimmen* meldet sich in der Partie I der *Engführung* eine ominöse Instanz zu Wort, die Befehle gibt. Es heißt: „Lies nicht mehr – schau!/Schau nicht mehr – geh!//Geh, deine Stunde hat keine Schwestern, (…)“. Am Duktus ist zu erkennen, dass es sich wohl um dieselbe Instanz handelt, die im einen wie im anderen Gedicht zu vernehmen ist. Die Ermordeten lassen sich im Gewand des performativen Widerspruchs vernehmen. Denn die Befehle implizieren eine paradoxale Handlungsaufforderung. Der Leser muss dem ersten Befehl zuwiderhandeln. Er

[2136] „Als Kriegsfreiwilliger entwickelte er ab Ende 1914 spezielle Geräte für Luftbildaufnahmen, die der Luftaufklärung und Vermessung dienen sollten. […] Um größere Geländeabschnitte aufnehmen zu können, entwickelte Messter den Reihenbildner (…). […] Messters Reihenbildaufnahmen stellten für die militärische Luftaufklärung ein äußerst effektives Hilfsmittel dar. Für die Luftbildmessung waren die Ergebnisse noch zu ungenau, jedoch bildeten sie die Grundlage für die Entwicklung der Aero-Photogrammetrie. Messters Sohn Eduard führte die Arbeiten auf diesem Gebiet später fort“ (vgl. Ch. Ilgner/ D. Linke, „Vom Malteserkreuz zum Panzerkino“, S. 94).

muss weiterlesen, um zu wissen, dass er zu schauen und zu gehen hat. Kligerman ist dieses Problem nicht entgangen: „The reader is confronted from the onset of the poem with a double bind consisting of command to stop reading: a command whose very disobeying is necessary for an approach to the Other to transpire.“[2137] Als dieses Andere dürfen nach der Lektüre von *Stimmen* die Ermordeten der Shoah gelten. Somit kann die Stimme ohne Gesicht – eine Art Anti-Prosopopoiia – nicht unbedingt für das Gedicht selbst gelten.

Die Anrede ist mindestens eine Doppeladressierung: Sie richtet sich an ein Du, das sich im weiteren Verlauf, ab Partie III, zu einem `Ich´ entwickelt oder zumindest als solches äußert. Sie richtet sich aber möglicherweise auch an den Leser, insofern diesem ein bestimmtes Rezeptionsverhalten nahegelegt bzw. aufoktroyiert wird. Nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass *Engführung* durch Resnais´ Film *Nuit et Brouillard* angeregt ist, postuliert die Forschung an dieser Stelle ein dem Leser auferlegtes Durchwandern verschiedener medialer Sphären. Der von den Interpreten nachgezeichnete Weg führt von der schulmäßig-philisterhaften Lektüre in Gestalt der Aktualisierung von Bedeutung als wörtlichen oder übertragenen Sinn über das distanzierte An-Schauen des Films hin zur Bewegung im Text wie in einem – um das Gedicht zu zitieren – „Gelände“. „Auf dem Weg über eine bloß mittelbare, durch schriftliche Zeichen oder optische Eindrücke gewonnene Erkenntnis soll eine unmittelbare Erfahrung gemacht werden“, liest Otto Lorenz aus den Imperativen heraus.[2138]

Celans Übersetzungsarbeit verlangt Lorenz zufolge, die Imperative als Aufforderung zu realisieren, „nicht mehr den Begleittext zum Film zu lesen, nicht mehr die Bilder des Films anzuschauen, sondern das ‚Gelände’, von dem der Text und der Film berichten, aufzusuchen, durch die ‚Landschaft von neun Millionen Toten’ zu gehen“.[2139] Es erstrecke sich „der Geltungsanspruch dieser Imperative auch auf den Leser des Gedichts, das über das Vergegenwärtigen der evozierten Bilder hinaus auf den Schock einer spontanen Betroffenheit zielt“.[2140] Ähnlich, aber vor allem mit Bezug auf Celans eigene Produktivität, sieht es auch Joachim Seng. „Indem sich Celan vom Filmtext Cayrols – von dem er sich schon in seiner Übersetzung teilweise gelöst hat – entfernt, muß er sich bei seinem Eintritt in die Realität des KZ-Geländes auch von Resnais´ Bildern lösen.“[2141]

[2137] E. Kligerman, *Sites of the uncanny,* S. 173.
[2138] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 209.
[2139] Ebd.
[2140] Ebd.
[2141] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.“*, S. 39.

Den Film nur am Rande streifend, stellt Jürgen Lehmann heraus, dass das Gehen im Text-Gelände eine Auseinandersetzung der ganzen Existenz mit der Sprache nach sich zieht. „Die ersten Partien gestalten zudem einen Raum, der als `Gelände´ nicht nur unbestimmt, die Orientierung verweigernd erscheint, sondern auch – nimmt man das `auseinandergeschrieben´ ernst – in der klanglichen Verbindung von Land und Gehen (Geh-lände) seine Begehbarkeit anzeigt, der ein Ruhen, ein distanziertes Lesen und Schauen nicht zuläßt", findet Lehmann. „Existieren ist nur im Gehen möglich (…) als ein Sich-Ereignen von Sprache, das *eng* an die Person des Schreibenden gebunden ist, durch sie hindurchgehen, ihre Enge, ihre angstbesetzte Existenz passieren muß (…)."[2142] Diesen Faden nimmt Lehmann in seinem Kommentar zur *Engführung* explizit auf, erweitert um die Dimension einer medialen Metaphorik von Sprache und Schrift.

Die Überlegungen der jüngeren Forschung zum Text-Gelände der *Engführung* wurzeln in Szondis strukturalistisch geprägter Pionier-Lektüre *Durch die Enge geführt*, die den Film unerwähnt lässt. Szondi entwickelt an der *Engführung* die Idee einer eigenen Realität der Lyrik, die nicht mehr Abbild von Gegebenem, Mimesis, ist, sondern gewissermaßen eigengesetzlich besteht. „Poetische Realität" ist für Szondi „Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet. Deswegen darf weder dieser Text *gelesen* noch das Bild, das er beschreiben könnte, angeschaut werden. Der Dichter verlangt von sich und dem Leser, im *Gelände*, das sein Text ist, voranzugehen."[2143]

Freilich sind die medialen Sphären von Text, Bild und unmittelbarer Erfahrung nicht gegeneinander abgeschlossen. Auch nicht die Rezeptionsweisen des Lesen, Schauens und Gehens. Zwar lässt sich, wie Lehmann schreibt, das „Gelände" als das „Geh-lände" auffassen. Doch auch das „Gelände" ist ein Wort, bestehend aus Sprachzeichen, die auf die eine oder andere Art gelesen werden wollen. Aus „Gelände" lässt sich nicht nur das „Geh-lände" heraushören, sondern – auch dazu fordert die ‚Alleinstellung' von „Gelände" auf – auch das Anagramm zu ‚Legende' bilden, das auf das lateinische ‚Legendum', das zu Lesende, verweist.[2144]

Zudem ist die Erschließung des „Gelände(s)" als begehbare Text-Landschaft in hohem Maße von der Zuweisung eines übertragenen Sinns und von der Fähigkeit zum distanzierenden Schauen abhängig. Da plädiert zum einen Szondi für eine abstrakte Gleichsetzung von Gras und Buchstaben. „Mit anderen Worten:

[2142] J. Lehmann, „*Engführung*", S. 75, Hervorhebung im Original.
[2143] P. Szondi, *Celan-Studien,* S. 52, Hervorhebungen im Original.
[2144] Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, Stichwort „Legende", Bd. 11, S. 266.

Die Gräser sind zugleich Buchstaben, und die Landschaft ist Text.“[2145] Die Folgerungen daraus sind leicht zu ziehen. „Wird das Gras erst einmal Buchstabe, dann ist das Weiß der Steine zugleich das Weiß der Seite, Weiß überhaupt, durchschnitten nur von Buchstaben-Halmen, oder genauer: vom Schatten, den sie werfen.“[2146] Zum anderen beschreibt in Monika Schmitz-Emans Vorstellung „(d)as Gedicht Engführung (...), wie die (im übrigen ungedeutete) Schrift der Gräser dem Gehenden eine freie Wegbahn öffnet, eine zu begehende ‚Spur‘, die bereit ist, seine Schritte aufzunehmen.“ Die „Leerzeile“, die vor dem Halbvers „Gras, auseinandergeschrieben“ gelassen ist, bewertet sie als Versuch, „den Eindruck des ‚Auseinandergeschriebenen‘ auch typographisch zu evozieren“.[2147]
Diesen beiden komplementären Lesarten zufolge treten Gras und Buchstabe in eine Äquivalenz-Beziehung, die dadurch gewährleistet ist, dass die „Leerzeile“ den Schrift-Charakter des Grases bezeugt. Die „Leerzeile“ entspricht dem außersprachlichen, aber nicht extratextuellen Referenten von „Gras, auseinandergeschrieben“. Somit ist es die Typographie, welche den übertragenen Sinn, die Buchstaben als Gräser zu verstehen, erzeugt. Szondis Betonung, daß „es ‚wortwörtlich‘ nicht um Buchstaben“ geht[2148], liest sich wie das indirekte Eingeständnis, dass es sich im übertragenen Sinne genau so verhält. Damit kommt aber nach dem Lesen auch das Schauen zu seinem Recht gegenüber dem Gehen in der Text-Landschaft. Die Hierarchien von Geschriebenem und Ungeschriebenem kehren sich um. Die „Leerzeile“ mitsamt dem übrigen ungestalteten Weiß tritt als Figur hervor, während die Schriftzeichen in den Hintergrund treten, insofern sie dieser Figur ihren Grund geben. Wie in einem Vexierbild.
Damit das „Gelände“ betreten werden kann, muss es – mitsamt der „Spur“ – erst als begehbar wahrgenommen werden, und dies gelingt nur durch Figurierung, durch die Verleihung einer übertragenen Bedeutung und einer entsprechenden Interpretation. Der Befehl zum Gehen käme, nach dem Sinn, den Schmitz-Emans ihm gibt, unter diesen Umständen einer Aufforderung zur Rückkehr in den Bereich des Figurativen gleich. Das hieße aber auch, dass die Materialität der Leerzeile hinter der Figur der „Spur“ zurücktreten würde. In gewisser Weise bleibt dadurch die Mimesis, entgegen Szondis Diktum, unentrinnbar. Die Defiguration als Zerstörung einer Vorstellung von etwas, sei es auch und gerade in einem übertragenen Sinn, fordert eine Re-figurierung und damit die Bildung einer

[2145] P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 50.
[2146] A. a. O., S. 51.
[2147] M. Schmitz-Emans, „Paul Celan und die schriftmetaphorische Tradition“, S. 101.
[2148] P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 50.

neuen oder anderen Vorstellung, hier in Gestalt der Leerzeile, die als solche Repräsentation von Gedachtem oder materiell Vorhandenem leistet.

Die medialen Sphären von Sprache und Schrift, Bild und körperlicher Erfahrung bilden somit nur bedingt eine Reihe, die vom Du bzw. Ich des Textes oder dem Leser in der Weise eines teleologischen Fortschreitens durchlaufen wird. Vielmehr lösen die Sphären einander ab in einem Kreisgang, den derjenige zurücklegt, der das Gedicht liest. Die den medialen Sphären korrespondierenden Rezeptionsweisen des Lesens und Hörens, des distanzierenden Schauens und des Gehens bestimmen einander wechselseitig. Dem Gehen kommt dabei eine herausragende Rolle zu. Gehen bezeichnet ebenso wie im *Meridian* nicht nur die Fortbewegungsart von Menschen (oder bestimmten anderen Säugetieren), sondern auch multisensorielle Prozesse der Wahrnehmung und Kommunikation. Das Lesen und das Schauen, die beide dem Sehsinn zuzuordnen sind, werden tendenziell auf das Gehen hin überschritten, aber keineswegs darin aufgehoben. Entsprechend differenziert sind die Medientranspositionen, die Transposition von Zeichen oder Signalen in andere mediale Sphären beschreiben.

Friedrich Nietzsche und nach ihm Friedrich A. Kittler zufolge funktionieren, wie schon erwähnt, Medientranspositionen arbiträr. Die Medien, zwischen denen sie erfolgen, sind heterogen und aufeinander irreduzibel. Nietzsche baut darauf eine Metaphernlehre auf. „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue", schreibt er.[2149]

Kittler spricht nüchtern von einer algorithmischen Umrechnung, über deren Richtigkeit keine Autorität wachen kann. „Gegeben sei ein Medium *A*, organisiert als abzählbare Menge diskreter Elemente $E^{a}_{1} ... E^{a}_{n}$, dann besteht seine Transposition ins Medium *B* darin, die internen (syntagmatischen und paradigmatischen) Beziehungen zwischen seinen Elementen auf die Menge $E^{b}_{1} ... E^{b}_{m}$ abzubilden. Daß die Elementenanzahlen *n* und *m* und/oder die Verknüpfungsregeln kaum je identisch sind, macht jede Transposition zur Willkür oder Handgreiflichkeit."[2150]

Im Gegensatz etwa zu einem Konzept der Übersetzung stützt sich die „Transposition" nicht mehr auf eine universelle Wahrheit begrifflicher Identität, sondern auf die Arbitrarität einer Sprache, die die der Formeln wie auch eine natürliche Sprache sein kann. Der Übergang von einem Medium zum anderen stellt für Kittler

[2149] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 1, S. 879.
[2150] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 335, Hervorhebungen im Original.

einen Bruch dar, der keinen Rückweg kennt. „Transpositionen liquidieren ihr Ausgangsmedium", lautet sein lakonischer Befund.[2151]

Doch genau so verhält es sich eben in der *Engführung* gerade nicht. Die medialen Sphären und ihre spezifischen Rezeptionsweisen hängen vielmehr voneinander ab. Wie gesehen, gibt es ohne ein refigurierendes, an die Vorstellungskraft gebundenes Lesen kein Schauen, aber auch kein Gehen, insofern das begehbare Gelände erst der Wahrnehmung gegeben werden muss, ehe es betreten werden kann. Voraussetzung der Begehbarkeit ist eine Form des Sichtbarmachens, die einer Eröffnung von Raum gleichkommt.

Medientransposition insbesondere in der *Engführung* ist darum nicht wechselseitige Liquidation von Medien, sondern deren wechselseitige Infragestellung und Offenlegung ihrer Konstituenten, ohne dass sie dennoch aufhören würden zu koexistieren. Wenn „Gelände" als „Geh-lände" gelesen bzw. gesprochen werden kann, dann auch die in Partie VIII des Gedichts angesprochenen „Gespräche (…)/der Grundwasserspuren" als „Geh-spräche". Als eine sprachliche Fusion von Gehen und Sprechen, die an die Herkunft des Wortes Diskurs rührt. Das lateinische `discursus´, von dem sich Diskurs herleitet, heißt zunächst einmal „das Auseinanderlaufen", „das Hin- und Herlaufen", aber auch „Hin- und Herfahren". Daneben findet sich noch die metaphorische Bedeutung „ausführliche Darstellung, Rede" und für das Mittellateinische sogar die von „logische Darlegung". [2152]

Ein weiteres Beispiel für solche Fusionen oder Verschmelzungen, in denen sich Übertritte von einer medialen Sphäre in die andere ausdrücken, ist eine in der Forschung zur *Engführung* oft besprochene Versformation, die am Ende von Partie V und am Anfang von Partie VI auftaucht: „Zum/Aug geh, zum feuchten." bzw. „Zum/Aug geh/zum feuchten".

*
[…]
Kam, kam.
Kam ein Wort, kam.
Kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht-und-Nacht.- Zum
Aug geh, zum feuchten.

*
Zum
Aug geh
zum feuchten.

[2151] A. a. O., S. 347.
[2152] *Stowasser – lateinsch-deutsches Schulwörterbuch,* S. 161.

In dieser Gedankenfigur des Anrufs sind nun das Schauen und das Gehen zusammengespannt oder ‚enggeführt' im Vers „Aug geh". Allerdings handelt es sich nicht mehr um ein distanziertes Schauen, sondern um ein Schauen, das sich als Berührung von Gesehenem und Sehendem vollzieht. Gerade vor dem Hintergrund der Beschäftigung mit dem Film *Nuit et Brouillard* ist davon auszugehen, dass dieses Schauen der Übermittlung der `fliegenden Abbilder´ nachempfunden ist, jener vorsokratischen Konzeption des Sehens, von der Paul Celan via Windelbands *Geschichte der abendländischen Philosophie im Altertum* Kenntnis erlangt hat[2153] und die in der Kinematographie eine ihrer Figurationsmöglichkeiten hat.

Doch mit dem `Gehen´ allein ist es nicht getan. Das `Gehen´ als Berührung ergibt sich offenbar nicht von selbst. Es ist in eine Aufforderung eingekleidet. Als Sprechakt kann diese, nach allem, was am *Meridian* untersucht worden ist, leicht misslingen, und diesem Misslingen setzt Celan den Imperativ entschlossen aus. Ein bewusstseinsfähiges Subjekt, das den Imperativ verstehen könnte, ist nicht auszumachen. Auch ist der Imperativ schon akustisch schwer zu verstehen. Durch die doppelte e-Elision bei ‚Auge' und ‚gehe' klingt „Aug geh" wie ein im Stottern stecken gebliebener Versuch, das Wort „Auge" richtig auszusprechen. Wer den Text sprechen will, steht vor hohen Anforderungen, denn der Text verleitet zum Versprechen und Verlesen. Zumindest da, wo der Text vorgibt, Rede zu transkribieren, erweist er sich als ähnlich trügerisch wie das Filmbild: Wahrnehmung und Kommunikation werden dadurch einmal mehr verhindert.

Das Gehen wird im *Meridian* sehr anthropomorph, gegen ein logozentristisches Verständnis vom Menschen ausgelegt und als Kontrastierung von ‚Gedicht' und ‚Dichtung' gegenüber der ‚Kunst' oder *techné* eingesetzt. Auch in der *Engführung* wird das Gehen zum Gegenpol einer physiologisch objektivierbaren oder technizistisch gesteuerten Wahrnehmung und Kommunikation. Aber gleichzeitig wird der Bedeutungshof von `Gehen´ explizit erweitert. In den Partien V und VI der *Engführung* steht das Gehen auch für die Übertragung von Sinnesdaten, für Vorgänge, die nichts mit der (menschlichen) Fortbewegung, aber in einem sehr konkreten Sinn mit medialer Kommunikation und Wahrnehmung zu tun haben.

Mit dem wiederkehrenden Muster wechselseitiger Beeinflussung von Medien und Rezeptionsweisen führt die *Engführung* Medientranspositionen als Intermedialität vor, die auf Interferenzen beruht. In historischer Perspektive versteht darunter

[2153] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 654.

der Mediävist und Medienwissenschaftler Horst Wenzel „die wechselseitige Modifikation des alten und des neuen Mediums“[2154]. So gilt beispielsweise „(d)as Buch (…) im Anschluss an das alte Medium als Gefäß oder als Körper einer Stimme“.[2155]

Den medialen Sphären von Bild, Sprache, Text und körperlicher Erfahrung korrespondieren verschiedene, historisch gewachsene und natürliche Mediendispositive oder Medienverbünde, die die *Engführung* gleichzeitig vergegenwärtigt: der Film, das gesprochene Wort, aber ebenso die – lebendige und tote – Natur und schließlich der Mensch als `Schriftträger´. Diese Dispositive – verstanden, wie im Abschnitt über die Medien dargestellt, als Vernetzungen diskursiver und nichtdiskursiver Praktiken – schließen einander nicht aus, sondern schließen aneinander an. Es liegen Allianzen oder zumindest Koexistenzen statt Konkurrenzen vor. Die wechselseitige Beeinflussung oder Modifikation vollzieht sich dabei aber so, dass die Dispositive in einem je anderen gespiegelt und ad absurdum geführt werden.

Dies geschieht vermittels eines weiteren, die Mediendispositive transzendierenden Mediums, nämlich der Schrift. Deren Effekte sind bereits am Kunstwort „auseinandergeschrieben“ zu beobachten gewesen. Wie schon im *Meridian* ist das Konzept einer graphematischen Schrift zugrunde zu legen, die gleichsam als Aufpfropfung von Kontexten funktioniert und auf den Prinzipien von Iterabilität und Zitierbarkeit beruht. Im Unterschied zur phonematischen Schrift, die vor allem als Transkription gesprochener Sprache und damit als bloßes Repräsentationsinstrument aufgefasst wird, setzt die graphematische Schrift Markierungen, deren signifizierende Effekte als lautliche Wiedergabe aufgefasst werden können, aber sich nicht darin erschöpfen. Die graphematische Schrift umfasst das Spiel mit dem Schriftbild, wie etwa die Einfügung von Sternchen, sowie die durch eine eigentümliche Schreibweise suggerierte Subversion geläufiger Phonetik wie in „Aug geh“. Die graphematische Schrift steht der körperlichen Erfahrung näher als der Einbildungskraft; jene markiert ihren weiteren Wirkungs-Umkreis. Ihr figuratives Pendant bildet weiterhin das Gehen, insofern die Schreibbewegung als Setzung von Markierungen einer Spuren erzeugenden Bewegung gleicht und das Lesen einer etwas ab-schreitenden, auch zwischen verschiedenen Punkten hin- und hergehenden Entzifferungsarbeit ähnelt.

Das Ad-absurdum-Führen von Mediendispositiven zielt darauf ab, die Auseinandersetzung mit der Shoah von einem mimetischen Zugriff zu befreien, der auf mechanistische Rhetorik und fixierende Bildlichkeit baut. Das vorangehende Ka-

[2154] H. Wenzel „Boten und Briefe“, S. 89.
[2155] H. Wenzel, *Medien vor und nach Gutenberg*, S. 57.

pitel über den Film im Gedicht hat das Trügerische des Filmbildes, seine unheimliche Statik und Diskontinutität enthüllt, indem der Projektionsvorgang in seine Funktionsweise zerlegt wird. Dabei ist auch die Verbindung zu Momenten zerstörerischer techné anschaulich geworden.

Doch auch die mündliche Kommunikation, das gesprochene Wort einerseits (in Partie II-V) sowie die Kommunikation mit der Natur andererseits (in Partie VI-VIII) werden als täuschende Vergegenwärtigungen der Ermordeten und der ihnen zugefügten Verbrechen reflektiert: Täuschend insofern, als die mediale Repräsentation in eine Bemeisterung des Geschehenen mündet, die dessen Monströsität nicht mehr multisensoriell erfahrbar, sondern wiederholbar zu machen droht. Wenn in Partie VIII der Wunsch einer Rekonstruktion des Massenmords zur Verführung durch die Einbildungskraft führt, wendet sich die *Engführung* von neuem gegen das Medium Film. Konsequenterweise findet sich die *Engführung* in Partie IX auf ihren eigenen Spuren wieder: auf den Spuren des Anfangs des Gedichts, der so stark von der Arbeit an *Nuit et Brouillard* geprägt ist. Die *Engführung* schreitet so einen Kreisgang zwischen dem singulären Ereignis der Shoah und seiner unheimlichen medialen Wiederholbarkeit ab. Dies soll im Folgenden genauer dargestellt werden.

3.6 ‚Auseinandergeschrieben' II: Misslingendes Gespräch mit den Ermordeten (Partie II-V)

[II]
*
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.

[III]
*
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.

[IV]
*
Bin es noch immer-
Jahre.
Jahre, Jahre, ein Finger
tastet hinab und hinan, tastet
umher:
Nahtstellen, fühlbar, hier
klafft es weit auseinander, hier
wuchs es wieder zusammen – wer
deckte es zu?

[V]
*
Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.
Ache.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht.- Zum
Aug geh, zum feuchten.

3.6.1 Celans Bezug auf Dante Alighieris Die Göttliche Komödie

Laut Jürgen Lehmann hat Celan den Bezug der *Engführung* zu Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* immer stark betont. Die neun Partien des Gedichts lassen ihn „an das aus neun Kreisen bestehende, sich nach unten verengende *Inferno*“ denken.[2156] Maria Behre behauptet, die *Engführung* lehne sich kompositorisch an die triadische Struktur der *Göttlichen Komödie* an. Das „schwärzliche Feld“ in Partie I stehe für die „Höllennacht“, die „Orkane“ und „Partikelgestöber“ in Partie VI für den „Läuterungswirbel“ und die „helle(n)/ Quadrate“ in Partie VII, für den „Himmelstag“.[2157] Verwegenheit ist dieser Zuordnung kaum abzusprechen.
Aber lange vor dem Zitat der Unterhaltung mit Francesca in der Hölle[2158] in Partie VI, auf die sich die Celan-Forschung häufig beruft[2159], arbeitet das Gedicht mit Dante. Schon die Anrede jener ominösen Stimme, die bisweilen dem Gedicht zugeordnet wird, verlangt die Folgsamkeit, die für das Funktionieren einer Dux-Comes-Beziehung[2160], der Beziehung von Führer und Geführtem, unabdingbar ist, wie sie Vergil und Dante in der *Göttlichen Komödie* pflegen und wie sie auch

[2156] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung‘“, S. 433f.
[2157] M. Behre, „Naturgeschichtliche Gänge mit Demokrit und Dante", S. 166.
[2158] Vgl. D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Hölle, V. Gesang, S. 28f.
[2159] Vgl. z. B. Vgl. O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung:*, *Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 226; W. Emmerich, „…daß das Gedicht um dieser Meinung (…)“, S. 183; sowie natürlich M. Behre, „Naturgeschichtliche Gänge mit Demokrit und Dante", S. 169.
[2160] Vgl. dazu M. Behre, „Naturgeschichtliche Gänge mit Demokrit und Dante", S. 166.

die Strukturierung musikalischer Stimmen in der Fuge kennzeichnet. Die Verse: „Lies nicht mehr – schau!/Schau nicht mehr- geh!“ aus der zweiten Strophe von Partie I erscheinen als entfaltete Reprise der barschen Anweisung Vergils aus dem III. Höllen-Gesang der *Göttlichen Komödie*: „ ‚Kein Wort mehr drüber, sondern schau und gehe!’ “[2161]

Relevant ist in jedem Fall, dass Celan *Die Göttliche Komödie* offenkundig zum Probierstein dafür nutzt, ob es mit den Mitteln der Lyrik möglich und ethisch vertretbar ist, zu den Ermordeten zu sprechen. „Der von Celan selbst betonte Bezug auf Dante akzentuiert neben der den Band *Sprachgitter* prägenden Thematik Liebe-Tod das dialogische Element des Lesens und des Sprechens“, hebt Jürgen Lehmann dazu hervor.[2162] Dante gibt Celan ein literarisches Muster für das Gespräch zwischen den Lebenden und den Toten bzw. mit ihren Seelen sowie die Ermutigung, ein solches Gespräch aus der Perspektive des lebendigen Toten zu führen. Doch in Zeiten der Gottlosigkeit fehlt der Literatur die Verklammerung von Seelenheil und Heilsgeschick, die für das Gelingen dieses Dialogs notwendig wäre.

In den Partien II-V der *Engführung* wird ein – esoterisches – Gespräch mit den Ermordeten im Modus der De-figuration gezeigt. Zumindest herrscht dieser Modus dann vor, wenn das Gespräch der Form von Kommunikation folgen will, die auf der Metaphysik dessen beruht, was Derrida das Prinzip des Postalischen nennt. Dieses differenziert in Absender, Botschaft und Empfänger, in Übertragungswege und Destinationen. In Dantes *Göttlicher Komödie*, auf die sich Celan in der *Engführung* explizit und implizit beruft, treten die metaphysischen Pfeiler eines Gesprächs mit Toten besonders deutlich hervor; sie sind eindeutig theologisch fundiert, nämlich gemäß einer christlichen Teleologie. Das Gespräch der Figur Dante beispielsweise mit dem Grafen Ugolino, dem er hilft, Worte für seinen Schmerz zu finden und über sein Leid weinen zu können, initiiert eine Selbstverständigung, die zum Seelenheil beiträgt und Bestandteil der göttlichen Heilsgeschichte bildet. Es geht um „die Befreiung der Seele von der Knechtschaft der Sünde“.[2163] In Gesprächen wie mit dem Grafen Ugolino hält Dante (der Autor) an den Gestalten der „irdisch-historische(n) Welt“ die „äußerste Steigerung ihres individuelllen (…) Wesens (fest) und (identifiziert) sie mit dem Endgeschick (…)“.[2164] Bei Celan hingegen wird die Hoffnung auf Erlösung zerstört.

[2161] D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Hölle, III. Gesang, S. 16.
[2162] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung’“, S. 455.
[2163] E. Auerbach, „Figura“, S. 86.
[2164] E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, S. 108.

Das hängt zunächst einmal mit der Besetzung der Funktionen von Absender, Botschaft und Empfänger zusammen. Das „Ich“, das in Partie II auftaucht, hat einen ähnlich paradoxen Status wie die Ermordeten im zuvor untersuchten Gedicht *Stimmen*. Das „Ich“ lässt sich nicht als Instanz des Absenders, Sprechers oder Gesprächspartners begreifen. Diese Rolle wird ihm von der ominösen Stimme, die sich gleich in Partie I mit Imperativen an ihn richtet, vorenthalten. In der Forschung wird dies produktionsästhetisch mit der Reflexion der Schwierigkeit begründet, dass Celan den Versuch unternommen habe, eine Erinnerung der Opfer der Shoah an ihr Leid zu re-konstruieren, das er qua Überlebender nicht geteilt hat und von dem er dennoch gezeichnet ist. Erneut begegnet das Dilemma des lebendigen Toten, das Schicksal dessen, der im Schatten des imaginären Todes lebt. Wenn für das angestrebte Gespräch zudem keine zu übertragene Botschaft zu ermitteln ist, so liegt dies an der Unverfügbarkeit des Erinnerten. Dem zwischen Präsenz und Absenz oszillierenden „Ich“ entsprechen die gleichfalls an ihrem Platz fehlenden, nicht-lokalisierbaren, weil durch ihre Vernichtung um das Grab gebrachten `Adressaten´, die Ermordeten der Shoah.
Ein anderer Aspekt ist die Kommunikationsweise des „Ich“. Sie bewegt sich zwischen Beherrschung und Berührung, wie aus dem doppeldeutigen Ausdruck `zuticken´ in Partie III hervorgeht. Dieser kann sowohl einen mechanischen Vorgang als auch einen körperlichen Kontakt meinen. Die mit dem Verb `zuticken´ charakterisierte Kommunikation fällt aufgrund der semantischen Unschärfe des charakterisierenden Ausdrucks ambivalent und missverständlich aus. Die Wirksamkeit des Gesprächs wird dadurch grundsätzlich beeinträchtigt.
Schließlich wird insbesondere in Partie V das Zusammenbrechen des metaphysisch-theologischen Fundaments der Kommunikation registriert. Dante (als Figur) und die Sünder, die im Fegefeuer ihrer spirituellen Reinigung harren, sind auf das Wort Gottes angewiesen. Es wird teilweise von den Engeln und anderen Agenten des göttlichen Willens übertragen, um den Weg zum Seelenheil zu weisen. In Dantes Fall sind dies vor allem Vergil und Beatrice. Doch bei Celan ist das – letztlich erlösende – göttliche Wort unterwegs, ohne anzukommmen. Das transzendente Kommunikationssystem im jüdischen und christlichen Glauben wird radikal verendlicht, fällt zurück in Geschichte, reduziert sich auf ein dysfunktionales Mediendispositiv.

Sicherlich ist Dantes *Göttliche Komödie* wohl zuvörderst im übertragenen Sinne als autobiographisch gefärbte „allegory of the soul´s journey to God“ zu lesen mit den drei großen Stationen Hölle, Läuterungsberg bzw. Fegefeuer und Para-

dies.[2165] Doch das Versepos handelt eben vor allem auch von der verbalen Kommunikation, wie Katharina Münchberg in ihrer Studie *Dante – Die Möglichkeit der Kunst* unterstreicht: „Im Grunde ist Dantes Reise nichts anderes als ein fortgesetztes Gespräch.“[2166] Die in Dante Alighieris theoretischer Schrift *De vulgari eloquentia* über die Volkssprache hervorgehobene Auffassung von der Sprache als „spezifisch humane(m) Medium der Kommunikation“[2167] mit Betonung auf der Intersubjektivität des Sprechens sowie der „expressive(n) und emotionale(n) Funktion der Rede“[2168] schlägt sich nieder in den Gesprächen Dantes (der literarischen Figur) mit seinen Begleitern Vergil, Beatrice und Bernhard einerseits und mit den ihnen begegnenden Seelen der Verstorbenen andererseits. Letztere setzen sich aus einer kleinen Gruppe mythologischer Gestalten und einer großen Gruppe historischer Persönlichkeiten zusammen. Diese kennt Dante nicht selten persönlich, vor allem dann, wenn sie ebenfalls aus seiner Heimatstadt Florenz stammen.

Sicher ist es überwiegend zutreffend, wie Katharina Münchberg den „Gesprächsraum“ bei Dante in einer gewissen „Offenheit zwischen Frage und Antwort“ zu situieren.[2169] Das soll heißen, dass nicht immer Frage und Antwort zueinander passen. Sei es, dass die Frage des Höllenbesuchers Dante angesichts der schrecklichen Strafqualen nicht formulierbar ist, sei es, dass die Antworten ein gewisser signifikanter Überschuss über die Frage auszeichnet. Die Frage zielt nicht selten – in gleichsam therapeutischer Weise – auf die Verbalisierung bis dahin stummen Leidens. Das Leiden wird dadurch nicht aufgehoben, aber der Leidende erhält den Status des Menschlichen zurück, wenn er aus dem Bereich des Verstummens herausfindet, weil er seinem Schmerz Ausdruck verleihen kann.

Katharina Münchberg zeigt dies am Schicksal des Grafen Ugolino im XXXII. und XXXIII. Gesang der Hölle auf. Ugolino wird zu Lebzeiten mitsamt seinen Kindern dem Hungertod ausgeliefert und verbeißt sich in der Hölle in das Gehirn seines Peinigers. „Das sprachlose Körperzeichen des fressenden Ugolino überführt Dante in ein Gespräch“[2170], so Münchberg, „(e)rst Ugolinos Rede restituiert jenem Schmerz, der Ugolino zum Verstummen brachte, die körperlichen und sprachlichen Zeichen, das Sprechen und Weinen (…), durch das die Differenz

[2165] J. Ruud, *Critical companion to Dante* , S. 21.
[2166] K. Münchberg, *Dante – Die Möglichkeit der Kunst*, S. 186.
[2167] A. a. O., S. 185.
[2168] A. a. O., S. 186.
[2169] Ebd.
[2170] A. a. O., S. 187.

des Humanen zum Inhumanen hergestellt wird“[2171]. Die Tränen bilden dabei einen wichtigen Berührungspunkt zwischen Hölle und Fegefeuer (bzw. Läuterungsberg) wie auch zwischen der *Göttlichen Komödie* und Celans *Engführung*. Das Weinen begünstigt die Reue, ja ist dessen Voraussetzung, wie auch Jacques Le Goff an Dantes Schilderung der Geschehnisse auf und am Läuterungsberg beobachtet[2172]. Mit den Tränen versuchen die Sünder das Böse aus sich herauszulösen. Den Eintritt in den Himmel bezahlen sie „avec le repentir qui fait couler les larmes“.[2173]

Drei Merkmale der verbalen Kommunikation bei Dante sind jedoch im Hinblick auf Celans *Engführung* zu ergänzen. Zum einen ist Dante in die ‚fernmündliche' Kommunikation eines Botensystems eingebunden. Einem solchen begegnet man auch in Celans *Meridian*, wenn er Mittelsmänner für Zitate einsetzt, und eine solche Rolle mag man mit dem „Ich“ von Partie III der *Engführung* verbinden. In der *Göttlichen Komödie* sind Dante und Vergil nicht nur Nutznießer der Intervention himmlischer Boten, um ihren Weg fortsetzen zu können[2174], sondern Dante selbst figuriert als Bote. Als Lebendiger im Totenreich bringt er den Seelen Neuigkeiten aus der Welt und wird umgekehrt beauftragt, den Lebenden Nachrichten von den Seelen aus dem Totenreich zu überbringen. In Gesang XVI der Hölle befragen Dante drei Florentiner zum Geschick ihrer gemeinsamen Heimatstadt: „ ‚Wird Milde noch und Tapferkeit gefunden/ In unserer Stadt, wie sie sie einst beseelt?/Sind sie vielleicht schon gänzlich draus entschwunden?'“[2175] Dantes Antwort fällt keineswegs tröstlich aus, doch der Informationsgehalt scheint die Fragenden zufrieden zu stellen. Sie bitten darum, dass auch die Welt der Lebenden von ihnen etwas erfahren möge: „‚Wenn´s dich zu sagen freut: `Ich war einst dort!´, // So mögest du von uns dort Kunde bringen!'“[2176] Auch der in Ungnade gefallene Betran de Born fragt an, ob er Dante „ ‚verwenden kann als Boten' “.[2177]

Anzumerken bleibt, dass Dante um 1300, der Entstehungszeit der *Göttlichen Komödie*, mit der Zuweisung der Botenrolle an sein alter ego ein wenig gegen den Medientrend seiner Zeit anschreibt bzw., da die *Göttliche Komödie* in schriftlicher Form vorgelegen hat, die rückblickende Idealisierung eines Anachronismus betreibt. Denn der Brief beginnt den mündlichen Überbringer von Nachrichten zu verdrängen. Die Anzahl amtlicher Schreiben vermehrt sich rasant. „Aus der Regierungszeit Innocenz´ III (1198-1215) sind 280 Verfügungen erhalten, aus der

[2171] A. a. O., S. 189.
[2172] Vgl. J. Le Goff, *La naissance du Purgatoire,* S. 469.
[2173] A. a. O., S. 470.
[2174] Vgl. D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Hölle, IX. Gesang, S. 43f.
[2175] A. a. O., Hölle, XVI. Gesang, S. 72.
[2176] A. a. O., Hölle, XVI. Gesang, S. 72f.
[2177] A. a. O., Hölle, XXVIII. Gesang, S. 127.

Innocenz´IV. (1243-1254) 730 und aus der Bonifatius´ VIII. (1294-1303) 50.000.“[2178] Unter diesen Umständen gibt Horst Wenzel zu bedenken: „Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung muß die Funktion des Boten zur Dienstleistung geraten, wird die inkorporierte Botschaft zunehmend durch das Schriftcorpus relativiert.“[2179] Gleichwohl wird Mündlichkeit nicht von einem Tag auf den anderen durch Schriftlichkeit substituiert, sondern die Mediensysteme interferieren eben. Davon zeugt auch *Die Göttliche Komödie*, wenn sie eine ältere Kommunikationsform, die der mündlichen Mitteilung, zum Gegenstand eines geschriebenen Textes macht. „Auf der Schnittstelle der beiden Bereiche, im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, stehen Boten und Botschaften, der Bote als personaler Nachrichtenträger, die Botschaft als Schrift-Corpus, als schriftgebundene Rede (körperliche und schriftliche Re-Präsentation).“[2180]

Die Schwierigkeiten sprachlicher Kommunikation über ein Botensystem bringen es mit sich, dass, wie in der *Göttlichen Komödie*, der Zuverlässigkeit des Boten große Wichtigkeit zukommt. Solange der Bote die Nachricht überbringt und/oder das überbrachte Schriftstück eigentlich nur eine Nebenrolle spielt[2181], „(i)st die Botschaft mündlich vorzubringen, wird sie vom Boten als dem Medium der Übertragung körperlich aufgenommen und aus der Erinnerung vermittelt“[2182]. Die Sprechsituation zeichnet sich durch erhebliche „Störanfälligkeit“ aus, weil sie „zerdehnt und verdoppelt“ wird: „Der Bote partizipiert an einer Sprechhandlung eins, die ihn mit dem Sender verbindet und – verschoben durch Raum und Zeit – an einer Sprechhandlung zwei, die ihn mit dem Adressaten in Beziehung bringt.“[2183] Umso mehr Aufmerksamkeit liegt auf „Auswahl und Beglaubigung des Boten“.[2184]

Die Florentiner Feldherren etwa erkennen Dante an seiner äußeren Erscheinung als einen der Ihren: „‚Oh stehe still, du siehst wie einer aus/Von unserer bösen Stadt, des Kleides wegen.’“[2185] Auch schätzen sie seine Ausdrucksfähigkeiten und den Gehalt des Gesagten: „‚Mag stets so leicht dir´s fallen,/ Die anderen zu befriedigen durch dein Wort,/ Heil dir, der du so sprichst ganz nach Gefallen!’“[2186]

Freilich – und daran wird das ins Spielerische gewandelte anachronistische Moment des mündlichen Boten augenfällig – hat Dante keinen Auftraggeber, son-

[2178] I. Illich/B. Sanders, *Das Denken lernt schreiben*, S. 48.
[2179] H. Wenzel, „Boten und Briefe“, S. 105.
[2180] A. a. O., S. 86.
[2181] Vgl. H. Hoffmann, „Zur mittelalterlichen Brieftechnik“, S. 88.
[2182] H. Wenzel, „Boten und Briefe“, S. 88.
[2183] A. a. O., S. 96.
[2184] Ebd.
[2185] D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Hölle, XVI. Gesang, S. 70.
[2186] A. a. O., Hölle, XVI. Gesang, S. 72.

dern übernimmt die Botenrolle freiwillig und spontan. Denn in erster Linie ist Dante Bote seiner selbst. „Seinen Hörern gegenüber ist Dante also nicht nur der Bote mit dem bedeutendsten Bericht“, wie Erich Auerbach schreibt, „sondern der Bericht handelt von ihm selbst.“[2187]

Zum anderen ist im Hinblick auf Celan bemerkenswert, dass die intersubjektive Kommunikation, insbesondere das Gespräch, in der Hölle ständig der Möglichkeit der Störung ausgesetzt ist. Am *Meridian* ist aufgezeigt worden, dass das ‚Gedicht’ als Botschaft dadurch ‚funktioniert’, dass bei dessen Rezeption Fehlleistungen produziert werden. In der Hölle der *Göttlichen Komödie* sind die Störungen schon atmosphärisch durch Luftwirbel bedingt. „Die Höllenwindsbraut, welche niemals ruht,/ Verschont mit ihrer Wucht die Geister nimmer/ Und stößt und wirbelt sie herum voll Wut“, heißt es im V. Gesang der Hölle.[2188] Dadurch ergibt sich nur ein kleines Zeitfenster etwa für die Unterhaltung mit Francesca: „‚Was ihr jetzt hören oder sprechen wollt, / Das hören wir und sprechen wir geschwinde, / Solang der Wind, wie gerade jetzt, uns hold.’“[2189] Friedrich A. Kittler sieht gar das Hauptcharakteristikum der Dantesken Hölle darin gegeben, das Sprechen zu verhindern.[2190]

Störungen der Kommunikation entstehen überdies durch Sprechhemmnisse. „Dante schlug seine Verdammten mit allen denkbaren Sprachstörungen, während Selige in ein und demselben Maß zu Wort und Gott kamen“[2191], beobachtet Kittler an anderer Stelle. So heißt es von Seiten Vergils gegen Ende des VII. Gesangs der Hölle über die im Schlamm steckenden Zornigen: „‚So gurgeln aus der Kehle sie den Sang:/ Ein ganzes Wort ist ihnen ja nicht möglich.’“[2192] Noch eindrucksvoller ist das Schicksal Nimrods, angeblich der Begründer Babylons und damit mythischer Verursacher der Sprachverwirrung, der sich nur durch den unartikulierten Laut seines Jagdhorns vernehmlich machen kann, „ ‚(d)enn jede Sprache ist ihm gleicherweise/ Wie allen sonst die seine unbekannt’“.[2193]

Anschlussfähig an Dante ist zuletzt die Perspektive des lebendigen Toten, die im Abschnitt über den *Meridian* anhand Celans Maskenspiel, seiner Übernahme der Rolle Camilles untersucht worden ist. Als lebendiger Toter darf in der *Göttlichen Komödie* weniger Dante gelten als einige der Seelen, die er auf seiner Wanderung im Jenseits antrifft. Bisweilen wird aber Dante von einem solchen Schrecken ergriffen, dass er daran zweifelt, ob er noch lebendig ist. Etwa im Höllen-

[2187] E. Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, S. 210.
[2188] D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, Hölle, V. Gesang, S. 26.
[2189] A. a. O., Hölle, V. Gesang, S. 27.
[2190] Vgl. F. A. Kittler, „Autorschaft und Liebe“, S. 156.
[2191] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 278.
[2192] A. a. O., Hölle, VII. Gesang, S. 36.
[2193] A. a. O., Hölle, XXXI. Gesang, S. 139.

Gesang XXXIV: „Da starb ich nicht und konnte auch nicht leben;/ bedenk für dich, wenn du ein Gran Verstand, / Was aus mir wurde ohne Leben und Tod.“[2194] Doch es wird „an des Atems Zeichen/Erkannt, dass ich das Leben noch gehegt“[2195] sowie an der Undurchsichtigkeit seines Leibes, die die Seelen auf dem Läuterungsberg in Erstaunen versetzt: „Als sie bemerkten, daß das Licht entfloh,/ Dort, wo mein Leib den Durchgang ihm verboten,/ Ward ihr Gesang zum langen, heisern Oh!“[2196]

Die Problematik des lebendigen Toten, verstanden als Krise eines Menschen, der sich psychisch in einem todesähnlichen Zustand befindet, während er physisch noch lebendig ist, wird manifest mit der Gestalt des Mörders Fra Alberich. Dessen Seele liegt erstarrt im ewigen Eis, während sein Leib noch auf Erden wandelt. Im Höllen-Gesang XXXIII heißt es: „Denn mit dem schlimmsten Romagnolengeiste/ Sah einen ich der Deinen in Beschwerden, / Des Seele im Cocytus schon vereiste,//Und dessen Leib noch sichtbar lebt auf Erden.“[2197]

3.6.2 Das de-figurierte Gespräch in der *Engführung*

Schon Partie I der *Engführung* verrät, dass der Ort, an den das `Du´ versetzt ist, keinen Gesprächsraum bilden wird. Die potentiellen Gesprächspartner sind einander dem Verfehlen ausgesetzt. Die paradoxe Struktur eines durch sich entziehende `Objekte a´ gebildeten symbolischen Universums zeichnet sich ähnlich wie in *Stimmen* ab. Es kommt zum Vorschein, dass das Ich ein ebenso paradoxes Verhältnis zu den Ermordeten hat wie diese zu den Lebenden. Beide fehlen an ihrem Platz. „(…) (N)irgends/ fragt es nach dir“, heißt es, Verse, die refrainartig auch Partie II einleiten werden. Der Kontrast zu Dantes Jenseitswanderung ist offenkundig. Nicht nur kann Dante mit Fragen zur Konstruktion der Reiche Hölle, Läuterungsberg und Paradies und ihrer Bewohner die Geduld seiner Begleiter strapazieren, auch die Seelen stellen ihm unermüdlich Fragen zu seiner Herkunft und seinem Status als Lebendigem. Inständig `fragt es nach dir´ bei Dante. Im Lichte des kontrastiven Prätexts der *Göttlichen Komödie* lässt sich das `es´ von „nirgends/ fragt es nach dir“ bei Celan als Wort überhaupt, um dessen Ankunft gerungen wird, lesen, aber auch in konkreter Weise als Wort für und aus dem Jenseits oder als Wort des Vergangenen.

In der *Göttlichen Komödie* ist das Vergangene, sind Welt- und Lebensgeschichte in der Fülle der Gestalten präsent, deren Handlungen das Weltgeschehen, die

[2194] A. a. O., Hölle, XXXIV. Gesang, S. 151.
[2195] A. a. O., Läuterungsberg, II. Gesang, S. 165.
[2196] A. a. O., Läuterungsberg, V. Gesang, S. 177.
[2197] A. a. O., Hölle, XXXIII. Gesang, S. 150.

Geschicke von Florenz und Dantes eigenes Leben geprägt haben. Mit den Versen „nirgends/ fragt es nach dir“ wird das Du der *Engführung* hingegen der Unverfügbarkeit des Vergangenen ausgesetzt. Dadurch können sich weder Ansprechendes noch Angesprochenes in intersubjektiver, den anderen in der Frage voraussetzenden Kommunikation situieren. Die paradoxe Beziehung zum Ort eines möglichen eingedenkenden Gesprächs erklärt Anke Bennholdt-Thomsen produktionsästhetisch-biographistisch damit, dass Celan eine Erinnerung zu bearbeiten hat, die als Überlebender nicht gänzlich die seine ist. „Im Falle Celans ist der erste Erinnerungsort das Todeslager der Eltern“, schreibt sie. „Die moralische und poetische Forderung des Eingedenkens stößt aber hier auf die Schranke des Erlebnismangels, der Ortsunkundigkeit bedeutet. […] Aber wie soll der Dichter sich eines Ortes erinnern, an dem er nicht war? Dies ist die Frage, die sich im Falle Celans anläßlich dieses Erinnerungsortes stellt.“[2198] Für Bennholdt-Thomsen wird der „Erlebnismangel“ im Gedicht früh reflektiert: „Am Anfang der *Engführung* (…) gibt das Gedicht zu erkennen, daß dieser Erinnerungsweg, um den es sich auf den ersten Blick handelt, des zu Erinnernden ermangelt. Celans Stunde der Erinnerung hat ‚keine Schwestern’(V. 9), es gibt kein `Wiedererleben´, es gibt nur die Konstruktion des Weges im Dunkel. […] Daß der Autor auf schon Erlebtes nicht zurückgreifen kann, macht er durch das folgende Urteil über sich deutlich: ‚…nirgends/fragt es nach dir’; weil das ‚Gelände’ ihn nie gesehen hat, kann dort auch nicht nach ihm gefragt werden.“[2199]

Engführung verdeutlicht dies durch den Trennungsstrich, der zwischen dem „Du“/ „Ich“ und den Opfern verläuft und eine Identifikation vereitelt. Das „Du“/ „Ich“ ist im Gegensatz zu der Figur Dantes in der *Göttlichen Komödie* als Bote des Diesseits, der mit dem Jenseits in Kontakt tritt, nicht beglaubigt. Das Gesprächsangebot wird nicht abgefragt: „(N)irgends/ fragt es nach dir“. Ferner wird das „Du“/ „Ich“ anders als das alter ego Dantes nicht als den Ermordeten zugehörig oder verbunden anerkannt. In der Anadiplose „Du bist -/ bist zuhause“ – einer Klangfigur, bei der sich das „Ende() eines Satzes oder Verses am Anfang des folgenden wiederholt“[2200] - markiert das Enjambement, das die beiden „bist“ trennt, ein Zögern in der Zuschreibung und Situierung des „Du“. Es reißt den Abgrund der Zeitlichkeit auf. Das „Du“ mag eine Existenz haben, aber es kann nicht gleichzeitig „zuhause“ sein bei denen, die ermordet worden sind. Sein Platz – und das macht das Paradoxe des „Ich“ als Objekt a aus – ist vorgesehen, nur eben nicht be-

[2198] A. Bennholdt-Thomsen, „Auf der Suche nach dem Erinnerungsort“, S. 9.
[2199] A. a. O., S. 13f.
[2200] I. Braak, *Poetik in Stichworten*, S. 49.

setzt. Der Platzhalter ist etwas Opakes. „Etwas/ lag zwischen ihnen. Sie/ sahn nicht hindurch“, heißt es in Partie II.

Dem Wunsch, diesen Abgrund, der zugleich der der Shoah selbst ist, zu überwinden, entspringt in Partie III das Beharren des „Ich“ auf psychischer Kontinuität. Der Triumph des „Ich bins“ wird jedoch um den Preis eines Vergehens erkauft. Das Buchstabenmaterial des ersten Verses des Gedichts: „Verbracht ins“ lässt sich anagrammatisch so umformen, dass sich die phonetische Schreibweise: „ich bns“ und das Wort „Verrat“ ergeben. Ein aktuelles „Ich“ – „Ich bins, ich“ – behauptet, identisch zu sein mit einem früheren „Ich“ – „ich lag zwischen euch“ -, behauptet eine Kontinuität: „ich/bin es noch immer“. Der Anspruch darauf wird jedoch zurückgewiesen.

Die Nicht-Zugehörigkeit des „Du“/ „Ich“ wird deutlich in Partie IV herausgestellt, dessen Strophe auf Distanz zur Behauptung psychischer Kontinuität geht. Angespielt wird mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die archaische Identifikationsszene in Homers *Odyssee*. Letzte Zweifel an der Identität von Odysseus werden nach seiner Rückkehr dadurch beseitigt, dass seine alte Amme Eurykleia ihn durch das Abtasten einer Wunde erkennt, die ihm einst ein Eber beigebracht hat.[2201] Im Gegensatz zum „Du“/ „Ich“ der *Engführung* kann Odysseus später in einem Atemzug sagen: „Nun, ich bin es und bin daheim!“[2202] Das „Du“/ „Ich“ der *Engführung* besteht die Identitätsprüfung hingegen nicht. Während der Finger in einer Kultur der Alphabetschrift mit dem Befehl: „Lies!“ assoziiert wird[2203], findet er sich in Partie IV umgewidmet zum Abtastinstrument mnemotechnischer Spuren. An irgendwie behandelten Wunden wird wie an Bruchkanten abgelesen, ob das sich einem Fragment gleich darbietende „Ich" zu dem Ganzen paßt, zu dem es gehören will. Nur isolierte Teile treten dabei in Kontakt: „ein Finger" einerseits, „Nahtstellen" andererseits. Das „Ich" muss sich dadurch als Subjekt erweisen, dass es von einem Signifikanten für einen anderen Signifikanten repräsentiert wird.[2204]

Das „Ich" erfährt jedoch an sich, dass seine Sprache und Stimme keine Glaubwürdigkeit mehr genießen. Sie sind einer Schrift gewichen, die sich ohne sie legitimiert[2205] und deren Aufnahmefläche noch oder wie in „Krisenzeiten", in denen „das Papier für das Gesetz nicht mehr ausreichend ist", wieder die Haut ist[2206]. Dem „Ich" entgeht die „Lustempfindung", „anerkannt zu werden (...), ein identifizierbares und lesbares Wort in einer gesellschaftlichen Sprache zu werden", weil

[2201] Vgl. Homer, *Odyssee*, 19. Gesang, V. 465-475.
[2202] A. a. O., 21. Gesang, V. 207.
[2203] Vgl. M. Wetzel, *Die Enden des Buches*, S. 19.
[2204] Vgl. J. Lacan, *Das Seminar Buch XI*, S. 208.
[2205] Vgl. M. de Certeau, *Kunst des Handelns*, S. 250f.
[2206] Vgl. a. a. O., S. 255.

es sich den „Schmerz" erspart, „durch das Gesetz der Gruppe geschrieben zu werden".[2207] Der Schmerz hätte nicht aufhören, nie abgemildert werden dürfen. „(W)er/deckte es zu?", wird am Ende der vierten Partie empört gefragt, als ob sich durch eine verheilte Wunde die Unaufrichtigkeit des Untersuchten erwiesen hätte.

In doppelter Weise kapituliert die Erinnerung. Dies nachzudenken, erfordert, in einer gewissen Parallele zur Göttlichen Komödie, auch den Autor der *Engführung* als dessen Protagonisten anzunehmen. Vor dem Hintergrund einer diffusen Nachrichten- und Gerüchtelage zum Schicksal der Juden ist es Celan nicht gelungen, seine Mutter von der Notwendigkeit zu überzeugen, ein Versteck aufzusuchen, um den Deportationen zu entgehen.[2208] Das aufsteigende und zusammenbrechende Crescendo des „Ich" von Partie III manifestiert somit nicht zuletzt ein verzweifeltes Ausagieren der Vergangenheit, in der „Pauls inständiges Bitten und seine ganze Überredungskunst" nichts geholfen haben.[2209] Mit der Sprache das Leben der Eltern nicht bewahren zu können, bildet dann den Anteil singulären Erlebens, der mit den historischen Daten der Shoah und der Traumata der Sprache wie auch der Korrumpierung der Medien in dieser Zeit verschmilzt. Das individuelle `Sprechen´ erweist sich als ohnmächtig angesichts einer die Wahrheit und die Wirklichkeit verstellenden `Rede´, weil auch das individuelle `Sprechen´, wie die auf technische Medialität verweisende Bedeutung von ‚ticken' zu erkennen gibt, von der Technik der `Rede´ kontaminiert ist. In Partie III lagert sich die Erfahrung eines gestörten und manipulierten Verhältnisses zur Sprache in einer zwischen Erregung und Resignation oszillierenden Sprechweise ab.
Die Grenze, an die das Ausagieren des Vergangenen stößt, zeigt an, dass die Perspektive des traumatisierten Überlebenden, der von Lacan her als `lebendiger Toter´ oder `todgeweihter Lebender´ begriffen worden ist, zwar einen Dialog mit den Ermordeten initiieren, ihn aber nicht zu Ende führen und damit nicht zu einem lebendigen Gedenken gelangen kann. Die Sprechsituation der *Engführung* und insbesondere von Partie III mit ihrem Ausagieren der Vergangenheit scheint Adornos Hypothese des Alptraums der Überlebenden zu treffen[2210]. Aus dieser Sicht würde sich das Bestreben des „Ich" erklären, möglichst bruchlos an ein früheres „Ich" anschließen zu können, das von der Zeit vor der Verfolgung oder zumindest vor der drohenden Vernichtung her datiert.

[2207] A. a. O., S. 255.
[2208] Vgl. I. Chalfen, *Paul Celan,* S. 119f.
[2209] A. a. O., S. 120.
[2210] Vgl. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, S. 355f.

Hans Mayer, selbst Verfolgter des Nationalsozialismus, sieht in der mit dem `lebendigen Toten´ verbundenen Perspektive umgekehrt gerade die Voraussetzung überhaupt, um mit den Ermordeten ein `Gespräch´ zu führen. „Der Dichter erlebt die Ankunft in Auschwitz mit dem Blick des Todgeweihten", schreibt er, „(a)ber sein Schauen gehört gleichzeitig einem Überlebenden."[2211] Das funktioniert jedoch nur, wenn der Sprechende den Platz der Opfer einnimmt. Mayer: „(E)r sieht heute, was diejenigen damals sahen, deren Ankunftsstunde im Lager keine Schwestern mehr haben sollte (…)."[2212]
Damit würde der Sprechende die Vorgehensweise des Films übernehmen. Diese läuft, wie zu Anfang dieses Abschnitts auseinandergelegt, Gefahr, das Gedenken zu verfehlen, insofern sie eine Aneignung des Anderen bewirkt, statt dieses bzw. diesen mitsprechen zu lassen, oder aber angesichts ikonographischer Bildlichkeit zum Kult zweideutigen Schweigens zu verstummen. Die Sprache der *Engführung* zeichnet sich jedoch durch ihr subversives Potential aus, der Festlegung auf einen bestimmten Blick zu entgehen und das einzulösen, was im *Meridian* in der Formel vom `Sprechen sehen´ als Veränderung des Sehens durch die Sprache mitgemeint ist. So gesehen unterschätzt Mayers Deutung das Potential der *Engführung*.

Die Begegnung mit den Adressaten der Rede des sich vom „Du" zum „Ich" verwandelnden Sprechenden kann unter diesen Umständen ebenfalls nur eine verfehlte sein. Die Strophen der Partie II der *Engführung* verharren in der Unentschiedenheit zwischen Präsenz und Absenz. Durch die rhetorische Figur der „Correctio"[2213] wird dies bis ins Extrem getrieben. „Der Ort, wo sie lagen, er hat/ einen Namen – er hat/ keinen. Sie lagen nicht dort." Da, wo `es nirgends nach dir fragt´, gibt es nicht nur keine Adressierenden, sondern auch keine Adressaten – in dem Sinne, dass ihre Lokalisierung unmöglich ist. Im Zeichen diffuser örtlicher Zuordnung wird die Vorstellung von Ankunft und Destination als Endpunkt sprachlicher Übermittlung ebenso obsolet wie die Vorstellung des Todes, mit der jene, wie Derrida darlegt[2214], verbunden ist. Die „sie" sind also in gewisser Hinsicht weder tot noch lebendig, besser gesagt: sie entbehren der Eigenschaft der Sterblichkeit, die sie im postalischen Mediendispositiv adressierbar machte. Von den Seelen der Hölle in Dantes *Göttlicher Komödie* unterscheiden sich die weder

[2211] H. Mayer, *Deutsche Literatur seit Thomas Mann*, S. 118.
[2212] Ebd.
[2213] Vgl. P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 62.
[2214] Vgl. J. Derrida, *La Carte postale*, S. 39.

präsenten noch absenten „sie“ dadurch, dass sie weder an einem auffindbaren Ort noch in Bewegung sind.

Der Status der „sie“ erhebt sich durch die Nicht-Adressierbarkeit zur Frage. Nicht die Antwort auf diese Frage, sondern die Unmöglichkeit einer Antwort ergibt sich aus dem Vergleich mit den Seelen im Jenseits in der *Göttlichen Komödie*. Die Möglichkeit einer Fiktion wie der *Göttlichen Komödie*, Begegnungen mit den Seelen Verstorbener im Jenseits zu schildern, basiert auf dem in vielen Religionen und Philosophien (siehe Platon) verbreiteten Glauben an eine Unsterblichkeit der Seele oder eine Auferstehung der Toten mit Leib und Seele (mit einer Art „Lichtleib“ bekleidet) im Juden- und Christentum.[2215] Doch diese Auffassungen können nur bestehen, wenn eine Grenze zwischen Tod und Leben gezogen wird. Auferstehung setzt eine Totenbestattung, begleitet von einem kulturellen Ritual, voraus, die auf Fortleben spekuliert oder die Auferstehung am Ende der Zeiten bereits als Hoffnung in den Blick nimmt. Wenn aber innerhalb des jüdisch-christlichen Kulturkreises die Toten oder ihre Seelen nicht adressierbar sind, verweist dies auf die Fälle, in denen ein Bestattungsritual fehlt: bei einem Tod in unerreichbarer Ferne – oder durch jene spurlose Vernichtung der Shoah.[2216] Es

[2215] Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie*, Stichwort „Auferstehung der Toten”, S. 58, Bd. 2.

[2216] So sieht es auch Otto Lorenz, der sich der Thematik von intertextuellen Bezügen zu Nietzsches *Also sprach Zarathustra* her nähert. Den Willen als „Gräber Zertrümmerer“ feiernd, erklärt Zarathustra: „Und nur wo Gräber sind, giebt es Auferstehungen“ (F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 4, S. 145). Celan und Nietzsche zusammenführend, erklärt Lorenz: „Weil `sie´, das sind `seine Toten´, also die Toten Celans, die Toten der Konzentrationslager (die ja auch tatsächlich keine Grabstellen haben), in seinem Gedenken noch ganz gegenwärtig sind, liegen sie, obwohl längst gestorben, nicht am Ort ihrer Ermordung: `Auferstehungen´ können dann nicht einmal, da es `Gräber´ nicht gibt, erwartet werden“ (O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 216). Aus Lorenz´ Sicht ist damit eine tiefgreifende kulturelle Transformation verbunden, insofern in den folgenden Versen tradierte Transzendenz-Konzepte verabschiedet werden. „Sie/sahn nicht hindurch“ versteht Lorenz „als eine schroffe Absage an den christlichen Jenseitsglauben“ (O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 216). In dem „Ich“ der Partie III erkennt Lorenz die Instanz bei Nietzsche wieder, die die ‚Hinterwelten’ zerstört. Nietzsche lässt Zarathustra sagen: „Ja, diess Ich und des Ich´s Widerspruch und Wirrsal redet noch am redlichsten von seinem Sein, dieses schaffende, wollende, werthende Ich, welches das Maass und der Werth der Dinge ist. […] Einen neuen Stolz lehrte mich mein Ich, den lehre ich die Menschen: nicht mehr den Kopf in den Sand der himmlischen Dinge zu stecken, sondern frei ihn zu tragen, einen Erden-Kopf, der der Erde Sinn schafft!“ (F. Nietzsche, KSA, Bd. 4, S. 36f.). Im Lichte Nietzsches klärt sich für Lorenz auf, was bei Celan mit dem Unvermögen zum Hindurchsehen ín Partie III gemeint ist: „Offenbar befindet sich das `Ich´ genau da, wo es, zwischen `ihnen´ und ‚jener Welt’ liegend, ein ‚Hindurchsehen’ der Toten auf das himmlische Auferstehungsreich, einer durchsichtigen Trennwand gleich, zu verhindern vermag. Die grammatisch verkürzte Repetition `Sahn nicht´ unterstreicht die Verabschiedung des christlichen Jenseitsglaubens durch die Lehre Zarathustras, den Kopf frei zu tragen und nicht in den `Sand der himmlischen Dinge zu stecken´“(O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 217).

Problematisch erscheint Lorenz´ Voraussetzung, dass Celan der Auflösung von ‚Hinterwelten’ oder Transzendenz-Konzepten affirmativ gegenübersteht. Mit Nietzsche habe Celan „die Existenz aller Hinterwelten als transzendenter Palliative in sarkastisch-spöttischer Manier geleugnet (‚Sie/sahn nicht hindurch‘) und (…) die religiöse Daseinsdeutung ebenfalls als Versuch gesehen, einen lästig gewordenen Leidensdruck abzu-

ist unmöglich geworden, die Toten zu adressieren wie in Dantes *Göttlicher Komödie*. Das „postalische Apriori"[2217] ist außer Kraft gesetzt.

Wenigstens in der Vergangenheit scheint das „Ich" gewollt oder ungewollt Kontrolle über die Adressaten seiner Rede gehabt zu haben. „(I)ch tickte euch zu, euer Atem/gehorchte", behauptet es. Im geläufigen Verständnis dient das Wort „ticken" dazu, die Hörbarkeit eines mechanischen Vorgangs zu bezeichnen, zum Beispiel das Voranschreiten eines Uhrwerks. Das Verb ‚zuticken' ist hingegen ein Kunstwort, mit dem offenbar das „Ich" als Quelle eines regelmäßigen, aber eben mechanischen oder automatischen Impulses charakterisiert werden soll. Zumal sich Celan im Gespräch mit Dietlind Meinecke sinngemäß so geäußert hat, dass die *Engführung* an dieser Stelle etwas Bedrohliches ankündigt[2218], ist auch an das technische Medium des „Tickers"[2219], einer anderen Bezeichnung für „Fernschreiber", zu denken. Der „Fernschreiber" ist ein „posttechnisches Gerät", mit dem bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts „die Meldungen der Nachrichtenagenturen in die Redaktionen" gesendet wurden[2220] und dessen „wesentliche(r) Fortschritt (…) gegenüber der Morsetelegraphie (…) in der automatisierten En- und Decodierung der Botschaften" besteht[2221].

Doch neben diesen technischen Bedeutungen ist noch die ältere Bedeutung von „berühren" und „anfassen" zu nennen. Peter Szondi gibt den Hinweis, dass „ticken" noch Anfang des 19. Jahrhunderts auch besagt hat: „mit der Fingerspitze berühren".[2222] In einem einzigen Wort sind damit gegensätzliche Formen medialer Kommunikation verbunden: Zum einen die Übermittlung kodierter Botschaften, zum anderen die Übermittlung einer Bewegung, um die, wie in der Behandlung des *Meridian* gesehen, Derrida den Begriff der Kommunikation erweitert wissen will. Technische Medialität ist also `enggeführt´ mit jenen sensomotorischen, oft das Gespräch begleitenden Aktivitäten und Berührungen der Hände.

---

schwächen". Statt aber „die Überwindung des von Nietzsche zur Glaubensprämisse erklärten Leidens" zu intendieren, intendiere er vielmehr „die dauerhafte Präsenz des Leidens im Eingedenken der Mitleidenden" (O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 222). Die Konsequenz für die Beurteilung der Shoah, die Lorenz aus dieser Zuweisung zur Verleugnung „aller Hinterwelten" Celan unterstellt, ist irritierend: „Statt auf eine irdische ‚Erlösung' im Eingedenken der Davongekommenen zu vertrauen, hätten die Opfer der Massenvernichtung – und damit beginnt Celan sein imaginäres Gespräch mit ihnen – nur beruhigenden Trostformeln nachgehangen (‚redeten von /Worten') und wären darüber in `Schlaf´ gefallen"(O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 217) Doch was soll das heißen: „auf eine irdische ‚Erlösung' im Eingedenken der Davongekommenen zu vertrauen"?

[2217] Vgl. B. Siegert, *Relais*, S. 10.
[2218] D. Meinecke, *Wort und Name bei Paul Celan*, S. 177, Anmerkung 8.
[2219] Vgl. H. Sonderhüsken, *Kleines Journalisten-Lexikon*, S. 129.
[2220] A. a. O., S. 45.
[2221] H. H. Hiebel et al., *Die Medien*, S. 190.
[2222] Vgl. P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 65.

Die automatisierte Übermittlung von Botschaften trifft auf die personal vermittelte. Damit wird nicht nur ein historischer Durchblick auf die Veränderungen medialer Kommunikation gewährt, sondern zugleich demonstriert, inwiefern authentische Kommunikation sich in ihr Gegenteil verwandeln kann, wie Verständigung in Herrschaft oder sogar Überwältigung übergeht, in eine Kontrolle der Lebensregungen. Die Unterscheidung von personalem `Sprechen´ und depersonalisierter `Rede´, die im Abschnitt über den *Meridian* vorgestellt worden ist, kann jederzeit zerfließen.

Die Sprache erweist sich als problematisch und gefährdet, ausgesetzt einer Bedrohung, die sie nicht von außen, sondern von innen, von ihrem Bedeutungspotential her erreicht, das in einer Wechselwirkung mit der Verwendung der Sprache steht. Wie die `Rede´ von der ‚Kunst' bei Büchner kunst-voll ist, so geht die Rede vom `ticken´ auf die Wirkung über, die in der Beherrschung des Atems des anderen liegt. Dies nicht nur, weil es heißt: „euer Atem/gehorchte", sondern zudem, weil die anaphorische Verwendung von „ich" und die parataktische Syntax ein Cresendo erzeugen, das mit „ihr/ schlaft ja" abrupt in sich zusammenbricht.

Die Krise der Sprache wird schon in Partie II angesprochen. „Sie/sahn nicht hindurch.//Sahn nicht, nein, redeten von/ Worten. Keines/ erwachte, der/Schlaf/kam über sie." Vom Standpunkt des *Meridian* her heißt, nicht hindurchsehen zu können, soviel wie: nicht `sprechen sehen´ zu können, nicht durch das Ausgesagte hindurchsehen zu können, nicht über die Lucile zugeschriebene Fähigkeit zu verfügen, die Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit des Signifikationsprozesses selbst und damit auf die Person zu richten. Mit anderen Worten: Die Existenz zu erfassen, die, wie der Bote, für die Wahrhaftigkeit des Gesagten zeugt. Stattdessen erschöpft sich die Kommunikation in wurzelloser Metakommunikation, beziehen sich Worte nur wieder auf Worte. Der Automatismus der Selbstreferentialität ist in Gang gesetzt. Das Versbündel: „der/Schlaf/kam über sie" kann so ausgelegt werden, dass die Worte – wie in der Propaganda – den Schlaf derjenigen verursachen, die nicht hindurchsehen.

Mit der Ohnmacht der Sprache, ausgelöst durch die metaphysische Obdachlosigkeit infolge der Destruktivität der *techné*, ist die Entwertung des Wort Gottes verbunden. Das welterschaffende System göttlicher Botschaften wird dysfunktional bzw. auf ein defektes, sehr profanes mediales Übertragungssystem reduziert. Partie V formuliert dies.

Mit dem Wegfall postalischer Codierung öffnet sich die Zirkulation der Botschaft von einer begrenzten auf eine entgrenzte Ökonomie. Was bedeutet: Das gespro-

chene Wort kommt, trotz oder gerade wegen der `Engführung´ der Stimmen, nicht an, es ist unendlicher Übermittlung übergeben statt aufgenommen und verarbeitet zu werden. Es ist unzustellbar, weil die metaphysischen Instanzen zusammengebrochen sind, die Zustellbarkeit garantieren konnten. Entbehrt wird das „postalische Apriori"[2223], demzufolge „das Sein der Gegenstände an die Zustellung des Grundes an die Erkenntnis gebunden"[2224] ist. Das Sich-Verfehlen im Sprechen, das sich einstellt, erscheint in Fehlleistungen wie Stammeln und Stottern, Versprechen und Verstummen, und nicht zuletzt in den wie geologische Ablagerungen in den Wörtern enthaltenen Ambiguitäten der Sprache.

Die Einzigartigkeit der göttlichen Schöpfung wird in „negierender Anspielung auf den Beginn des Johannes-Evangeliums"[2225] unter den Bedingungen von Schrift und technischer Medialität, unter den Bedingungen von Iterabilität und Zitierbarkeit, ad absurdum geführt durch Wiederholung. „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort. Dasselbe war im Anfang bei Gott. Alle Dinge sind durch dasselbe gemacht (…). In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen. Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat´s nicht ergriffen."[2226] So der biblische Text. Im Gegensatz dazu die Partie V: Aus dem Nichts wird nicht die Welt durch das Wort erschaffen, sondern ein weiteres Nichts, weil „ein Wort", womöglich *das* Wort als Instanz einer transzendentalen Sinngebung, nicht vernehmlich werden kann. Bei Wegfall der Transzendenz-Konzepte unter die Maßgabe radikaler Diesseitigkeit gestellt, kann das göttliche Wort „den Abstand der Zeitalter nicht überwinden".[2227]

Jedenfalls nicht, ohne sich zu spalten und zu verdoppeln, seine Einzigartigkeit an die Reproduzierbarkeit abzutreten. Verwendung und Auswahl des Wortmaterials zeigen es an: Die Unmittelbarkeit des Wortes tritt zurück hinter den Vorgang seines Kommens, dessen Momente („kam, kam") sich addieren und die Durchgangspunkte einer immer schon in Gebrauch stehenden und dadurch eben nicht ursprünglichen Übertragungs-Bahn markieren. Insofern zerfällt „ein Wort" zu Asche, ehe es leuchten kann. Auch die Asche verdoppelt sich, weil die „Asche", die „ein Wort" hinterlässt, sich irgendwie von der „Asche" irgendeines anderen Feuers unterscheiden *muss*, ohne daß angegeben werden kann, wodurch. Denn es gibt keinen göttlichen „Ersten Sprecher()"[2228], dessen Zeugenschaft Klarheit schaffen könnte. Selbiges gilt auch für die „Nacht", die darauf folgt. Ihre Eigenart

[2223] Vgl. B. Siegert, *Relais*, S. 10.
[2224] A. a. O., S. 13.
[2225] J. Lehmann, „*Engführung*", S. 77.
[2226] NT, Johannes, 1-5.
[2227] M. de Certeau, *Die Kunst des Handelns*, S. 249.
[2228] A. a. O., S. 251.

gegenüber `gewöhnlicher´ „Nacht" tritt in der Formation „Nacht-und-Nacht" hervor und verschwindet darin zugleich.

Eine schlechte Unendlichkeit endloser Doublierungen bricht an, in der noch der Wille zum Leuchten verfälscht nachhallt. Der Vers „Wollt leuchten, wollt leuchten" klingt wie eine Paronomasie zu `Volt-Leuchten´ als einer Umschreibung von elektrischen Lichtquellen. Die göttliche Botschaft der Lichtwerdung und des Anfangs der Welt erscheint so in Partie V gar als defekte elektronische Signalübertragung karikiert. Das wäre nicht nur eine Anspielung auf das im Band *Von Schwelle zu Schwelle* erschienene Gedicht *Leuchten*[2229], in dem „(i)n der eminenten und rätselhaften Vorstellung des leuchtenden Stabes (…) sich das Requisit eines archaischen, darin ‚poetischen' Gerichtsverfahrens an dem technischen Gerät ‚Leuchtstab'=Neonröhre (reibt)".[2230] Touchiert ist überdies die eigene Biographie: Hatte man Celan, als er mittellos Paris erreichte, doch geraten, lieber „Neonröhren zur neuen Beleuchtung Europas zu verkaufen" als Gedichte zu schreiben.[2231]

Das göttliche Wort aber fällt zurück in die Mediengeschichte, der es zu entstammen scheint. Ein Diesseits und Jenseits transzendierendes Botensystem, wie Dante es vorführt, ist, wie Bernhard Siegert gezeigt hat, im Mittelalter einerseits theologisch sanktioniert gewesen, andererseits leitet es sich von einem uralten persischen Postsystem ab. Auf Hilarius von Portiers führt Siegert zurück, dass im Zuge der Entwicklung der Trinitätslehre, der die Teilung in einen befehlenden (Vater) und einen handelnden (Sohn) Gott zugrunde liegt[2232], auch eine „Selbstverdoppelung Gottes als Gottes Medientechnik" vorgenommen worden ist[2233]. Als mediales Double Gottes sieht Hilarius demnach den Engel an, der laut Genesis 16 zu Abrahams Geliebter, der Magd Hagar, in der Wüste gesprochen hat, für die das Hebräische dasselbe Wort ‚mdbr' hat wie für den Ort, an dem „ e s s p r i c h t".[2234] Mit der von Hagar gebrauchten Wendung ‚Engel des Herrn' wird für Hilarius „ein Zweifaches bezeichnet (…): derjenige, der Engel ist, und derjenige, dessen `Engel´ er ist".[2235] Gott und Engel sind für ihn dasselbe, nur in zweierlei Erscheinung.

Dabei leitet sich aber der Engel als Überbringer von Nachrichten aus einem Mediendispositiv her, das vor dem Alten Testament datiert, wie Siegert etymolo-

[2229] Siehe dazu Celan I, S. 87: „Brach sich ein Strahl/ herüber zu mir?/Oder war es der Stab, / den man brach über uns,/ der so leuchtet?"
[2230] G. Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik*, Bd. 2, S. 722.
[2231] O. Pöggler, *Spur des Worts*, S. 298f.
[2232] B. Siegert, „Vögel, Engel und Gesandte", S. 54.
[2233] A. a. O., S. 55.
[2234] Ebd.
[2235] Hilarius von Portiers, *Über die Dreieinigkeit*, IV, S. 23.

gisch nachzuweisen sucht. Die Engel, die griechisch *angeloi* heißen, führt er zurück auf die Bezeichnung der „Bediensteten des *angareion*, des persischen Relaispostsystems, des ersten der Geschichte“[2236]. Die angeloi, deren Schnelligkeit von Herodot gelobt wird[2237], sind in jenem System „buchstäblich nichts als Postreiter“ gewesen[2238]. Somit ist das mediale Dispostiv Post früher dagewesen als der alttestamentarische und der christliche Gott. „Gott ist also kein Großer Anderer, der am Anfang aller Zeiten als DAS WORT gewesen wäre“, folgert Siegert, „(a)m Anfang war die POST, und die Post ist der Ursprung Gottes.“[2239]

3.7 ‚Auseinandergeschrieben' III: De-figuration des Steins (2. Teil Partie VI)

An, ja,
Pflanzliches.

Ja.
Orkane, Par-
tikelgestöber, es blieb
Zeit, blieb,
es beim Stein zu versuchen – er
war gastlich, er
fiel nicht ins Wort. Wie
gut wir es hatten:

Körnig,
körnig und faserig. Stengelig,
dicht,
traubig und strahlig; nierig,
plattig und
klumpig; locker, verästelt : er, es
fiel nicht ins Wort, es
sprach,
sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.

Wir
ließen nicht locker, standen
inmitten, ein
Porenbau, und es kam.

Kam auf uns zu, kam
hindurch, flickte
an der letzten Membran,
und
die Welt, ein Tausendkristall,
schoß an, schoß an.

[2236] B. Siegert, „Vögel, Engel und Gesandte“, S. 55, Hervorhebung im Original.
[2237] Vgl. Herodot, *Historien*, VIII, S. 98, zitiert nach B. Siegert, „Vögel, Engel und Gesandte“, S. 55.
[2238] B. Siegert, „Vögel, Engel und Gesandte“, S. 55.
[2239] Ebd.

An die Stelle des Jenseits tritt bei Celan die immanente Transzendenz der Natur. Sie ist Bewahrerin zumindest der Spuren der Ermordeten. Mit der Natur zu sprechen, weckt die Hoffnung, Kontakt mit ihnen herstellen zu können. Innerhalb der Celan-Forschung hat Uta Werner herausgearbeitet, dass Celans Interesse an der Geologie und ihrem Vokabular wohl daher rührt, mehr über die Ablagerungsvorgänge zu erfahren, in denen sich die letzten Überreste der Opfer der Shoah zu verflüchtigen drohen. Der Stein und das Versteinerte werden als Aufbewahrungsort, als Speichermedium des Grauens der Vergangenheit gewürdigt. Dieser Speicherort unterliegt allerdings in sehr viel offensichtlicherer Weise der Endlichkeit als ein technisch hergestellter.

In Partie VI der *Engführung* wird an der Umformung dieses Speichermediums in ein Übertragungsmedium gearbeitet. Dies geschieht durch De-figuration des Steins und seine Refiguration zur Pflanze aufgrund von fachsprachlichen Isotopien zwischen Organischem und Anorganischem. Die Defiguration stützt sich auf die Zweideutigkeit der Sprache, auf eine der denotativ-begrifflichen Fachsprache inhärente konnotativ-metaphorische Dimension. Diese ist sogar anschlussfähig an das Vokabular von Textherstellung und Celans Poetik des Gedichts, dass Celan häufig mit dem Kristall, mit einem Mineral, das wächst, vergleicht. Ein Vers aus dem Gedicht *Corona* kann als Losung für Celans poetisches Vorgehen eingesetzt werden: „Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt.“[2240]

Doch anders als es den Anschein haben mag, wird dabei keine Verlebendigung angestrebt, sondern das Eingehen ins Vernichtete. Die Lebenden erinnern sich nicht einfach der Toten, sondern sollen mit ihnen durch die Sprache in Berührung kommen. Sie werden Teil der Vergangenheit, was sich im Wechsel vom Präsens zum Präteritum ausdrückt, und scheinen sprechend den Akt der Ermordung nachzuvollziehen. Dadurch treten sie selbst unter die Toten.

Die *Engführung* begibt sich dabei in Spannungs-, aber auch Verwandtschaftsverhältnisse zu divergierenden Strömungen der literarischen Romantik. Wie in einigen Texten von Novalis geht es um den Abstieg in den Bereich des Anorganischen. Aber nicht, um das dort Gefundene zu verlebendigen, sondern um dem Toten und den Toten gleich zu werden. Auch kann die Natur nicht mehr erzählen, weder durch ihre Zeichen noch durch halluzinierte Mittelsmänner. Die Natur ist stumm, und dieser Stummheit überantworten sich diejenigen, die durch sie mit den Ermordeten sprechen wollen.

Die Rückkehr ins Anorganische bei Celan speist sich wohl aus der Exposition des Todestriebs und des Wiederholungszwangs in Siegmund Freuds hochspeku-

[2240] Celan I, S. 37.

lativem Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips*. Das Eintauchen in die Vergangenheit beansprucht keine objektivierende Erinnerung, sondern verwickelt sich in ein wiederholendes Ausagieren, zu dem schon die Partien III und IV der *Engführung* Anlauf nehmen. Bevor jedoch, was später zu erläutern sein wird, in der Partie VII der Todestrieb gewissermaßen rein oder „entmischt" hervortritt, begegnet er im zweiten Teil von Partie VI vor allem in seiner erotischen Teilkomponente. Die Berührung zwischen Lebenden und Toten wird als Wiedervereinigung getrennter, nämlich durch den Tod auseinandergerissener Geschlechter angestrebt – von Geschlechtern im sexuellen wie im genealogischen Sinne.

Sicherlich kommen Uta Werners Untersuchungen zum Einfluss geologischer Abhandlungen auf Celans Werk das Verdienst zu, die zahlreichen Referenzen auf Gestein darin besser verstehbar, ja sie überhaupt erst für den Leser erkennbar zu machen. Grundsätzlich hält sie fest: „Die Geologie Celans entwirft dem Gedicht ein Zwischenreich aus Sprache, das zugleich ein Totenreich sein wird."[2241] Sie erkennt in Celans Ansatz eine völlig neue Form der Annäherung an die Shoah. Indem Celans Gedichte Erd- und Gesteinsschichten nachbilden, so dass ihre „Tiefen" als „Bestattungsort" fungieren, sind sie einerseits „wie die leeren Grabmale zur Erinnerung an nicht in der Heimat Begrabene" und legen andererseits den Finger in die Wunde der „noch immer bestehende(n) Grablosigkeit der Ermordeten".[2242] Der Stein dient so gesehen als Speichermedium der Vergangenheit, „weil", wie Jürgen Lehmann schreibt, „er die Schichten und die Schwere der Vergangenheit bewahrt, verräumlicht und materialisiert".[2243] Wer sich mit den Ermordeten auseinandersetzen will, hat dies „beim Stein zu versuchen". In diesem Sinne deutet schon Klaus Voswinckel, allerdings anlässlich von Partie VIII, das Steinerne in der *Engführung*: „Die Versteinerung, umgeben von solchen Assoziationen des Grauens, steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Erinnerung an die Konzentrationslager, von denen her die Gegenwart nicht mehr in der Art von intaktem Leben erscheinen kann."[2244]
Die Verbindung mit dem Stein und damit die Übertragung der Erfahrung des Vergangenen wird über eine de-figurierende Kippfigur aus Pflanzlichem und Steinernem hergestellt. Wie bei der Figur der Inversion wird ein Ineinanderschlagen von Gegensätzlichem herbeigeführt. Indem, wie Uta Werner zeigt, die Geologie bestimmte Gesteinsformen benennt, bedient sie sich der Metaphorik aus

[2241] U. Werner, „Das Grab im Text", S. 160.
[2242] Ebd.
[2243] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'", S. 458.
[2244] K. Voswinckel, *Paul Celan: Verweigerte Poetisierung der Welt*, S. 25.

dem ihr diametral entgegengesetzten Bildfeld des Vegetativen. Die scheinbar völlig unvereinbaren Bildfelder von organischer und anorganischer Natur überschneiden sich auf dem Feld der Fachsprache. Die „aneinandergereihten Adjektive“[2245] wie „körnig“, „faserig“, „stengelig“, die man intuitiv dem Vegetativen zuordnen mag, sind, wie Uta Werner herausgefunden hat[2246], „von Celan aufgenommene Fachausdrücke aus der Mineralogie für bestimmte Gesteinsstrukturen“[2247]. Celan kennzeichnet diese Ausdrücke sozusagen als wissenschaftlich, indem er sie in den Gestus einer konstatierenden, positivierenden Sprechweise einbindet. „Die Verse demonstrieren die für *Sprachgitter* bedeutsame Verschmelzung von anorganischem und organischem Bereich“, so Lehmann.[2248]

Der Stein wird durch die scheinbar auf Pflanzen referierende Sprache verlebendigt und erhält die Züge, die Celan dem Gedicht zuschreibt. Eine solche Tendenz ist auch in anderen Gedichten zu finden. „Nicht allein, daß sich diese Steine von Erdenschwere befreit, durch die Luft bewegen; sie überschreiten die Grenze zum Pflanzlichen, zum Lebendigen“[2249], befindet Monika Schmitz-Emans zu dem Gedicht *Die hellen Steine*. Diese „gehen durch die Luft, die hell-/weißen, die Licht-/bringer.//Sie wollen/ nicht niedergehen, nicht stürzen, /nicht treffen. Sie gehen/auf, /wie die geringen/Heckenrosen, (…)“.[2250] Eingetaucht in die Begriffe der Biologie, stellt sich der Stein dar als etwas „sich Entwickelndes, Wachsendes“, meint denn auch Jürgen Lehmann.[2251]

Obwohl die Verknüpfung von Gegensätzlichem an dieser Stelle an Prousts Inversion von Land und See im zweiten Teil von *À la recherche du temps perdu* erinnert, ist dennoch schwerlich von einer willkürlichen „Einblendungstechnik“ (Friedrich)[2252] oder einem gänzlichen Entzug von Metaphorischem (Szondi) zu reden[2253]. Denn eine Vergleichsebene entfällt nicht ganz. Als zumindest mögliches Gemeinsames von Mensch, Pflanze und Stein wird die Kommunikation über Poren ins Spiel gebracht. Poren sind kleine Öffnungen, die sich in der menschlichen Haut ebenso finden wie im Tuffgestein, das Celan in seinem Gedicht *Entwurf einer Landschaft*[2254] anspricht, oder in den Spaltöffnungen (Stomata) der Pflanzen. Organisches und Anorganisches werden auf der Ebene der Fachsprache überblendet. Gespielt wird wie mit einem sprachlichen Vexierbild,

[2245] W. Emmerich, „…daß das Gedicht um dieser Meinung (…)“, S. 186.
[2246] Vgl. U. Werner, *Textgräber*, S. 55.
[2247] W. Emmerich, „…daß das Gedicht um dieser Meinung (…)“, S. 186.
[2248] „Kommentar zu ‚Engführung‘“, S. 459.
[2249] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog* S. 49.
[2250] Celan I, S. 255.
[2251] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung‘“, S. 460.
[2252] H. Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik*, S. 86f.
[2253] Vgl. P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 50.
[2254] Vgl. Celan I, S. 184.

das ganz entgegengesetzte Deutungen suggeriert. Die „wir/ließen nicht locker, standen/inmitten, ein Porenbau“ – ihr Stand-Ort kann Stein wie Pflanze oder die eigene menschliche Existenz sein. Das Flicken „an der letzten Membran“ hingegen benennt wohl Pflanzliches, Austauschprozesse auf Zellebene – oder das Gedicht.

Denn „Membran“ bezeichnet zwar „allgemein ein dünnes Häutchen“, aber „im Deutschen ursprünglich Pergament“.[2255] Am materiellen Träger arbeitet – „flickte“, also nicht unbedingt positiv konnotiert – nach dieser Logik das dichterische Wort, das – im Gegensatz zum göttlichen Wort – wohl tatsächlich „kam“. Somit wäre, Uta Werner folgend, dank des dichterischen Wortes die Aufnahme („schoß an, schoß an“) in den Stein („die Welt, ein Tausendkristall“) geglückt. So sieht es auch Otto Pöggeler: „Die (…) ‚wir’ sagen, werden zu einem `Porenbau´ für das Wort, und so schießt die Welt als ‚Tausendkristall’an.“[2256]

Als vierter „Porenbau“ – neben Stein, Pflanze und menschlichem Körper - ist von der Poetik Celans her also das Gedicht einzubringen. Lehmann zufolge dient das „`Poröse´“ als „das `Nicht-Hermetische´“ als „Hinweis auf Celans Charakterisierung der eigenen Dichtung als offene, besetzbare“.[2257] Tatsächlich bestimmt Celan während der Vorarbeit am *Meridian* „(d)as Gedicht als das keineswegs lückenlos Gefügte, als das Lückenhafte, besetzbare, Poröse (…)“.[2258] Und in einer Notiz zum Gedicht *In Mundhöhle* heißt es: „Gedichte sind poröse Gebilde. Das Leben strömt und sickert hier aus und ein, unterschwellig, eigenwillig und in fremdester Gestalt (…).“[2259]

Aus dem zweiten Teil der Partie VI geht freilich hervor, dass sich doch so etwas wie eine Abschließung des Gedichts wie des Vergangenen vollzieht, das vergegenwärtigt wird. „(W)ir/ließen nicht locker“ heißt weniger Berührung als: wir sind fest, vielleicht sogar erstarrt. Das `Anschießen´ meint offenbar einen Kristallisierungsprozess, in dem eine flüssige Substanz sich verfestigt.[2260] Mit einem Kristall vergleicht Celan auch das Gedicht, offenbar, weil er fasziniert ist von dem Phänomen, dass das Kristall „seine Form seinem Stoff bzw. den diesem innewohnenden Kräften verdankt“.[2261]

Übertragen auf die *Engführung* heißt das, dass das Gedicht aus den „wir“ geformt wird, dass es aber auch um eine Rückführung ins Anorganische geht. Darin erweist sich das Gedicht als Kristall. „Auch Kristalle erscheinen zwar leblos,

[2255] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung’“, S. 462.
[2256] O. Pöggeler, *Spur des Worts*, S. 390.
[2257] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung’“, S. 461.
[2258] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 233, S. 103.
[2259] Zitiert nach „Kommentar zu ‚Engführung’“, S. 461.
[2260] Vgl. J. Lehmann, „Kommentar zu ‚Engführung’“, S. 464.
[2261] R. Brauns/K. F. Chudoba, *Allgemeine Mineralogie*, S. 12.

aber sie ahmen oft organische Funktionen nach, entstanden manchmal gar durch Kristallisation von Lebendigem“, so Monika Schmitz-Emans. „Celans besonderes Interesse gilt ambivalenten Phänomenen im Zwischenreich zwischen toter Materie und lebendiger Gestalt. Gerade Kristalle signalisieren – nicht erst bei Celan, sondern bereits in der romantischen Literatur – die fließende Grenze zwischen Totem und Lebendigem(…).“[2262] In diesem Zusammenhang erinnert Schmitz-Emans an Thomas Manns Roman *Dr. Faustus*, in dem „das Schein-Leben von kristallinen Formationen“ präsentiert wird.[2263]

Der osmotisch-kristallisierende Prozess steht dabei dem wiederholenden Ausagieren der Vergangenheit näher als der Erinnerung. Die Vergangenheit wird nicht in einem Distanzverhältnis, etwa mit Hilfe reproduktiver Einbildungskraft, vor Augen geführt. Die Vergangenheit wird vielmehr durchschritten. Das Hindurchgehen durch Zeit und Zeiten – das Celan in der *Bremer Rede* als Grundeigenschaft der Dichtung darlegt[2264] – wird allerdings eher umschrieben als benannt: „(Wir) ließen nicht/locker“, heißt es bei Celan. In diese Richtung gehen auch die Interpretationen von Maria Behre und Otto Lorenz.

Maria Behre interpretiert das Nicht-Locker-Lassen als Koitus, wenn sie die Verbindung von „Organischem und Anorganischem" als „(d)ie Paarung von ‚Porenbau’ und ‚Tausendkristall’“ bis hin zum „befriedigenden Höhepunkt" nachvollzieht.[2265] Otto Lorenz zufolge wird die Vergangenheit einerseits körperlich als Déjà-vu des singulären Verbrechens wie im Traum (oder besser Alptraum) erlebt, andererseits soll die Vergangenheit wachsen wie ein Kristall. Durch „spontane() Welterfahrung“ werde überhaupt der „Zugangsweg für ein unmittelbares Erfassen des memorierten Geschehens“ eröffnet.[2266] Dadurch wird ein „universale(r) Informationsaustausch() in und zwischen den Dingen sowie zwischen den Dingen und den Menschen“ hergestellt, „bewußtseinslos und nonverbal“.[2267] Im „Porenbau“ erkennt Lorenz „(d)as Sinnesorgan der Haut“, das „als ein bewußtseinsloses Sensorium ein unmittelbares Gewärtigen des historischen Vernichtungsgeschehens“ garantiere.[2268] Nur: Der Gedächtniskörper muss eigentlich erst noch geschaffen oder zumindest seine Aufnahmefähigkeit erweitert werden.

[2262] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 23f. - Für Otto Pöggeler führt Celan „die Rede vom Kristall aus dem Bezug zum Spiegel und zum Kristallglas heraus; mit der Kristalographie fragte er nach dem Kristallisieren – dem Aufbau eines Kristalls von innen heraus durch das Gefüge seiner Form. Damit könnte die Rede vom Kristall etwas sagen über ein Dichten, wie Celan es sich nach dem Durchgang durch Symbolismus, Neuromantik und Surrealismus erarbeitete“ (O. Pöggeler, *Spur des Worts* S. 325).
[2263] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 24.
[2264] Vgl. Celan III, S. 185f.
[2265] M. Behre, „Naturgeschichtliche Gänge mit Demokrit und Dante“, S. 174.
[2266] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 237.
[2267] Ebd.
[2268] A. a. O., S. 238.

„Denn das, was kam, ‚flickte/an der letzten Membran', stellte also – notdürftig – ein ehemals ganzes, zwischenzeitlich aber zerrissenes Übertragungsmittel, hier die Haut als eines der menschlichen Sinnesorgane, wieder her und ermöglichte eben dadurch auch die Wahrnehmung einer nicht fragmentierten Welt", meint Lorenz.[2269]

Selbst wenn man diesen Deutungen einer emphatischen Annäherung an die Vergangenheit geneigt ist zuzustimmen, darf dabei nicht vergessen werden, dass es nicht um die Verlebendigung dieser Vergangenheit geht, sondern um den Übertritt ins Reich des Todes.

Celans poetische Strategie überkreuzt sich an dieser Stelle mit Traditionslinien der Romantik. Klaus Voswinckel erinnert an das Motiv des Abstiegs in eine steinerne und kristalline Unterwelt bei Novalis, etwa im *Heinrich von Ofterdingen* und dem darin enthaltenenen Lied des Bergmanns.[2270] Voswinckel deutet diesen Abstieg metapoetisch. „Das Berginnere ist das Reich der Kunst, zu dem der Bergmann, den Dichter symbolisierend, hinabsteigen muß, um die Schätze der Poesie zu Tage zu fördern", erklärt Voswinckel. „Seine Aufgabe besteht darin, die verborgene Welt aus dem [A]norganischen zu befreien und wieder zum Leben zu bringen."[2271] Im Zuge einer Bewegung, die „die Poetisierung der Welt wieder aufheben, sie dekomponieren und gegen sie anschreiben will"[2272], sieht Voswinckel Celan in eine genau entgegengesetzte Richtung unterwegs.

Demnach empfindet Celan schon die Gegenwart der alltäglichen, überirdischen Welt als versteinert – in politischer wie ästhetischer Hinsicht –, bevölkert mit im übertragenen Sinne versteinerten Menschen. Das angestrebte Aufbrechen oder -bohren der Versteinerung – „Kommt, bohrt euren Stollen!" heißt es in

[2269] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 238. - Skeptischer, den Aspekt des Destruktiv-Hybriden betonend, äußert sich hingegen Wolfgang Emmerich. Was Lorenz als Vervollkommnung des Erinnerungskörpers in einem positiven Licht darstellt, bewertet er als negative Entwicklung einer irrationalen Moderne. „(…) (D)er Fortgang der Partie VI, bis hin zum anschießenden `Tausendkristall´, kann auch als Weg zum `Sprachgitter´, zur kristallinen Struktur des Gedichts gelesen werden", räumt Emmerich ein, um dann jedoch zu bedenken zu geben: „Aber gleichzeitig läßt sich das Ende von Partie VI auch ganz anders lesen: als Vision des letzten Triumphs einer faustisch-unerbittlichen `instrumentellen Vernunft´ im Umgang mit der gegebenen Welt und Natur als purem `Material der Unterjochung´. Es ist der weltgeschichtliche Augenblick eines illegitimen `Flickens´ `an der letzten Membran´, konkret: der Kernspaltung, in dem `die Welt, ein Tausendkristall´ `anschießt´, in deren `Orkanen´ unermeßliche Energien freiwerden, die aber den balancierten, `gemischten´ Lebensverhältnissen, wie sie dem Menschen gemäß sind, nicht mehr entsprechen (…). […] Was durch das Flicken `an der letzten Membran´ zustande kommt, ist eine negative Kosmogonie, eine Anti-Schöpfung, die den Keim zur Selbstvernichtung von Beginn an in sich trägt (…)"(W. Emmerich, "... daß das Gedicht um dieser Meinung (...)", S. 186f.)

[2270] Vgl. Novalis, *Werke* , S. 185ff.

[2271] K. Voswinckel, *Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt*, S. 21.

[2272] A. a. O., S. 13.

Zuversicht [2273] – hat nicht direkt ihre Auflösung zum Ziel. Vielmehr wird der Versteinerung auf den Grund gegangen, als sei sie ein Symptom, dessen Ursache in einem „unterirdische(n) Fremdland" zu suchen ist, „das unheimlich gerade deshalb erscheint, weil es aus dem Bereich des Bekannten verdrängt ist und vom Gedicht erst wieder aufgesucht und entdeckt werden soll".[2274] Bei Celan ist es das Unheimliche der Gegenwart, die nicht bewahrten, sondern im Prozess der Dekomposition begriffenen Spuren der Menschheitsverbrechen. In der Natur lauert der Schrecken. Das „Fremdland" ist letztlich das „Totenreich" der Ermordeten.[2275] Dieses erlaubt keine Verlebendigung mehr, sondern nur das Eingehen darin, die `Engführung´ mit ihm. Anhand zentraler Motive der Gedichte *Unten*[2276] und *Zuversicht*[2277] erläutert Voswinckel: „Wie das ‚Kristall' des ‚Schweigens' befindet sich das unterirdische Auge in einem unabänderlich anorganischen Zustand; seine Wimpern sind ‚verstählt', zu Stahl geworden; und anstatt sie in einem poetischen Vorgang wieder zum Leben zu rufen, wird in ihrer Leblosigkeit gerade der Ort der Dichtung erkannt."[2278]

Dies gilt auch für die Sprache. In Celans poetologischen Notizen wird der Stein in einer Vorzeit situiert, von dem her sich das Sprechen erst in Raum und Zeit konstituiert. „Der Stein ist älter als wir, er steht in einer anderen Zeit: im Miteinander [Gespräch] mit ihm, dem uns entgegenschweigen<den>, setzen wir uns in Beziehung zu dem Raum, aus dem er uns entgegensteht [aus] dieser Richtung (…) der Richtung unseres Sprechens, wird unserem Wort seine Farbe und (Trag-) weite zuteil."[2279] Aber es gibt, im Gegensatz zum dramatischen Personal Novalis´[2280] und Hoffmanns[2281], bei Celan keine archaischen Gestalten, die sie in die verbale oder bildliche Sprache der Menschen übersetzen könnten. Gegenüber dem Stein als Kommunikationsraum sind „du" wie „wir" Fremdkörper: Es steht ihnen kein von einer symbolischen Ordnung garantierter Platz zur Verfügung. Zwischen ihnen und dem Stein zeichnet sich keine dialektische Bewegung der Vereinigung ab. Für das Gespräch, das zwischen Lebenden und Toten stattfindet, verhält sich der Stein lediglich „gastlich". Er bietet mitnichten ein `Zuhause´, wie Lehmann meint.[2282] Nur provisorisch gewährt der Stein ein Obdach auch den Lebenden. Er stört die Kommunikation zwischen den Lebenden und den

[2273] Celan I, S. 153.
[2274] K. Voswinckel, *Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt*, S. 24.
[2275] A. a. O., S. 26.
[2276] Vgl. Celan I, S. 157.
[2277] Vgl. A. a. O., S. 153.
[2278] Ebd.
[2279] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 194, S. 98.
[2280] Vgl. Novalis, *Werke*, S. 185ff.
[2281] Vgl. E. T. A. Hoffmann, „Die Bergwerke zu Falun", S. 56ff.
[2282] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'", S. 458.

Toten nicht, insofern er eigentlich nur letzteren gewidmet ist. „(E)r, es fiel nicht ins Wort, es / sprach,/ sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß." Um ganz beim Stein zu sein, bedürfte es „eines bestimmten und unbedingten Schweigens".[2283] Indikator für das Bestreben, in die Leblosigeit auch der Sprache hinüberzugleiten, ist das Tempus, in dem der Kristallisationsprozess gehalten ist. Gebraucht wird wieder das Präteritum. Von Partie III her ist zu ersehen, dass im Präteritum – im Gegensatz zum Präsens, das für die Gegenwart der Lebenden steht – das Ausagieren der Vergangenheit wie auch die Zugehörigeit zu ihr beschworen wird. Ebenso verhält es sich hier.

An mehreren Stellen der *Engführung* zeichnet offenbar die Lektüre Freuds den Weg ins Anorganische vor. Im Gedicht wird der Todestrieb entfesselt. Unter den Materialien zum *Meridian* findet sich die Notiz: „‚Ursehnsucht des Lebens ins Anorganische zurück' (Freud, Jenseits des Lustprinzips) […]".[2284] Eine andere lautet: „ ‚Formen' als Huldigung an die Eigengesetzlichkeit des[(/] Anorganischen (Todestrieb?) [/] Sprachgitter?/Raumgitter? [/] /Kristalline [/] Ausbruch aus der Kontingenz - ".[2285] Die Fragezeichen markieren eine In-Frage-Stellung der Freudschen Konzeption. Tatsächlich hat diese in den *Meridian* kaum Aufnahme gefunden.Ein umso größeres Gewicht kann für die *Engführung* zugemessen werden.

Mit seinem hochspekulativen Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* hat sich Sigmund Freud Anfang der zwanziger Jahre an einer Art Kybernetik der menschlichen Psyche versucht. Postuliert wird, dass die Bestrebungen des Lustprinzips, Unlustspannungen herabzusenken oder aufzuheben, im Dienst eines Todestriebs stehen, der jedes Individuum auf die ihm eigene Weise zum Tod als dem Ausgangspunkt allen Lebens zurückführt – zum Anorganischen.

Celans Notiz findet sich so nicht bei Freud wieder, kommt seinen Formulierungen aber sehr nahe: „*Das Ziel allen Lebens ist der Tod*; und zurückgreifend: *Das Leblose war früher da als das Lebende*. – […] Die damals (bei der Belebung der Materie, A. G.) entstandene Spannung in dem vorhin unbelebten Stoff trachtete danach, sich abzugleichen; es war der erste Trieb gegeben, der, zum Leblosen zurückzukehren. […] Eine lange Zeit hindurch mag so die lebende Substanz immer neu geschaffen worden und leicht gestorben sein, bis sich maßgebende äußere Einflüsse so änderten, daß sie die noch überlebende Substanz zu immer

[2283] K. Voswinckel, *Paul Celan: verweigerte Poetisierung der Welt*, S. 20.
[2284] P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 204, S. 100.
[2285] A. a. O., Fragment 205, S. 100.

größeren Ablenkungen von ursprünglichen Lebensweg und zu immer komplizierteren Umwegen bis zur Erreichung des Todeszieles nötigten.“[2286]

Die „Partialtriebe“ sind „dazu bestimmt, den eigenen Todesweg des Organismus zu sichern und andere Möglichkeiten der Rückkehr zum Anorganischen als die immanenten fernzuhalten (…).“[2287] Der „Todestrieb“ bildet den Trieb par exellence, wenn Trieb bestimmt wird als „*ein dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes*“.[2288] Ein Trieb gehorcht somit einem Wiederholungszwang, den Freud auf ganz unterschiedlichen Feldern am Werk sieht. Von diesen seien im Hinblick auf Celan die traumatischen Neurosen genannt, in denen die Abwehr eines Schocks durch Wiederholung eines furchtbaren Ereignisses nachgeholt werden soll, das „Fort!“-„Da!“-Kinderspiel des Verschwindenlassen und wieder Hervorholens, um eigene oder fremde Abwesenheit spielerisch zu beherrschen, und die geschlechtliche Vereinigung, die Freud vom platonischen Mythos der Androgynität her als „Wiedervereinigung“ versteht.

Die Affinitäten zu *Jenseits des Lustprinzips* und auch *Das Ich und das Es* sind in der *Engführung* besonders ausgeprägt in Partie VI. Die mit „wir ließen nicht/locker“ umschriebene Kopulation schließt nicht nur an die Geschichte von Paolo und Francesca in Dantes *Göttlicher Komödie* an, sondern auch an die von Freud wiedergegebene platonische Sehnsucht der getrennten Körperhälften nach Wiedervereinigung: „‚(S)ie umschlagen sich mit den Händen, verflochten sich ineinander im *Verlangen*, zusammenzuwachsen…’.“[2289] Der Celansche Ausdruck „Partikel-/gestöber“ trifft Freuds Bezeichnung für getrennte (einander liebende) Körper. „Sollen wir“, fragt Freud, „dem Wink des Dichterphilosophen folgend, die Annahme wagen, dass die lebende Substanz bei ihrer Belebung in kleine Partikel zerrissen wurde, die seither durch die Sexualtriebe ihre Wiedervereinigung anstreben?“[2290] Es ist darum äußerst naheliegend, wie Maria Behre das Zusammenkommen von Lebenden und Toten als Koitus zu deuten.

Doch Celan strebt offenkundig nach einer stärkeren Freisetzung des Todestriebs, die die Ökonomie der Partialtriebe überschreitet. In Partie VII wird das Resultat des `Anschießen´ des „Tausendkristall“ („Dann –“) zunächst bestimmt als: „Nächte, entmischt.“ ‚Nacht’ und ‚Dunkel’ chiffrieren in Celans Lyrik häufig das Unbewusste. Celan pflegt damit einen durchaus Freudianischen Sprachgebrauch. Freud schreibt etwa: „Bei dem gegenwärtigen Dunkel der Trieblehre tun

[2286] S. Freud, *GW*, Bd. XIII, S. 40f., Hervorhebungen im Original.
[2287] A. a. O., S. 41.
[2288] A. a. O., S. 38, Hervorhebung im Original.
[2289] A. a. O., S. 62, Hervorhebung im Original.
[2290] A. a. O., S. 63.

wir wohl nicht gut, irgend einen Einfall, der uns Aufklärung verspricht, zurückzuweisen.“[2291] Die Formulierung: „Nächte, entmischt“ könnte auf die Trennung von Trieben anspielen, wie Freud sie beschreibt. In *Das Ich und das Es* führt Freud an, „daß unter den Erfolgen mancher schweren Neurosen, zum Beispiel der Zwangsneurosen, die Triebentmischung und das Hervortreten des Todestriebes eine besondere Würdigung verdient“.[2292]

Wenn in Partie VI Triebentmischung geschildert wird, entspricht diese am ehesten der traumatischen Neurose. Die Patienten leiden an den unbewussten Bestrebungen der Psyche, nach der Erfahrung der Durchbrechung des Reizschutzes gegen äußere Eindrücke und Einwirkungen in Träumen „die Reizbewältigung unter Angstentwicklung nachzuholen“.[2293] Und was würde in der *Engführung* nachgeholt? Nachgeholt würde in der Konstellation des „Porenbau“ die Todeserfahrung selbst. Das, was „auf uns zu“ kam, was „hindurch“ kam, was an der „letzten Membran“ „flickte“, wäre der gewaltsameTod, der Massenmord. Nachempfunden wäre die verderbliche Wirkung des „Tausendkristall“, eine Wortschöpfung, in der das tausendjährige Reich und die Reichskristallnacht nachhallen. Darf man zu diesem Schluss kommen? Bereits Otto Lorenz kommt faktisch zu diesem Resultat, wenn er von der Haut „als (…) bewußtseinsloses Sensorium“ für „ein unmittelbares Gewärtigen des historischen Vernichtungsgeschehens“ spricht. Monika Schmitz-Emans fragt: „Wie ließe sich der Holocaust erinnernd und darstellend `wiederholen´?“[2294] Diese erinnernde und darstellende Wiederholung würde in der phantasierten Verschmelzung von Lebenden und Toten bestehen. Sie würde sich niederschlagen in der gemeinsamen Einschließung in „Welt“ bzw. „Tausendkristall“.

Der Text der *Engführung* gibt sich an dieser Stelle durch mehrere kleine Merkmale als eine Art lyrische Spekulation zu erkennen. Auf mehrfache Weise wird das Geschriebene reflektierend gebrochen. Es ist immer zugleich Ausgestrichenes. Das „wir“ relativiert das Gesagte zur Aussage einer Rolle in einem lyrischen Drama. Diese wird in das Präteritum als dem dominierenden Tempus gesetzt und dadurch auf Distanz gehalten. Darüber hinaus wird die Szene von ihrem sprachlichen Material her als lyrisches Produkt gespiegelt. Die verwendeten Worte sind auf das Entstehen und Gelingen eines Gedichts beziehbar, wie auch

[2291] A. a. O., S. 57.
[2292] A. a. O., S. 270.
[2293] A. a. O., S. 32.
[2294] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 142.

Joachim Seng in seiner Dissertation meint[2295]. Und auf kein gutes, ist `flicken´ doch ein höchst negativ belegtes Verb für Verseschmieden.[2296]

3.8 ‚Auseinandergeschrieben' IV: Schrift der Auflösung (1. Teil Partie VI; Partien VII-IX)

3.8.1 Dialektische Spannung zwischen Wiederholung und Auflösung

Im Rückblick auf die vorangegangenen Unterkapitel kann resümiert werden, dass sich die darin vorgestellten Formen medialen Gedenkens der Shoah als überwiegend problematisch erwiesen haben. Dem Film wird – nicht zuletzt sogar von seiten der Celan-Foschung zur *Engführung* – die Möglichkeit der Referentialisierung des historischen Ereignisses der Shoah unterstellt. In der *Engführung* wird dies aber als Täuschungsmanöver entlarvt und das Ethos eines Werks wie *Nuit et Brouillard* nachdrücklich angezweifelt.

Das theologische Gespräch zwischen Lebenden und Toten nach dem Vorbild von Dantes *Göttlicher Komödie* scheitert am Fehlen der metaphysischen Voraussetzungen. Es ist keine transzendente mediale Sphäre vorstellbar, die ein solches Gespräch erlauben und in die Erfüllung von Seelenheil und Heilsgeschichte münden lassen würde. Zu erinnern ist an dieser Stelle an Philippe Lacoue-Labarthes Wort, dass „Gott (…) in Auschwitz wirklich gestorben (ist), der Gott des griechisch-christlichen Abendlandes jedenfalls".[2297] Bleibt als Medium des Gedenkens in Zeiten metaphysischer Obdachlosigkeit – eine Proposition Heideggers verkehrend, hat für Lacoue-Labarthe die „Zeit der Vollendung des Nihilismus (…) in ihrer ungestaltesten Gestalt in Auschwitz Statt gefunden"[2298] – nur das Gedicht selbst.

Das Gedicht wird Träger der Bestrebung, an die vernommenen Stimmen der Ermordeten eine Antwort zu formulieren und mit ihnen in Kontakt zu treten. Der Stein, in dem sich die Überreste der Opfer der Shoah sedimentiert haben, wird de-figuriert und re-figuriert, indem aufgrund sprachlicher Ambivalenzen das Anorganische in Organisches verwandelt wird. Das Steinerne transformiert sich auf der Ebene sprachlicher Analogien zu Pflanzlichem, so dass der Stein „gastlich" sein kann gegenüber den Lebenden und ihrer Botschaft an die Toten. Doch da-

[2295] Vgl. J. Seng, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung*, S. 277.
[2296] Siehe dazu K. Ph. Moritz, *Anton Reiser*, S. 214: „Philip Reiser erteilte diesem Gedichte seinen Beifall nicht; und doch hatte Anton Reiser, bei jedem Reime, den er mühsam hersetzte, darauf gerechnet. – Aber sein Freund war ein strenger und unparteiischer Richter, der nicht leicht einen matten Gedanken, einen gesuchten Reim, oder ein Flickwort ungeahndet ließ."
[2297] Ph. Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen*, S. 63.
[2298] Ebd.

mit gerät das Gedicht in ein ethisches Dilemma. Das Gedicht wird zu einem willfährigen Instrument, zu einem ästhetischen Spielzeug, dessen Gebrauch vorgaukelt, die Vergangenheit und damit auch die Ermordeten zumindest im schönen Schein der Kunst wiederbeleben zu können.

Was überhaupt die von Schmitz-Emans angesprochene wiederholende Darstellung der Shoah zu rechtfertigen scheint, ist die Aussicht auf Erlösung, die im Grunde auf Erlösung vom Leiden hinausläuft. Bereits im vorangegangenen Unterkapitel wird dargelegt, dass die *Engführung* – auch in den Augen anderer Interpreten – nah an die Schwelle eines Durchlebens des Moments der Vernichtung führt. Die Ermordeten wieder-zu-holen, sie spielerisch ins Leben zu versetzen, beinhaltet eine Ver-Objektivierung der Vergangenheit durch das Bewusstsein, das, wie Lyotard es ausdrückt, „sich anmaßt, sich des Vergangenen zu bemächtigen“[2299].

Eben vor dieser Gefahr warnt Celan mit der doppelten Verneinung: „Nichts, / nichts ist verloren“. Die Ermordeten werden entwürdigt, wenn durch die Möglichkeit der Wiederholung im Spiel die Singularität der Shoah nivelliert wird. „Verloren“ geht die Erfahrung des verbrecherischen Verschwindenlassens der Opfer im spurenlosen „Nichts“. Das „Nichts“ wird negiert, wenn das Gedicht als Repräsentation der Shoah fungiert. Ein „Nichts“, das durch die Repräsentationsleistung des Gedichts auf die Bahn beliebiger Wiederholung gesetzt wird, die mit dem Enjambement „Nichts, /nichts“ beginnt, ist nicht mehr das Nichts der Vernichtung, sondern allenfalls das Nichts von etwas, das die Illusion der Beherrschbarkeit des Ereignisses nährt. Als ob das „Nichts“ in einem Symbol ästhetischen Spiels aufhebbar wäre. Wiederholt wird Lyotard zufolge „wenn nicht die Vernichtung, so doch ihre Ausblendung – durch ihre Einblendung, ihre Inszenierung“.[2300]

Die Vorbehalte gegenüber medialer Repräsentation entbinden jedoch nicht – das ist die andere Seite des ethischen Dilemmas – von der Pflicht zum Zeugnis des Genozids. Dieser Auffassung pflichtet Lyotard bei. „Man *muß* , gewiß, man muß in Wort und Bild einschreiben“, so Lyotard. „Es kann nicht darum gehen, der Notwendigkeit von Repräsentation und Darstellung zu entgehen.“[2301] Celan weicht dem ethischen Dilemma medialer Repräsentation nicht aus, sondern durchschreitet es – schreibend. Wie zuvor Film, Gespräch und Stein wird nun das Gedicht `auseinandergeschrieben´. Was an der Poesie „Spiel“ gewesen sein mag, wird in das „Nichts“ der Shoah überführt. Nicht, indem der Vernichtungsprozess erzählt würde, sondern indem die Auflösung der Körper und Spuren in

[2299] J.-F. Lyotard, *Heidegger und „die Juden“*, S. 18.
[2300] A. a. O., S. 42.
[2301] A. a. O., S. 38, Hervorhebung im Original.

einer sich fortwährend fragmentierenden Schrift ihren Lauf nimmt. Der Schrift kommt damit die Aufgabe zu, „den Rest, das unvergesslich Vergessene zu bergen“[2302], das, wie Lyotard betont, bei medialen Darstellungen meist verloren geht und das im unverarbeiteten Schock des Ereignisses der Shoah selbst, im medialen Vakuum des Vernichtungsprozesses und in der schleichenden Verflüchtigung der Indizien enthalten ist.

Das ethische Dilemma medialer Repräsentation entfaltet sich zunächst als dialektische Spannung zwischen den polar zueinander stehenden Stichwörtern „Spiel“ (Partie VII) und „Nichts“ (Partie VIII). In diesen beiden Stichworten fokussieren sich einander entgegenstrebende Umgangsweisen mit Traumta. Das „Spiel“ entspricht dabei der visionär-optimistischen Variante einer erlösenden Erzählung, das „Nichts“ der resignativ-pessimistischen Variante der Hinnahme des Traumas als Grundbedingung menschlicher Existenz.[2303]

Aus der Begegnung von Lebenden – besser: Überlebenden – und Ermordeten in Partie VI geht, wie gesehen, das mit „Welt“ gleichgesetzte „Tausendkristall“ hervor. Es ist nicht nur Subjekt, sondern, insofern es sich mit existenziellem Pathos einbringt, auch Objekt des „Spiel(s) mit den neuen Stunden“ (Partie VII). Den phantasmatischen Gehalt von „Tausendkristall“ bzw. „Welt“ reflektiert die Sprachgeschichte, die Kristall als Synonym für Wunschbild kennt. Entrückt – nämlich dem Ablauf historischer Zeit – wird die Vergangenheit nicht erinnert, sondern – ähnlich wie es Kierkegaard postuliert und Freud darstellt – wieder-holt, und zwar auf eine Weise, die Zukunft eröffnen soll. Mit dem Ziel, zu einer Form der Erlösung zu gelangen. Das Spiel der Einbildungskraft hat bei dieser Wiederholungsoperation eine zentrale Aufgabe, denn es konstruiert die erinnerte Zeit der Vergangenheit und leitet in die Zukunft als die Zeit der Erlösung über.

Das „Nichts“ als Gegenpol des „Spiel“ ist nur in seiner Negation durch Verdopplung gegeben. Es wird von, hinter und unter „Tempeln“ zum Verschwinden gebracht. Die „Rillen“ in Partie VIII, die auf die Kratzspuren der Opfer verweisen, die der Film *Nuit et Brouillard* in den Gaskammern zeigt, werden zum Ausgangspunkt der Produktion einer Vorstellung der Vergangenheit, in der der Todeskampf der Opfer erstens religiös überhöht und zweitens ästhetisch stilisiert wird. Im Spiel der Einbildungskraft werden aufgrund von Synästhesie bzw. Medientransposition aus den „Rillen“ die „Chöre“ und „Psalmen“ der Ermordeten herausgehört.

Der rhetorische Einsatz dieses Spiels der Einbildungskraft besteht in einer umfangreichen figurativen Verkettung. Die Opfer werden figuriert, insofern ihnen

[2302] Ebd.
[2303] Vgl. A. Mahler-Bungers, „‚Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte‘“, S. 30.

eine vernehmbare Stimme verliehen wird. Der Verweis auf das Medium Schallplatte impliziert, dass die Vergangenheit als letztlich beliebig reproduzierbar aufgefasst wird, dass sie als Produkt der ‚Kunst' angesehen werden muss. Gekennzeichnet ist dies von einer narzisstischen Abwehr des Schocks[2304] und einer angemaßten Verfügung des Bewusstseins über die Vergangenheit[2305]. Die „Tempel", deren Vorhandensein in Partie VIII aus der auditiven Vorstellung vernehmbarer „Chöre" und „Psalmen" spekulativ abgeleitet wird – „Also/stehen noch Tempel" erweist sich demnach als paralogische Argumentationsfigur – werden zum Ort einer zweifelhaften Sakralisierung erhoben, zum Ort der Insitutionalisierung einer erlösenden Erzählung vom Trauma. Wenn schon „die Chöre" Illusion sind, kann es auch keine Tempel geben. Die Anspielungen auf Hölderlin und Rilke suggerieren, dass die „Tempel" auch ein Werk von Poesie sein können. Zu diesem Werk der Poesie würde gehören, dass das gestammelte „Ho-, ho-/sianna", das den Opfern souffliert wird, nachträglich in ein wohlklingenderes „Ho-/sianna" begradigt wird.

Die dialektische Spannung zwischen „Spiel" und „Nichts" wird in der Bewegung der Schrift aufgelöst. Dies geschieht einmal mehr im Zeichen des Kunstwortes „auseinandergeschrieben", allerdings in verschiedener Verwendung. Zu unterscheiden ist zwischen dem `Auseinandergeschrieben´-Sein und dem `Auseinandergeschrieben´-Werden.

Im `Auseinandergeschrieben´-Sein ist die Verdrängung und Traumatisierung infolge der Shoah bilanziert. Der Genozid hat die Kultur „auseinandergeschrieben". Die Texte, die den Umgang des Menschen mit Seinesgleichen präfigurieren und ihn im Verhältnis zu seiner Existenz orientieren, sind im Stadium der Fragmentierung. Die Zitationen aus Dantes *Göttlicher Komödie* und der Bibel etwa sind so unterbrochen, dass sie eine Beschädigung der abendländischen Liebessemantik kenntlich machen. Die Schrift be-deutet zwar den Körpern, etwas zu tun – aber was, das bleibt ihnen unklar. Weil bestimmte `Glieder´ der Schrift fehlen, kann diese nicht zur Handlung hinführen. Im Zuge des im Präteritum gehaltenen Rückblicks auf heilige und profane Texte als verlorene Artefakte der Vergangenheit wird Berührung zu etwas Unerinnerbarem verfremdet.

„Auseinandergeschrieben" sind zudem Sprache und Wahrnehmung. Die Erfahrung der Shoah lässt die Sprache zu Lallen und Stammeln verfallen. Eben dies gibt der Text wieder. Die syntaktische Zerstückelung veranlasst Eric Kligerman dazu, die *Engführung* in Relation zu einem Feld zerstückelter Leiber zu setzen. Charakteristisch dafür ist die Prägung des Textes durch die Figur der Ellipse,

[2304] Vgl. Lyotard, *Heidegger und „die Juden"*, S. 16f.
[2305] Vgl. a. a. O., S. 18.

nämlich dass, anders ausgedrückt, Wörter fehlen. Betroffen ist zudem das von Lehmann mehrfach in seinem Kommentar angesprochene „neue“ Sehen, das in der *Engführung* entfaltet würde, nicht mimetisch sei[2306], aber vielleicht eben auch kein rein „inneres“ Sehen ist, wie Lehmann meint[2307], das die Subjektvorstellungen von Aufklärung und Idealismus aufrufen würde. Das übergenaue Registrieren von Details in der *Engführung*, während das Ganze des „Gelände(s)“ nicht einmal in Umrissen erkennbar wird, deutet für Kligerman auf eine durch Angst ausgelöste Beschädigung der Wahrnehmungsfähigkeit hin, sofern diese als Synthesis von Mannigfaltigkeit durch ein erkennendes Subjekt zu verstehen ist.[2308]

Die von Eric Kligerman aufgewiesene Isomorphie von Text und Leichenfeld korrespondiert mit Klaus Schenks These, die graphischen Signaturen der *Engführung* markierten Artikulationsprobleme. Mit diesen ringt – man denke an den *Meridian* – das Sprechen angesichts von Schrecken und Todesangst. Schenk bestreitet für die *Engführung* sowohl die Festlegung auf lineare Lektüre als auch die Aufhebung der Schrift in Stimme, letztlich also die Gültigkeit einer Teleologie des Verstehens und die Möglichkeit einer (hegelianischen) Aufhebung im Sinn.

Davon abzuheben ist das `Auseinandergeschrieben´ -Werden als Prozess und Bewegung des Gedichts selbst. Es ist dies nichts weniger als eine Anverwandlung an den Zustand der Vernichtung in den Strukturen der Schrift. Unter dem Gesichtspunkt des `Auseinandergeschrieben´-Werdens ist die Synästhesierung bzw. Medientransposition, die aus den „Rillen“ die „Chöre“ und „Psalmen“ bzw. ein „Ho-sianna“ heraushören lässt, erneut zu betrachten. Tatsächlich entlarvt das Schriftbild die Übertragung der Zeichen der Todesqual in die vernehmbare Stimme als Konstruktion, dementiert das Sichtbare das vermeintlich Hörbare. Was die Einbildungskraft zusammenführen soll, wird durch den Zeilensprung zwischen „Rillen“ einerseits und „Chöre(n)“ andererseits auseinandergerissen. Die Figuration der Opfer wird durch die Verräumlichung der Schrift de-figuriert bzw. wird auf einen Akt der Setzung von Figur zurückführbar. Das Weiß der Blattseite in der Leerstelle zwischen den Zeilen markiert das Nichts, das vom Gesetzten, den vermeintlich erinnerten Opfern, verdeckt und von „Tempeln“ der Erinnerung überformt wird.

Doch das Wesentliche des `Auseinandergeschrieben´-Werdens liegt anderswo. Die Schrift enthüllt nicht nur die Stummheit des Todes, das Andere von Figur, sondern darüber hinaus weiht sie sich ihr. Durch die Bewegung der Schrift wird das Gedicht selbst „auseinandergeschrieben“. Das heißt, es zersetzt sich selbst,

[2306] Vgl. J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung‘“, S.441.
[2307] A. a. O., S.460.
[2308] Vgl. E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 153ff.

es vollzieht an sich selbst die Auflösung in seine Bestandteile und den Weg in die Spurenlosigkeit, die das Schicksal der Opfer der Vernichtungslager charakterisieren. Zugleich wird sensibel das auslöschende Verwischen schleichenden Vergessens mitvollzogen, das Voraussetzung jeglicher Erinnerung und deren größte Bedrohung ist. Und außerdem wird die Bewusstseinsleere, die ein schockhaftes Ereignis hervorruft, freigelegt.

Dazu schreibt sich das Gedicht beständig in seine eigene Textualität ein und diese immer weiter auseinander. Partie IX beginnt wieder mit dem Anfang des Gedichts, mit dem „auseinandergeschrieben(en)" Gras, um es in der Reprise noch ein Stück weiter auseinanderzuschreiben. Es ist dies eine radikale Überschreitung der Grenzen jeglichen Spiels. Der Wiederholungszwang wird – Freuds Aufsatz über das Jenseits des Lustprinzips ist auch hier erhellend – zurückgeführt auf den ihm zugrunde liegenden Todestrieb, also auf die Überführung von Lebendigem in Anorganisches. Die Grenzen des Lustprinzips werden durchbrochen: Anstelle einer Homöostase wird der absolute Nullpunkt angestrebt. Das Gedicht tritt hierfür in den Zyklus einer fortwährenden und zersetzenden Re-präsentation seiner selbst ein.

3.8.2 Mediale Repräsentation der Shoah zwischen Wiederholung und Vergessen des Nichts

3.8.2.1 „Spiel" der „Welt" (Partie VII)

Die enge Verbindung zwischen Celans *Engführung* und der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts stellt luzide Eric Kligerman heraus. Dabei hat er vordringlich den Kubismus als Modus der Wahrnehmung und Konstruktion der Welt im Blick, den er bei Celan adaptiert findet. „In his incessant questioning of the interplay between poetry and perception", schreibt Kligerman, „Celan finds in a cubistic mode an optics that is compatible with his poetics."[2309] Diese Kompatibilität erstreckt sich auch auf die Shoah, insofern „(c)ubism is thus the representational form needed to probe the subject´s encounter with the traumatic residue left in the wake of the Other´s effacement".[2310] Die Kunstrichtung des Kubismus ist für Kligerman wesentlich dadurch bestimmt, dass sie ein zerstückeltes Bild der Welt „through pieces and fragments and the distortion of objects" vermittelt.[2311] Für Kligerman haben Celans „cubist poetics" das Ziel, das

[2309] A. a. O., S. 145.
[2310] Ebd.
[2311] Ebd.

poetische Bild zu de-figurieren, es durch die Spur zu ersetzen[2312], und eine zeitliche Disloziierung zu erzeugen, die Vergangenheit und Gegenwart zum Verschwimmen bringt und den Rezipienten desorientiert[2313]. Kligerman zufolge umfassen die Mittel der „cubist poetics“ solche „punctuation ‚marks'“ wie Asteriken, Kola, Punkte, Parenthesen und zerteilte Wörter, aber auch Neologismen, Stammeln, Brüche und „geometric patterns of grammatical marks“.[2314]

Allerdings verwundert es, dass Kligerman die konkrete Benennung von geometrischen Formen und bestimmten Farben in der *Engführung* nicht als metapoetische Signale erkennt[2315], die der kubistischen Kunst entlehnt sind. Denn „die Welt“, die „mit den neuen Stunden spielt“, bringt einfache Formen und Akzidenzien hervor: „Kreise, grün oder blau, rote /Quadrate: […] rot oder schwarz, helle/Quadrate, (…).“ Diese Interpretationslücke ist auch mit Klaus Schenks Bemerkung nicht wirklich zu schließen, dass Celan „Verfahren der avantgardistischen Literatur und auch das suprematistische Spiel mit den Präsentationsformen des Quadrats sicherlich kannte“.[2316]

Die Identifizierung einer kubistischen Poetik Celans sollte überdies mit Vorsicht behandelt werden. Impliziert sie doch, Celan würde bestimmte ästhetische Verfahren einfach adaptieren und applizieren. Unerwähnt bleibt dabei, dass Celan die künstlerische Avantgarde kritisch aus dem Krieg herleitet. Das „Spiel mit den neuen Stunden“ als (Anklage des) Eskapismus in den Ästhetizismus zu deuten wie Wolfgang Emmerich, weil „kein/ Flugschatten,/ kein/Meßtisch, keine /Rauchseele", also kein Wissen um die Zerstörung in der Welt es behelligt [2317], muss dazu freilich nicht im Widerspruch stehen. Im Gegenteil.

„Flugschatten“ und „Meßtisch“ sind zwar negiert, aber noch im Status der Negation, als abwesende Anwesenheit, ist der implizite, doch formende Einfluss insbesondere der Luftaufklärung des Ersten Welkriegs[2318] auf die Herausbildung der Avantgarde zu verspüren. Die US-amerikanische Schriftstellerin Gertrude Stein erinnert sich, während der Kriegsjahre zusammen mit dem Maler Pablo Picasso bei einem Blick auf einen Lastwagen, der mit einer Plane mit dunklen, geometrischen Mustern getarnt war, die Feststellung gemacht zu haben, dass jene militärische Auseinandersetzung einer Komposition folgte „that had neither a begin-

[2312] A. a. O., S. 174.
[2313] A. a. O., S. 144.
[2314] A. a. O., S. 174.
[2315] Vgl. dazu a. a. O., S. 175.
[2316] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 267.
[2317] Vgl. W. Emmerich, "... daß das Gedicht um dieser Meinung (...)", S. 189.
[2318] Vgl. zur Bedeutung der Luftaufklärung im Ersten Weltkrieg auch P. Virilio, *Guerre et cinéma I*, S. 23.

ning nor an end", dass es sich um eine „composition of cubism" handelte.[2319] Glaubt man den Aufzeichnungen Ernst Jüngers, bezeichnete sich Georges Braque, der neben Picasso als Begründer des Kubismus gilt, als Erfinder der Tarnung im Krieg, insofern sich bei ihm „die Vernichtung der Formen durch die Farbe (…) in der Kunst vollzog".[2320]

Die Visualisierung des Farb- und Formenspiels bei Celan geriert sich als Abstraktion der Gestalt der „Welt", die sich spielerisch hervorbringt und von Momenten der Zerstörung rein ist. Dieser Betrachtung ist die Entrücktheit einer aerialen Perspektive zugrunde zu legen, wie sie zum Zweck der Luftaufklärung im Ersten Weltkrieg entwickelt wird. Sie ist wesentlich dafür verantwortlich, dass die Schlachtfelder dem Betrachter als kubistisches `Kunstwerk´ erscheinen. „From an aerial perspective", schreibt der Historiker Stephen Kern, „the trench system gave the terrain a Cubist-like composition of irregular geometrical forms."[2321] Ernest Hemingway bestätigt diesen Eindruck wenige Jahre nach Kriegsende in einer Reportage über einen Flug von Paris nach Strasbourg, der über die alten Schlachtfelder führt. Hemingway beschreibt den Boden unter ihm als bestehend aus geomoetrischen Figuren mit unterschiedlicher Farbgebung: „It looked cut into brown squares, yellow squares, green squares and big flat blotches of green where there was a forest. I began to understand cubist painting. […] We went over great forests (…) and in an open field I could see the old trenches zigzagging through a field pocked with shell holes."[2322] Noch andere Kunstrichtungen werden von der Erweiterung des Kanons visueller Formen durch die Luftaufklärung erfasst. „Constructivists like El Lissitzky and Spurematists like Kasimir Malevich were fascinated by the implications of aerial photography", merkt dazu Martin Jay an.[2323]

Ein literarisches Zeugnis der Faszination für die Luftaufklärung bietet Antonin Artauds kurzer Text *Rêve*. Den Band aus der Werkausgabe Artauds, in dem sich der Text findet, hat Paul Celan gleich zweimal angeschafft.[2324] Somit ist es nicht ausgeschlossen, dass er durch ihn zur Einnahme einer aerialen Perspektive angeregt worden ist. Artaud schildert am Anfang von *Rêve*, wie eine Luftkamera einen Flug aufzeichnet. „C´était un cinématographe aérien", heißt es dort. „Du

[2319] G. Stein, *Picasso*, S. 11.
[2320] E. Jünger, *Strahlungen II*, Eintrag vom 4.10.1943, S. 163.
[2321] S. Kern, *The Culture of Time and Space*, S. 305.
[2322] E. Hemingway, *By-Line*, S. 63f.
[2323] M. Jay, *Downcast eyes*, S. 214, Fußnote 7.
[2324] Siehe dazu den elektronischen Katalog OPAC/Kallías des *Deutschen Literaturarchivs Marbach* (http://www.dla-marbach.de/opac_kallias/bibliothek/index.html) die Exemplare mit der Signatur: „BPC:QD036", Bestand: „G:Celan, Paul", sowie mit der Signatur: „BPC:BK0042", Bestand: „G:Celan, Paul" [Zugriffsdatum: 20.07.2011].

haut d´un aéroplane immuable on cinématographiait l´envol d´une méchanique précise qui savait ce qu´elle faisait.“[2325]

Freilich werden die aeriale Perspektive und die mit ihr assoziierten Kunstrichtungen nicht, wie Kligerman meint, als verbindliche Leitlinien der Poesie übernommen, sondern im Zuge ihrer Verwendung zugleich relativiert und in Frage gestellt. Der Begriff, der zum Abheben vom festen poetologischen Grund veranlasst, ist der des „Spiel(s)“. Ohne die konkrete Bedeutung von „Spiel“ schon auf den Bereich des Ästhetischen einzuschränken, ist mit Johan Huizinga – dessen kulturhistorische und kulturphilosophische Arbeit zum *Homo Ludens* sich in französischer Übersetzung in Celans Bibliothek findet[2326] – doch schon zu bemerken, dass das „Spiel“ in seiner eigentümlichen Ambivalenz zwar produktiv und, in Künsten wie der Literatur, auch kreativ sein kann, aber gleichzeitig durch Zwang- und Zwecklosigkeit gekennzeichnet und in der Unverbindlichkeit des `Als ob´ angesiedelt ist. Das Spiel ist paradoxerweise gleichermaßen durch „Entrücktheit und Begeisterung“ geprägt, weil es eine gewisse Distanz zur sozialen Realität fordert und doch die Akteure des Spiels an sich bindet. Es kann eine „heilige oder lediglich festliche“ Bedeutung haben, der „Weihe oder Belustigung“ dienen.[2327] Demnach hat es die Neigung zu ethischer Indifferenz und Unverantwortlichkeit als dem einen Pol seiner Ambivalenz. Und wohin tendiert das „Spiel“ bei Celan? Worin besteht es überhaupt?

Eine Verständigung über die ‚Akteure’ des „Spiel(s)“ erscheint angeraten. Zu erinnern ist daran, dass „die Welt“, die ins „Spiel“ eintritt, in Partie VII mit einem „Tausendkristall“ gleichgesetzt worden ist. Der „Tausendkristall“ lässt sich als Widerspiegelung einer idealisierten, vergangenen „Welt“ auffassen, zu der sich, wie sich in Partie VII zeigt, die Überlebenden und Ermordeten im „Porenbau“ wiedervereint haben. Das *Deutsche Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* kennt den Kristall neben seinen naturwissenschaftlichen und poetischen Bedeutungen auch als „wahrsageglas“ oder „wahrsagespiegel“, mit dem Unbekanntes, weit entferntes Geschehen, Zukünftiges oder einfach nur Imaginiertes medial repräsentiert wird.[2328]

Diese Repräsentation umfasst nicht eine adäquate Wiedergabe eines Modells, sondern eine phantasmatische oder traumatische Schöpfung anderer Räume

[2325] A. Artaud, *Œuvres complètes*, Bd. I, S. 254.
[2326] Es handelt sich um: J. Huizinga, *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*. Siehe dazu den elektronischen Katalog OPAC/Kallías des *Deutschen Literaturarchivs Marbach* (http://www.dla-marbach.de/opac_kallias/bibliothek/index.html), der ein solches Werk als Teil der erfassten Bibliothek Paul Celans unter der Signatur: „BPC:R227“ im Bestand: „G:Celan, Paul“ ausweist [Zugriffsdatum: 10.10.2009].
[2327] J. Huizinga, *Homo Ludens*, S. 129.
[2328] Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 11, Sp. 2483.

und Zeiten. Mit dem „Tausendkristall“ kann demnach auch die Entstehung von Fiktion ausgedrückt werden. Celan könnte diesen Aspekt beim Verfassen der *Engführung* durchaus im Sinn gehabt haben, wenn man an seine Anstreichung der Formulierung „de cette lente cristallisation du mythe“ in dem Buch *Les Sandales d´ Empédocle* von Claude Edmonde-Magny denkt.[2329] Auf dieser Grundlage ließe sich die Gleichsetzung von „Tausendkristall“ mit „Welt“ erklären: nämlich als Entstehung eines eigenen „Welt“-Bildes, das mit gesellschaftlich-historischer Wirklichkeit nicht unbedingt etwas zu tun haben muss.

Das „Spiel“ selbst besitzt zweifellos eine existenzielle Bedeutung. Dies erschließt sich schon daraus, dass „die Welt“ oder der „Tausenkristall“, also die Verbindung zwischen Lebenden und Ermordeten, sowohl Akteur als auch Gegenstand, sowohl Subjekt als auch Objekt bildet. Denn „die Welt“ oder der „Tausendskristall“ setzt im Spiel das „Innerste“ ein, also das, was das Wesen und Leben ausmacht. Dies kann den gemeinsamen Erfahrungsschatz bzw. das gemeinsame Gedächtnis der Lebenden und der Toten, die starke emotionale Bindung zwischen ihnen oder ihre materielle Substanz umfassen. Mit anderen Worten: „(D)ie Welt“/ der „Tausenkristall“ setzt sich selbst ein.

In einer Symmetriebeziehung zu „Welt“/“Tausendkristall“ stehen die „neuen Stunden“. Einerseits markieren sie gleichsam den zweiten `Akteur´, das Gegenüber, andererseits den Gewinn. Die Konjunktion ‚mit’ lässt beide Interpretationen zu, die sich ergänzen können. Demnach würde „Welt“/ „Tausendkristall“ mit den „neuen Stunden“ ringen, um diese für sich zu gewinnen. Die „neuen Stunden“ nun können kaum für etwas anderes stehen als die Zukunft.

Somit geht es also in dem „Spiel“ darum, „Welt“/ „Tausendkristall“ die Zukunft zu eröffnen, d. h. in irgendeiner Form ein Fortleben zu erlauben. Oder gar ein neues Leben, womit die Brücke geschlagen wäre zur *Zarathustra*-Anspielung des Anfangs des Gedichts: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Jasagen.“[2330] Von „Entrücktheit und Begeisterung“ ist dabei zu reden, insofern das „Spiel“ sich außerhalb historischer Zeit entfaltet und zugleich existenzielle Tragweite hat. „Welt“/ „Tausendkristall“ als Verbindung zwischen Lebenden und Ermordeten enthält Zeit. Nämlich eine Vergangenheit, die eigentlich niemals vergangen ist und als solche idealisiert wird. „Welt“/“Tausendkristall“ sucht nach nichts weniger als einem Ort in der Zukunft, in der den in der Zeitkapsel aufgehobenen Leidenden und Mit-Leidenden Erlösung widerfahren kann.

[2329] P. Celan, *La Bibliothèque philosophique* , S. 503.
[2330] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 4, S. 31.

Die erinnernde und darstellende Wiederholung der Shoah tritt dadurch in ein neues Stadium. Unternommen wird nichts weniger als die Wieder-holung der idealisierten Vergangenheit in der Gegenwart und für die Zukunft. Der Vorgang gleicht der Wiederholung nach Sören Kierkegaard darin, dass die Idealität der Erinnerung in die Realität konkret handelnder Existenz überführt wird, die zu einer Er-Neuerung der Vergangenheit ansetzt. Der griechischen Lehre, „daß alles Erkennen ein Erinnern ist“ – eine Anspielung auf die Anamnesislehre Platons, die in der erinnernden Schau der Ideen die Wahrheit antreffen möchte – hält Kierkegaard die Lehre der „neue(n) Philosophie“ entgegen, „daß das ganze Leben eine Wiederholung ist“.[2331] Für Kierkegaard sind „Wiederholung und Erinnerung“ zwar „dieselbe Bewegung“, aber „in entgegengesetzter Richtung“, denn das Erinnerte „wird nach rückwärts wiederholt, wohingegen die eigentliche Wiederholung nach vorwärts erinnert“.[2332]

Celan hat in seinem Exemplar der *Wiederholung* in diesen Sätzen Unterstreichungen vorgenommen.[2333] Die französische Übersetzung, die er teilweise benutzt hat, ergänzt „Wiederholung“ (répétition) durch „reprise“, also Wiederaufnahme. Das Wiederaufgenommene durchläuft eine bisweilen tiefgreifende Transformation. „Im Existenzverhältnis“, so Annemarie Pieper erläuternd, „wird jeweils das wiederholte Korrelat dadurch verändert, dass es in eine andere Seinsweise transponiert wird und eine neue (…) Qualität erhält.“[2334] Diese Veränderung kann auch die Erweckung vom Tod bedeuten, wenngleich in einem metaphorischen Sinne. In einer offenbar später als die französische Fassung erworbenen deutschen Übersetzung der *Wiederholung* streicht Celan den Satz an, der womöglich als Leitlinie der Hinwegsetzung über das Nichts durch dessen Negation in der *Engführung* dienen kann. „Das muß wahr sein“, heißt es bei Kierkegaard, „daß im ersten Augenblick das Leben eines Menschen vorbei ist, aber es muß auch Lebenskraft dasein, um diesen Tod zu töten und ihn in Leben zu verwandeln.“[2335]

Obwohl die Wiederholung als „neue Kategorie“[2336] der „neueren Philosophie“ eingeführt wird, ist sie doch im gleichnamigen Text *Die Wiederholung* vor allem in der Anmutung des ästhetischen Spiels zu bewundern. Dieses umfasst die Inszenierung des Selbst (als phantastisch-phantasmatische Verdoppelung des Erzählers Constantin Constantius)[2337], die Verplanung des Genießens (Constan-

[2331] S. Kierkegaard, *Die Wiederholung/Die Krise*, S. 7.
[2332] Ebd.
[2333] Vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 168.
[2334] A. Pieper, *Geschichte und Ewigkeit bei Sören Kierkegaard*, S. 69.
[2335] S. Kierkegaard, *Die Wiederholung/Die Krise*, S. 12; vgl. P. Celan, *La Bibliothèque philosophique*, S. 169.
[2336] S. Kierkegaard, *Die Wiederholung/Die Krise*, S. 22.
[2337] Vgl. a. a. O., S. 25.

tin Constantius´ Ökonomie lustvoller Routinen)[2338] und Inszenierung des Lebens anderer Menschen (Constantius´ Anberaumung eines Theaters der Eifersucht, um einen jungen Mann wieder mit der Geliebten zusammenzuführen; der junge Mann, der seine Geliebte als Muse für seine poetische Stimmung und Produktion einsetzt)[2339]. *Die Wiederholung* darf eher als literarisches Werk denn als philosophische Abhandlung gelten. Kierkegaard inszeniert seinen Gegenstand poetisch in Formen der *ordo inversus* , nämlich mit den Mitteln der Allegorie und der Ironie (Neuerzählung von Mythen, Aufforderung zu gegenwendiger Lektüre, Wahl eines Pseudonyms, Habitus der Selbstdistanzierung des Erzählers, etc.).[2340]

Auch Celan inszeniert die Wiederholung, in seinem Fall eine Wiederholung der Vernichtung, die das Beiwort kubistisch verdient, als sie die Reduktion auf spurenhafte Grundformen und die Durchbrechung der Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart, überhaupt zeitlicher Hierarchie, anstrebt. Celan bedient sich dazu der von Kligerman kubistischer Poetik zugeordneten Stilmittel. Metaphorisch durch den Rekurs auf die Malerei angedeutet, leiten sich diese Stilmittel vom Spiel mit Sprache als „karnevalistische(r) Erweiterung des Literaturbegriffs“[2341] her, wie ihn gegen Ende des Ersten Welkriegs die Avantgarde-Bewegung Dada und namentlich Hugo Ball praktisch umgesetzt haben. Von „den herkömmlichen Sinn unterlaufende(n) Sprachspiele(n)“, von „Sprachcollage“ sowie „Auflösung und generelle(r) Verletzung des bis dahin gültigen Regelkanons“ der Kunstproduktion spricht Oliver Ruf[2342]; vom Ertrinken der „Wörter in Geräuschen“[2343], von „Mimikry von Wahnsinn“[2344], vom „Spiel simulierter Delirien“[2345] Friedrich A. Kittler.

Der Auswahl solcher Mittel, die Sprache fragmentieren, ist sich Celan bewusst gewesen, wie einer metapoetisch angelegten Passage entnommen werden darf. Zunächst hat Celan diese für den Abschluss der *Engführung* vorgesehen: „Lies deine Schriften, /rechtsläu[g]fig, linksläu[g]fih, lerne/[la]stammeln, lerne/lallen“.[2346] Übrig geblieben ist, mit Kittler gesprochen, das Ertrinken der „Wörter in Geräuschen“, wie es das Bild von den „Gespräche(n)(…)/der Grundwasserspuren“ hervorruft.[2347] Der Vorgang der Vernichtung wird wiederholt als Repräsentation

[2338] Vgl. a. a. O., S. 33.
[2339] Vgl. a. a. O., S. 19 bzw. S. 16.
[2340] Vgl. dazu A. Melberg, „„*Repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term)'“, insbesondere S. 78ff.
[2341] O. Ruf, „ ‚Ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln'“, S. 320.
[2342] Ebd.
[2343] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 382.
[2344] A. a. O., S. 387.
[2345] A. a. O., S. 391.
[2346] P. Celan, *Sprachgitter*, S. 100.
[2347] Celan I, S. 204.

und Inszenierung, und dies auch mit Mitteln der Des-artikulation und in tendenzieller Überschreitung zu einer graphematischen Schrift, aber gestützt auf avantgardistische Ausdrucksmöglichkeiten. Insofern geht die *Engführung* „Wege der Kunst“ [2348], auf der Suche nach der Befreiung von ihr.

Es ist nicht auszuschließen, dass Celan ähnlich wie Ball die Vorstellung gehegt hat – oder ihr zumindest einen Ort geben wollte –, dass mit jener Kunst „ein neues Weltbild()“ errichtet und durch die Alchemie des Wortes eine Heilung herbeigeführt werden könnte.[2349] Diese Art der Erlösung ist aber womöglich nur im Bereich eines abgedichteten Ästhetizismus, im Bereich des *L´art pour l´art* zu erreichen. Somit ist es konsequent, dass sich das „Spiel“ mitsamt der ästhetischen Mittel, deren es sich bedient, vom äußeren Bezug auf Krieg, Zerstörung und Tötung abstößt. Die Wiederholung der Shoah im Medium der Kunst ereignet sich in einer von zeitlich-empirischen Bedingungen abgelösten Sphäre. Sie ist vom ethischen Zwiespalt gezeichnet, weil sie das Leiden nachbildet statt es in seiner real im Hier und Jetzt gegebenen Erscheinungsweise zu berücksichtigen.

Erst im nächsten Unterkapitel kann behandelt werden, inwiefern die Realisierung der „neuen Stunden“ eine Erlösung in sich bergen kann, die die ästhetische Widerholung in Richtung auf eine religiöse Wiederholung überschreiten kann.

3.8.2.2 „Tempel“ und verlorenes „Nichts“ (Partie VIII)

Die Wiederholung der Shoah als eine Repräsentation der Vernichtung, die auf Erlösung zielt, wird von Celan in der *Engführung* vorgeführt, ohne dass dieser Ansatz das letzte Wort behielte. Die Verfahren der Ästhetisierung, die zur Anwendung gelangen, besitzen eine stark religiöse Dimension. Die Shoah wird in „Tempeln“ sakralisiert, das „Nichts“, das das Vernichtungswerk der Nationalsozialisten hinterlassen hat, wird in die Vergessenheit abgedrängt zugunsten einer Metaphysik des Heiligen. Das „Spiel“ erhält in diesem Zusammenhang die konkreten Bedeutungen von Spiel als theatralischer Inszenierung und als Spiel der Einbildungskraft.

Eine exemplarische und sehr konsequente Deutung der Repräsentation der Shoah als Erlösung legen Otto Lorenz und Joachim Seng vor. Otto Lorenz´ Vorschlag einer „messianische(n) Deutung“ erklärt die *Engführung* zur „Zusammenführung von Themen schmerzvollen Eingedenkens, die indirekt auf die Ganzheit eines erneut gottverbundenen und so auch erlösten Lebens hinzielt“.[2350] Dichte-

[2348] Celan III, S. 196.
[2349] O. Ruf, „ ‚Ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln’“, S. 320.
[2350] O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung Hölderlin-Rilke-Celan.*, S. 202.

risch eingelöst werden soll die „alte() Vorstellung der jüdischen Mystik, wonach (…) auch die Einheit Gottes mit sich selbst im Tod erst des – vernichteten – Menschen gegeben sei“[2351], durch die Begegnung mit den Toten. Gipfelpunkt ist die Hoffnung auf einen eschatologischen Zustand (…), durch welchen die Gefahr eines abermaligen Holocaust gebannt wäre“.[2352] Robert André wittert in diesen Sätzen die „symptomatische Projektion“ einer „ideologisch motivierte(n) Philologie“, die „zwanghaft die ‚vernichteten Menschen’ sinnstiftend in einer Einheit mit Gott aufgehoben sehen möchte“.[2353]

Weder Lorenz noch Seng berücksichtigen, dass Celan die Sakralisierung der Shoah – in der Weise einer Konkretisierung des Gedankens des ästhetischen „Spiel(s)“ – als problematische und als solche zu überwindende Inszenierung empfinden könnte. Das ist umso verwunderlicher, als Seng, zwischen jüdischer und christlicher Exegese des Messianischen balancierend, Abschnitt VIII der *Engführung* als Abriss des Leidensweg Jesu liest, ohne zu bedenken, dass dieser seine Wiederaufnahme im Passions*spiel* fand und noch für die Dramaturgie der Strindbergschen Stationentechnik sowie des expressionistischen Theaters des 20. Jahrhunderts das Vorbild lieferte.[2354]

Geleitet wird Sengs Deutung vom Verweisungsspektrum des aus den Psalmen der Bibel stammmenden Ausdrucks `Hosianna´ als an Gott gerichteten Hilferuf (hebräische Bedeutung: Hilf doch). Dieser Hilferuf ist in verschiedenen Variationen bei Celan anzutreffen. Gestützt auf die zeitlich freilich erst nach Fertigstellung und Veröffentlichung der *Engführung* datierende Lektüre Celans von Gershom Scholems Werk *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, versteht Seng im Zusammenhang mit der kabbalistischen Prophezeiung der Apokalypse das `Hosianna´ in der *Engführung* weniger als Bestandteil des „Waffenarsenal(s) für den apokalyptischen ‚Endkampf’“ denn als „tröstlichen göttlichen Schein der Besinnung und Verheißung“[2355], bis die rächende Gewalt des göttlichen Wortes ausbrechen kann. Gleichwohl hindert dies Seng nicht, irritierenderweise dem `Hosianna´ post fatum die „Kraft zur Errettung“ zuzubilligen.[2356]

Seng parallelisiert den Leidensweg der von den Nationalsozialisten vernichteten Juden mit dem von Jesus. Für seinen Interpretationsweg ist die Sakralisierung der Shoah unausweichlich. Die Passage: „die/Rillen, die//Chöre, damals, die /Psalmen“ veranlasst Seng zu der Vorstellung, dass die Opfer Psalmen „sangen,

[2351] Ebd.
[2352] Ebd.
[2353] R. André, *Gespräche von Text zu Text*, S. 60, Anmerkung 126.
[2354] Vgl. H.-P. Bayerdörfer, „Dramatik des Expressionismus“, S. 549.
[2355] G. Scholem, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, S. 272.
[2356] J. Seng, *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.”*, S. 120.

als SS-Männer sie zu den Gaskammern trieben“. [2357] Wenn zumindest das erste `Hosianna´ in Celans Text in der Form des Stammelns auftritt – nämlich als „Ho-, ho-/sianna“ –, spricht dies Seng zufolge dafür, dass der Hilferuf der Opfer vom Zweifel an Gott ebenso angenagt ist wie Jesus´ Glaube an Gott, als er ihn am Kreuz anruft. Seng wertet die „verfremdete() Form“ des ‚Hosianna’ als der „Bitte um Gottes Hilfe“ als „Ausdruck des Zweifels an seiner Macht oder seinem Willen zu helfen“. [2358] Die Befürchtung der „Gottverlassenheit“ hängt für Seng mit der Person Jesu´ zusammen.[2359] Seng erinnert daran, dass Jesus beim Einzug in Jerusaelm von der Bevölkerung mit `Hosianna´-Rufen begrüßt wird und seine letzten Worte am Kreuz, da er sich von Gott verlassen glaubt, die Klage der Psalmen aufnimmt.[2360] Nach Sengs Auffassung verwandelt das bei allem Hadern obsiegende Vertrauen zu Gott, das sich im Singen der Psalmen vernehmen lässt, ausgerechnet die Stätte der Vernichtung in das Heiligtum ihres Gedenkens. Eckstein dieser Deutung ist ihm die Konjunktion „Also“ („Also/ stehen noch Tempel (…)“). „Die Konjunktion , also’ verweist darauf, daß nun die Folgerung aus dem vorher Gesagten gezogen wird“, gibt sich Seng überzeugt. „Jene, die Psalmen singend in den Tod gingen, haben die Todesstätte zum Tempel gemacht, zum Ort des Gebetes. In früheren Varianten dieser Passage hatte es noch ‚Trümmer’ und ‚Tempelreste’ geheißen. Auch dies spricht (…) dafür, daß die durch den Resnais-Film vermittelten Trümmer der Gaskammern mit dem Wort ‚Tempel’ gemeint sind.“[2361]

Die Einzelheiten von Sengs Argumentation, auf die hier eingegangen werden muss, fallen durch Widersprüchlichkeiten und Ungereimtheiten auf. Sie sind gleichwohl aufschlussreich für die Reflexion der Repräsentation der Shoah. So schwankt Seng zwischen einer historischen Zuschreibung des `Hosianna´ und der Erklärung, diese würde erst im Akt der Vergegenwärtigung des vergangenen Geschehens bei der Begehung des Ortes hinzugefügt werden. Die Behauptung, die Opfer in Auschwitz hätten auf dem Weg in die Gaskammern Psalmen gesungen, wird wie ein historisches Faktum behandelt, aber nicht entsprechend belegt.[2362]

[2357] A. a. O., S. 119.
[2358] A. a. O., S. 120.
[2359] A. a. O., S. 120f.
[2360] A. a. O., S. 121.
[2361] Ebd.
[2362] Tatsächlich weisen in diese Richtung Angaben aus dem Gerstein-Report, wonach der nationalsozialistische Hygieniker Wilhelm Pfannenstiel an der Wand einer mit Opfern gefüllten Gaskammer gelauscht und bemerkt haben soll: „Wie in der Synagoge.“ Pfannenstiel bestätigte, bei der Massentötung zugegen gewesen zu sein, bestritt aber die Bemerkung (vgl. R. Hilberg, *Die Vernichtung der europäischen Juden*, Bd. 2, S. 1042, sowie ebd., Fußnote 463).

Den Versuch, ein solches Faktum zumindest indirekt, strukturell, auszuweisen, unternimmt er, wenn er äußerst nachvollziehbar eine Zäsur zwischen Gegenwart und Vergangenheit im Herzen von Partie VIII ausmacht. Demnach wäre der Abschnitt: „sichtbar, aufs/neue: die/Rillen, die“ der Gegenwart des Lesers bzw. des das Gelände des Vernichtungslagers Begehenden zuzuordnen, der Abschnitt: „Chöre, damals, die/Psalmen. Ho, ho-/sianna“ der (wieder-) zuentdeckenden, zu entschlüsselnden, zu lesenden Vergangenheit. „Was (…) zu sehen ist, wird zunächst noch nicht gesagt“, so Seng. „Allein daß etwas in der Gegenwart des Gedichts wieder ‚sichtbar’ wird, kann man vor dem zweiten Doppelpunkt erfahren. Sichtbar sind ‚die/Rillen’, welche der Betrachter nun ‚aufs/neue’ sieht.“[2363] Der „Zeitsprung“ in die Vergangenheit der „Chöre“ der „Psalmen“ wird in der schon von Szondi konstatierten „kleine(n), aber expressive(n) Pause“[2364] für Seng „hörbar“[2365]. Das so gefundene Schema wird jedoch durchbrochen, wenn Seng das „Ho,ho-/sianna“ in dem der Vergangenheit zugeordneten Abschnitt als eine nachträgliche Ergänzung betrachtet. Es genügt Seng die Abtrennung vom vorhergehenden Satz durch einen Punkt, um davon auszugehen, dass der Ausspruch „nicht von den Gemordeten (stammt), sondern (…) von dem im KZ-Gelände Gehenden nachträglich, im Bewußtsein dessen was geschah, hinzugefügt worden“ ist.[2366]

Problematisch wirkt an einer solchen nachträglichen Modifikation der Vergangenheit weniger – obgleich dieser Aspekt auch gewichtig ist – der Vorwurf der Geschichtsfälschung als vielmehr die Irreführung bezüglich dessen, was man den medialen Rahmen oder die medialen Bedingungen der Shoah bezeichnen könnte. Wenn den Opfern posthum unterstellt wird, Psalmen singend in den Vernichtungstod gegangen zu sein, werden im Zuge der Sakralisierung des furchtbaren Geschehens aus ihnen Märtyrer. Dadurch werden sie ihrer Sterblichkeit beraubt, die doch ihre Menschlichkeit ausmacht, und das furchtbare Vernichtungsgeschehen wird zu einem Drama verzerrt, dessen Protagonisten gegen ein übermächtiges Schicksal und vielleicht sogar gegen den eigenen Gott antreten, als hätten sie eine Schuld oder einen Fluch auf sich geladen, statt von einer heimtükisch, zynisch und im Verborgenen operierenden Mordmaschinerie verfolgt und verschlungen worden zu sein. In einem solchen Szenario käme den

[2363] J. Seng, *„...Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.”*, S. 119.
[2364] P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 100.
[2365] J. Seng, *„...Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.”*, S. 119.
[2366] A. a. O., S. 120.

nationalsozialistischen Massenmördern ebenso zwangsläufig wie unangemessen die Ehre zu, Erfüllungsgehilfen des Willen Gottes zu sein.

Somit wären die Bedenken aufgerufen, die Jean-François Lyotard nachdrücklich gegen eine mediale Repräsentation der Shoah anmeldet, weil sie paradoxerweise zu einer euphemisierenden Überhöhung führt. Lyotard betont, dass die Shoah weder als Drama noch als Krieg durch die Mühlen der Geschichtsdeutung gedreht werden darf. Die Juden erscheinen „(n)icht als ein Feind auf der politischen, tragischen Bühne", sondern sind verbannt ins mediale Off, auf dessen „Schauplatz (…) es nichts zu spielen (gibt)", auf dem „nicht einmal das Leben aufs Spiel zu setzen (ist)".[2367] Ferner gilt für Lyotard, dass bei der Verfolgung der Minderheiten durch die Nationalsozialisten zwischen den Schmähungen von der Tribüne und der sozialen „Wirklichkeit" unterschieden werden muss. „(I)n der `Wirklichkeit´ kann man gegen die Juden nicht Krieg führen, man läßt sie verschwinden, vernichtet sie", erklärt Lyotard. „Sie werden nicht zum Feind erklärt. Sie haben kein Recht auf das Rampenlicht, in dem die politische Auseinandersetzung vonstatten geht."[2368]

Aufgrund der medialen Auslöschung, die von Lyotard angesprochen wird, lässt sich die Shoah nicht als „Spiel" repräsentieren. Weder in der Form der dramatischen Inszenierung, denn es gibt keinen Ort und keine gleichberechtigten Aktanten einer symbolischen Interaktion, noch als „an beschränkende Regeln gebundene(n) Kampf"[2369], den Huizinga als Spiel akzeptieren würde, doch ist eben die Voraussetzung nicht erfüllt, dass „die kriegführenden Parteien einander als Gegner ansehen, die um eine Sache kämpfen, auf die sie ein Recht haben"[2370].

Selbst wenn Celan die Möglichkeit einer Repräsentation der Shoah als ästhetisch-religiöses Erlösungsspiel poetisch erprobt haben mag, so spricht doch schon die Textgenese dafür, dass er eine Festlegung darauf letztlich vermieden hat. Im Gegenteil: Unter Celans Hand entwickelt sich die *Engführung* dahin, dass das Erlösungszenario durch die Bloßstellung seines illusionären Charakters unterlaufen wird.

Die hinterlassenen Varianten der *Engführung* lassen sich in einem ersten Schritt so lesen, dass das schon erwähnte Erlernen des Lallens und Stammelns der Aneignung einer Sprachform entspricht, die die Unterredung mit den Ermordeten erlaubt. Denn ein offenbar im Anschluss entstandenes Fragment handelt von „Gespräche(n) /mit Grundwasserspuren", die in Austauschprozesse münden:

[2367] J.-F. Lyotard, *Heidegger und „die Juden"*, S. 40f.
[2368] A. a. O., S. 43.
[2369] J. Huizinga, *Homo Ludens*, S. 90.
[2370] A. a. O., S. 91.

„Gold/gegen Glimmer getauscht“, zur Berührung mit dem Stein veranlassen, von dem wir bereits erfahren haben, dass in ihm die Spuren der Ermordeten abgelagert sind, und schließlich sogar deren „Stimmen“ soweit „enggeführt“ werden, dass – in geradezu expressionistischer Weise – „der Schrei sich belebte“.[2371]

Das nächste anführbare Fragment reicht noch weiter, wenn es die Grundwasserspuren zum Sender einer Botschaft macht. Sie sind „Informationsquelle des Sprechenden und zugleich Sprechende“, wie Joachim Seng feststellt.[2372] „Eine Zeitlang, (…), hört man“ von den Grundwasserspuren, „bleiben die Blutbuchen stehn. […]/Aber das Rote, drängen sagen sie, damit/eilts. /Gib. Gib schnell.“ Eine etwas andere Fassung lautet: „Aber es eilt mit dem Rot: gib, gib schnell.“[2373] Über die „Blutbuchen“ als Metonymie der „Bukowina=Buchenland“ identifiziert Seng „das Rote“ als Chiffre des Schicksals von Celans Eltern.[2374] Als Inhalt der Gabe, die nachgefragt wird, bestimmt Seng die durch das ‚Hosianna’ erbetene Hilfeleistung. „Das ‚Gib. Gib schnell’, das jene fordern, die im Vers zuvor zur Eile ‚drängen’, verweist auf die deutsche Übersetzung des hebräischen Wortes ‚Hosianna’, das übersetzt ‚hilf doch’ oder ‚gib Hilfe’ bedeutet“, so Seng.[2375]

Doch wer soll diese Hilfe leisten? Der Anspruch oder die Aufforderung richtet sich an eine Gestalt, die zwar nicht Gott zu sein, aber nichtsdestoweniger mit einer göttlichen Macht ausgestattet sein mag. Seng schließt behutsam aus, dass es sich um Gott handelt. Der Empfänger der Botschaft der Grundwasserspuren wird von Seng nicht klar benannt. Doch liefert er alle Indizien, um letztlich den Dichter der *Engführung* darin wiederzuerkennen. „Anders als in der Endfassung wird hier nicht auf Gott verwiesen, der mit dem gestammelten ‚Hosianna’ zugleich in Frage gestellt wird“, stellt Seng klar. „Der Wortlaut entspricht zwar beinahe dem der Psalmen, aber ein entscheidender Unterschied besteht darin, daß Gottes Name verschwiegen wird. Es stellt sich die Frage, ob dieser verborgene Gott überhaupt Ziel dieser Bitte um schnelle Hilfe ist.“[2376]

In den Blick genommen wird als alternativer Adressat „(d)er im Gedicht Vorangehende und am Ort des ‚Brandopfers’ (Holocaust) Ankommende“.[2377] Freilich ist dies nicht ein beliebiger Leser, sondern ein Dichter. Denn „(d)ie Macht der Psalmen, Erinnerung und Kommunikation zu ermöglichen, ist zur Aufgabe des dichte-

[2371] P. Celan, *Sprachgitter*, S. 101.
[2372] J. Seng, *„...Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.”*, S. 123.
[2373] P. Celan, *Sprachgitter*, S. 101.
[2374] J. Seng, *„...Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.”*, S. 122.
[2375] A. a. O., S. 123.
[2376] Ebd.
[2377] Ebd.

rischen Wortes geworden".[2378] Die Endfassung der *Engführung* zugrunde legend, identifiziert Seng den Dichter sogar mit Celan selbst: „An dem Enjambement zwischen ‚Nichts' und ‚nichts ist verloren' ist Celan am Ende dieses Hindurchgehens angelangt".[2379] Erhält der Dichter messianischen Status, ist er ein Erlöser? Die Frage muss erlaubt sein, zumindest für die Varianten. Die Figur des Dichters beansprucht das Zentrum eines Erlösungsdramas. Die Varianten gehen an den Ursprung der (griechischen) Tragödie zurück, auf die Konfrontation zwischen einem einziehenden Helden und den „Chöre(n)". Nicht, wie mit Huizinga gesagt werden kann, als „Wiedergabe eines Stücks menschlichen Schicksals", sondern als „*ein heiliges Spiel, nicht Bühnenliteratur, sondern gespielter Gottesdienst*" liegt vor.[2380]

Das Erlösungswerk, das der Dichter vollbringt, besteht in der Errichtung einer poetischen Gedenkstätte. Die „Tempel" und der „Stern", der „noch Licht hat", werden in den Varianten durch die Fäden der Dichtung verbunden. Sieht man von den späteren Durchstreichungen ab, ergibt sich folgender Text: „Also/stehen noch Tempel, Ein/Stern hat noch Licht, (…) er/reimt, spinnwebdünn, er/reimt sie zusammen. Nichts ist verloren."[2381] Der, der da reimt, wird an anderer Stelle als „Weberknecht"[2382] bezeichnet; was vielleicht weniger euphemistisch gemeint ist als es klingt. Schließlich wird Jesus in der christlichen Theologie als Gott in Knechtsgestalt charakterisiert.

Es bleibt dabei offen oder unentschieden, ob die Erlösung, die grundsätzlich als eine Erlösung vom Leiden intendiert ist, in der Gewährung von Seelenheil oder gar einer phantasierten Lebensrettung in allerletzter Sekunde besteht. Das Seelenheil würde zuteil durch die Integration der Ermordeten in die Kultur, etwa in der rituellen Form des Gedenkens, ähnlich wie es Slavoj Žižek für die Opfer Hitlers und Stalins mit dem „anständigen Begräbnis" vorschwebt, um ein „ `Weiterleben´ im Gedächtnis der Gemeinschaft" zu garantieren[2383]. Diese Aufgabe kommt der Dichtung zu, wenn sie die Gedenkstätte der „Tempel" mit einem überweltlichen und überzeitlichen Zeichen, dem „Stern", verbindet. Die Ermordeten werden dadurch wie einem himmlischen Frieden zugeführt. Man ist geneigt, hierin die Antwort auf die im Gedicht *Stimmen* artikulierten Botschaften der Ermordeten zu lesen, zu der *Engführung* immer wieder ansetzt.

[2378] A. a. O., S. 127.
[2379] J. Seng, *„...Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei."*, S. 126.
[2380] J. Huizinga, *Homo Ludens*, S. 141, Hervorhebung im Original.
[2381] P. Celan, *Sprachgitter,* S. 96.
[2382] A. a. O., S. 101.
[2383] S. Žižek, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*, S. 106.

Das andere Erlösungsszenario ist radikaler, denn es läuft auf die Errettung vor dem Tode hinaus, wenn schon alles verloren scheint. Zugrunde zu legen ist das schwer bestimmbare Intervall zwischen dem „Immer-noch“ und dem „Schon-nicht-mehr“ des Gedichts aus dem *Meridian*.[2384] Noch die Endfassung gibt den Hinweis auf ein sich wohl schließendes, für den Augenblick aber noch offenes Zeitfenster: „Es blieb/ Zeit, blieb,/ es beim Stein zu versuchen“. Die lebenrettende Intervention kann nur von einer göttlichen Instanz ausgehen, wie dies Kierkegaard in der Form der religiösen Wiederholung vorsieht. Ihre Voraussetzung ist der Glaube, dass ein ursprünglicher, zeitlich eigentlich schon vergangener Zustand wiederhergestellt wird. Dies geschieht „(k)raft des Absurden“, des Sich-Ereignens wider aller vernünftigen Erwartung und Gesetzen der Logik, wenn Abraham seinen schon verlorenen Sohn Isaak von Gott zurückerhält.[2385] Die abgeschlossene Historie öffnet sich darin (noch einmal) zu einem Werden. Die Lebensrettung durch den Erlöser, die bei Celan anklingt, kann in Analogie zum göttlichen Eingreifen gesetzt werden. Die messianische Variante der Wiederholung bei Kierkegaard gewährt `nur´ die ewige Erlösung des Seelenheils. Das (Wieder-)Eintreten in das Werden, verstanden als das Leiden, steht demjenigen offen, der sich mit Christus als dem Erniedrigten identifiziert, der durch Gott Erlösung findet. [2386]

Doch hat sich Celan vom Erlösungsszenario abgewandt. Die oben zitierten Verse sind durchgestrichen worden. Eine Geste der Negation, der sehr spät die Negation der Negation folgt. Nach dem 20. April 1958 fügt Celan der Partie VIII außer dem „Ho-/sianna“ ein weiteres „Nichts“ hinzu, so dass es in der Endfassung nicht heißt: „Nichts ist verloren“, sondern: „Nichts, /nichts ist verloren“. Das „Nichts“ ‚ist’ zweimal: als das „Nichts“, das verloren ist, und als das „nichts ist verloren“, nämlich als das „Nichts“, von dem gesagt wird, das es nicht „verloren“ ist, weil es im – künstlerischen – Spiel zurückgeholt worden ist.

Der Vorschlag lautet, diese Geminatio, diese Wortverdopplung, als doppelte Verneinung zu lesen. Somit ist über Andrés Warnung im Hinblick auf diese Stelle noch hinauszugehen, die da lautet: „Was zweifach genannt werden muß, dessen eindeutiger Sinn ist bereits brüchig und wird in dieser Darstellung noch strittiger.“[2387] Es handelt sich um eine Verdopplung, die auf eine Negation der Negation hinausläuft, die womöglich nicht emphatisch gelesen werden darf, als Bestärkung von Hoffnung und Zutrauen, sondern als Negativität, die einen Verlust

[2384] Celan III, S. 197.
[2385] S. Kierkegaard, *Furcht und Zittern*, S. 52.
[2386] Vgl. S. Kierkegaard, *Philosophische Brocken,* S. 32f.
[2387] R. André, *Gespräche von Text zu Text*, S. 60.

kennzeichnet. Ausgedrückt wird bei Celan die Aufhebung des Nichts dank medialer Repräsentation. Denn das Nichts, das repräsentiert werden kann, ist nicht mehr das Nichts eines singulären Ereignisses. Das Nichts, das die Shoah aufgerissen hat, verliert seine Singularität. Überliefert wird das mediale Double des Nichts ohne dessen Abgründigkeit. Durch die Überführung des Ereignisses in seine mediale Repräsentation büßt es seinen Schrecken ein.

Das Ereignis hört auf, unausgesetzt weh zu tun, weil seine Bedrohlichkeit bedroht ist. Denn die Aufzeichnung und Abspeicherung des Ereignisses impliziert die Möglichkeit seiner Löschung. „Durch eine Darstellung wird ein Inhalt in das Gedächtnis aufgenommen, und eine solche Einschreibung mag als ein guter Schutz gegen das Vergessen erscheinen", referiert Jean-François Lyotard skeptisch. „Ich glaube indes, daß eher das Gegenteil zutrifft. Nach gängiger Auffassung kann nur dasjenige vergessen werden, was aufgezeichnet wurde, denn nur was aufgezeichnet wurde, kann auch wieder gelöscht werden."[2388]

Vergessen wird nach Lyotard das Vergessen des Vergessens oder die Urverdrängung. Im Anlehnung an Sigmund Freud begreift Lyotard die Urverdrängung als Erschütterung des psychischen Systems, ohne dass dieses davon ein Bewusstsein entwickeln kann, d. h. es gibt „einen ersten Schock, einen ersten Reiz, der den Apparat in solchem Maße erschüttert, daß er nicht aufgezeichnet wird"[2389], weil „der psychische Apparat auf ‚den ersten Schlag' schlechthin nicht vorbereitet war"[2390]. Die Nicht-Inszenierung oder Nicht-Präsenz des Schocks hat eine Umkehrung der Chronologie bzw. das Phänomen der Nachträglichkeit zur Konsequenz. „Denn das Frühere erscheint in ihr (in der Zeit, A. G.) (…) als das Spätere, und das Spätere, das Symptom (das zweite Mal), findet ‚vor' dem Früheren (dem ersten Mal) statt."[2391] Nach Ansicht von Lyotard besteht in der zeitlichen Umkehr genau das Moment der von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschriebenen Abwehr quantitativ oder qualitativ gefährlicher äußerer Reize. Mit unüberhörbaren (und eingestandenen) Anklängen an Prousts *Recherche* schreibt Lyotard, dass „dieses Wiederfinden einer Zeit (das erste Mal), die verloren war, da nicht aufgezeichnet (…) genau die Funktion des vermeintlichen ‚Reizschutzes' erfüllt, von dem Freud (…) spricht".[2392] Die Psyche dehnt sich gleichsam aus zwischen zwei Zeiten, der Zeit, in der vergessen wird, und der Zeit, in der wiedergefunden wird und die von einer starken emotionalen Belastung gekennzeichnet ist. Nämlich zwischen einem „Zufrüh des ersten Mals und

[2388] J.-F. Lyotard, *Heidegger und „die Juden"*, S. 38.
[2389] A. a. O., S. 24.
[2390] A. a. O., S. 28.
[2391] A. a. O., S. 26.
[2392] Ebd.

des ersten Schocks, den der Apparat nicht gewahrt, und dem Zuspät eines zweiten Mals, da etwas empfunden wird, das unerträglich ist“.[2393]

Es ist die Möglichkeit gegeben, dass Celan die ethische Problematik der Aufhebung des Nichts der Vernichtung sowie der Rolle des Künstlers mit messianischer Aura reflektiert hat. Nämlich anhand der Lektüre von *Jenseits des Lustprinzips*. Schon das Kinderspiel erweist sich darin als involviert in die Symbolisierung des Nichts. Freud beschreibt verschiedene Versionen eines Spiels seines eineinhalbjährigen Neffen, mit dem dieser als bedrohlich empfundene Vorgänge in seiner Umgebung bewältigt. Gemeint ist das „Fort!Da!“-Spiel, bei dem das Kind mit einer Spule am Bindfaden[2394] wie auch durch das Sich-Ducken unter den Spiegel zum einen das Verschwinden der Mutter[2395], zum anderen das eigene Verschwinden[2396] spielt und dadurch seine Ängste vor einer Trennung von der geliebten Person wie vor dem Untergang der eigenen Person bewältigt. Von einem solchen Ohnmachtserlebnis wurde das Kind „betroffen und bringt sich nun in eine aktive Rolle, indem es dasselbe, trotzdem es unlustvoll war, als Spiel wiederholt. Dieses Bestreben könnte man einem Bemächtigungstrieb zurechnen, der sich davon unabhängig macht, ob die Erinnerung an sich unlustvoll war oder nicht“.[2397]

Jacques Lacan wertet das Fort!-Da!-Spiel als Fundament von Symbolisierung und als Eintritt in Sprache als symbolische Ordnung. „Durch das Wort, das bereits eine Anwesenheit darstellt, die auf Abwesenheit gründet, erhält in einem besonderen Augenblick die Abwesenheit selbst einen Namen“, schreibt Lacan. „Genial hat Freud das kindliche Spiel als immer wiederholtes Neuschaffen dieses Moments begriffen. Aus der Modulation des Begriffspaars von Anwesenheit und Abwesenheit (…) entsteht das Universum des Sinns einer Sprache, in dem sich das Universum der Dinge einrichtet.“[2398] Das Spezifische der Symbolisierung in dem Spiel des Neffen Freuds scheint damit gleichwohl noch nicht erfasst.

Erstens geht es nicht um irgendeine Abwesenheit, die symbolisiert wird, sondern um *die* Abwesenheit überhaupt, nämlich um die Abwesenheit, die mit Tod bzw. Lebensbedrohung gleichzusetzen ist. Zweitens gilt es zu bedenken, dass im Modus der Anwesenheit in einem Zeichen bzw. Symbol jene Abwesenheit nicht nur anwesend, sondern auch abwesend gemacht werden kann. Dies entspricht genau dem von Lyotard hervorgehobenen Umstand, dass im Bereich von Medialität

[2393] A. a. O., S. 31.
[2394] Vgl. S. Freud, *GW*, Bd. XIII, S. 12.
[2395] Vgl. a. a. O., S. 13.
[2396] Vgl. ebd., Anmerkung 1.
[2397] A. a. O., S. 13f.
[2398] J. Lacan, *Schriften I*, S. 116f.

Aufzeichnung und Speicherung Voraussetzung von Löschung sind. Drittens ist bemerkenswert, dass das Kind als Signifizierendes und Signifiziertes des Nichts, des Abgrunds des Todes, auftritt. Das Kind objektiviert sich, es be-deutet sich selbst sowohl in der Spule, die es fortwirft und wieder zu sich heranzieht, als auch im eigenen Körper, mit dem es sich bald im Spiegel zeigt, bald unter dem Spiegel wegduckt. Zu berücksichtigen sind gewichtige Interpretationen des „Fort! -Da!"-Spiels, denen zufolge die Spule einen Teil des Kindes selbst figuriert. „Die Spule ist nicht die Mutter", meint Jacques Lacan, „sie ist vielmehr ein kleines Etwas vom Subjekt, das sich ablöst, aber trotzdem ihm zugehörig ist, von ihm bewahrt wird. Man könnte in Anlehnung an Aristoteles sagen, daß der Mensch mit seinem Objekt denkt."[2399] In diese Richtung gehen auch Jacques Derridas Überlegungen. „Il est partie de son *Spielzeug*"[2400], schreibt Derrida, um mit dem eigenen Tod zu spielen: „Il se fait disparaître, il se maîtrise symboliquement, il joue avec le mort comme avec soi (…)."[2401]

Die Folgerungen, die sich aus diesen Reflexionen in Bezug auf die mediale Repräsentation der Shoah aufdrängen, sind zweifellos ethisch prekär. Zum ersten Punkt ist zu sagen, dass die Symbolisierung der Shoah, verstanden als Einspeisung in die symbolische Ordnung der Sprache, dem Ereignis die Singularität raubt. Aufgehoben in einem differentiellen System, wird es nicht nur vergleich-, sondern austauschbar. Das Nichts als Abgrund der Geschichte schrumpft zusammen auf ein Nichts von etwas. Mahler-Bungers bedenkt dies mit dem Hinweis, dass alle sprachlichen Zeichen für die Shoah – auch das Zeichen „Shoah" – mit einer desingularisierenden Vorbedeutung belastet sind.[2402]

Zum zweiten Punkt muss gesagt werden, dass die Shoah auch nach der Repräsentation im System der Sprache noch in einer weiteren Hinsicht abwesend gemacht werden kann. Dies geschieht, wenn „das Verbrechen durch seine Darstellung"[2403] in Vergessenheit gebracht wird, insofern der im Ereignis insistierende, durch den Schock injizierte „unbewußte() Affekt" nicht repräsentierbar und deshalb gleichsam verworfen wird: „Er kann nicht dargestellt werden, ohne daß die Darstellung ihn verfehlt und abermals vergißt, er stößt Wort und Bild von sich ab", erläutert Lyotard. „‚Auschwitz' in Bildern und Worten wiederzugeben, ist eine Weise, dies zu vergessen."[2404]

[2399] J. Lacan, *Das Seminar Buch XI*, S. 68.
[2400] J. Derrida, *La Carte postale*, S. 331.
[2401] A. a. O., S. 340.
[2402] Vgl. A. Mahler-Bungers, „‚Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte'", S. 28.
[2403] J.-F. Lyotard, *Heidegger und „die Juden"*, S. 37.
[2404] Ebd.

Zum dritten Punkt muss angemerkt werden, dass hier die Doppelrolle des Dichters für die mediale Repräsentation der Shoah im Gedicht sich abzeichnet, insofern dieser sowohl als Opfer wie als Retter und Gerettetes fungiert. Das poetische Spiel dient zugleich der Verschmelzung mit der Opfergemeinschaft *und* der Objektivierung des Ereignisses der Shoah, die dieses überwindet. In dem poetischen Spiel mit dem Nichts mag der Wunsch erkennbar sein, die Ermordeten in ein imaginiertes Zusammenleben zurückzuholen, um die eigene Existenz zu stabilisieren, ihr Überleben zu sichern. „Das Unbewußte will sie (die Ermordeten, A. G.) zurückholen, sich wieder mit ihnen vereinigen", so Mahler-Bungers, „getragen von dem Wunsch (und der Notwendigkeit), die Überlebensschuld zu ertragen ‚und das eigene Überleben zu überleben'."[2405] Für Mahler-Bungers geht Celan eine „melancholische() Gemeinschaft mit dem verlorenen Objekt und mit der ganzen verlorenen Objektwelt" ein.[2406] Heikel daran ist, dass „eben diese unbewußte Identifikation (…) den ‚Tod inmitten des Lebens des Geistes' aus(macht), weil das Selbst mit der toten Objektwelt verschmolzen bleibt". [2407]

Verfehlt wird ganz konkret der Schrecken des Nichts, den Lyotard im Burkeschen „Es gibt nichts" ausgedrückt findet.[2408] Dieses Verfehlen hält etwa Einzug durch die transzendierende Überformung der Shoah im ästhetisch-religiösen Spiel, wie es die Varianten zur *Engführung* erproben. Denn die Figuration des Ästhetischen stellt den unbewussten Affekt still, sie ersetzt Emotion durch Rhetorik. „Wie soll man jene Präsenz, die das nicht repräsentierte Unbewußte ist, fühlbar machen", fragt Lyotard, „wenn man sich an die Handhabung von Figuren hält, deren Aufgabe es ist, zu überzeugen, und die folglich nur eine repräsentationale Kompromißbildung sind, in der die Präsenz konfiguriert, das heißt verkannt wird? Die *aísthesis* kann die Wahrheit des *pathos* (das nicht pathetisch ist) nur verdrängen, so wie die Pracht der Kirche Jesus, der dem Herzen gegenwärtig ist, verdrängt."[2409]

Diese Gefahr scheint Paul Celan erkannt zu haben. Die Einfügung des zweiten „nichts" signalisiert, dass die Verdopplung des Nichts im Zeichen zur Entwertung des Nichts führt. Anders ausgedrückt: Die Wiederholung des Nichts deckt den Abgrund zu. Das Nichts ist dann nurmehr Figur, die etwas darstellt. Celan schließt damit stilistisch an die Bildung der Formel „Nacht-und-Nacht" aus Partie V an, durch die die moralische Indifferenz gegenüber den Gräueltaten des Menschen in Zeiten des Fehlens einer göttlichen Letztbegründungsinstanz angezeigt

[2405] A. Mahler-Bungers, „‚Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte'", S. 32f.
[2406] A. a. O., S. 33.
[2407] Ebd.
[2408] J.-F. Lyotard, *Heidegger und „die Juden"*, S. 46.
[2409] A. a. O., S. 49, Hervorhebungen im Original.

wird. Ein weiteres `Gefahren-Signal´, das vor dem Zudecken der Abgründe der Shoah durch die Kunst und durch mediale Repräsentation warnt, bindet Celan mit der Hinzufügung des „Ho-/sianna“ ein. Es markiert die Nachträglichkeit einer ästhetischen Transformation der Shoah als Effekt figurativer Medienstransposition. Um dies zu begreifen, ist es notwendig, sich die Partie VIII noch einmal unter dem Gesichtspunkt von Medientransposition vorzulegen.

[…]

überm Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho-, ho-
sianna.

In verzweifeltem Todeskampf haben die Menschen in den Gaskammern der Nationalsozialisten, beobachtet von ihren Henkern durch eine Art Fenster, mit ihren Fingernägeln in die Betondecke gekratzt.[2410] Aus der Distanz der späteren Besichtigung der Gaskammern heißt es in Celans Übersetzung von Cayrols Kommentar: „Das einzige Zeichen – aber das muß man ja wissen – ist die von Fingernägeln gepflügte Decke. Beton läßt sich erweichen.“[2411]

Zunächst sei dargestellt, inwiefern es sich um eine Revokation der Vergangenheit handelt. Das Leseauge legt eine unruhige Strecke zurück, die es zwischen Orten springen lässt, die nur in der Textmontage zusammengefügt sind. Der Doppelpunkt am Ende von „der verschütteten Mauer“ verlockt mit der Aussicht auf einen Ruhepunkt, nach dem Durchlaufen einer “sechsfach aufgesplitterte(n) Perspektive"[2412]. „(S)ichtbar, aufs/neue:“ gibt vor, der Ruhepunkt zu sein, an dem der Blick anhalten kann. Es wird so getan, als ob etwas „sichtbar“ wäre. Dies sind die bekannten rhetorischen Tricks der Evidentia und der Prosopopoiia: Etwas zu sehen geben, wo doch nur Buchstaben sind. Es wird sogar so getan, als handle es sich um ein *déjà vu*-Erlebnis: „aufs neue“. Als gäbe es Beobachter, die bestimmte Beobachtungen noch einmal machen könnten.

Diese Beobachtungen richten sich auf „die/Rillen“, die plötzlich in „die//Chöre“ übergleiten, als gehörten diese zum selben Regime des Sichtbaren wie „die/Rillen“. Wenn die „Rillen“, orientiert man sich am Filmbild, dessen Referenzwert allerdings unter Vorbehalt zu stellen ist, den von den Fingernägeln hinter-

[2410] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard“ by Alain Resnais*, S. 117; 23’03’’.
[2411] Celan IV, S. 95.
[2412] R. André, *Gespräche von Text zu Text*, S. 48.

lassenen Spuren im Beton entsprechen, so sind diese zumindest als Sichtbares vorstellbar. Für „die//Chöre“ hingegen liegt keinerlei direkte Referenz auf Sichtbares vor. Aber die Wahrnehmung ist gewohnt, der Sprache zu folgen, also auch darin, das nur als Sichtbares suggerierte zu ‚sehen'. Im vorliegenden Fall wird sie noch durch das anaphorisch eingesetzte „die“ dazu verleitet.

Entscheidend ist aber die gewählte Bezeichnung „Rillen“. Die „Rillen“ sind Ausgangspunkt einer Revokation der Vergangenheit als audiovisueller Halluzination, die sich im abgedichteten Bereich des Ästhetischen ereignet. Der Bezug zur Realität, zu den Realien ist gekappt, wenn statt von den Fingernagelspuren von den „Rillen“ die Rede ist. Die „Rillen“ bieten eine metaphorisch-euphemistische Umschreibung. Eine Umschreibung, die Unverständnis oder Unwissenheit (‚Was sind denn das für Rillen?') verrät – oder ein Symptom der Verdrängung darstellt. Die „Rillen“ sind eine rhetorische Figur, in der der Todeskampf, die hässliche, grausame, teilweise von den Wachmannschaften begaffte Agonie der Ermordeten in der Gaskammer nicht (mehr) präsent ist. Mit Hilfe dieser Figur – die eine Medienfigur ist –, wird der Schock, jener unbewusste Affekt, den Lyotard anspricht, verdrängt. Statt den qualvollen Übergang in den Tod zu erfassen, gründet sich auf die Figur der „Rillen“ der synästhetische Effekt, dass wir etwas zu hören glauben, weil wir etwas zu sehen meinen, was für die Präsenz von Hörbarem einsteht, nämlich Schallplatten-„Rillen“. Aufgrund dessen scheinen sogar „die Chöre“ – als Personen – sichtbar zu werden.

Gemäß der Figur der Prosopopoiia wird den Opfern Stimme und Gesicht verliehen, aber auch das Statuarische von Figur. „Die Transpositon von Stimme in Schrift, von Textlandschaft in musikalische Komposition, wird mit der Vokabel Rillen angedeutet“, so Klaus Schenk. „Das Adjektiv ‚sichtbar' schreibt den `Anzeichen´ (‚Rillen') eine Visualität zu, in der auf synästhetische Weise der sichtbare wie der akustische Bereich (‚Chöre' ‚Psalmen', ‚Ho-/ho-/sianna') eingeschlossen sind.“[2413] Dank dieser Medientransposition entfaltet sich eine vollendete audiovisuelle Halluzination, die im „Ho-‚ho-/sianna“ noch das entsetzte Stammeln der Opfer um Hilfe hörbar macht.

Wie um das Rhetorische, das dabei allein zur Wirkung kommt, zu verdecken, wird dabei auf Medientechnik rekurriert. Die Fingernagelspuren der Opfer im Beton werden, wie gesagt, als „Rillen“ metaphorisiert. Die „Rillen“ ihrerseits dienen als Synekdoche des Tonträgers Schallplatte. Mit Bettine Menke wird dies lesbar „als eine *Rhetorik der Entrhetorisierung*“.[2414] Suggeriert wird, dass sich „die

[2413] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 268.

[2414] B. Menke, „Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme“, S. 127, Hervorhebung im Original.

/Psalmen“ der „Chöre“ abspielen lassen wie von einer Schallplatte, als jederzeit verfügbares Echo des Massenmordes. Damit wird Dauerhaftigkeit und Identität der Wieder-Erfahrung des Genozids konstruiert, obwohl diese doch allein durch ein höchst subjektives Assoziationsverfahren erzeugt wird.

Die stabilisierende Wirkung von Medienrhetorik – die „Rillen“ als Synekdoche der Schallplatte – stehen in einem auffälligen Kontrast zu der sozusagen fragilisierenden Wirkung von Medienrhetorik in *Stimmen*, wo die Tonaufzeichnung dem Werden und Vergehen der Natur anheimgegeben ist. Allerdings taucht die Schallplatte als solche nicht in den Versen auf, sondern nur ihre Synekdoche. Die Rillen bilden darüber hinaus die Metonymie zu den „Chören“, auf deren Vernehmbarkeit sie hinführen, während das gestammmelte „Ho-,Ho-/sianna“ zu den Chören eine Synekdoche darstellt.

Die „Problematik einer medialen Transposition (wird) genannt und vorgeführt zugleich"[2415] schreibt Schenk, und das Wort „Problematik“ ist hier das wichtigste. Es liegen kaum Realien vor, sondern nur deren Mimesis. Sicht- und Hörbares werden lediglich simuliert. In der Einbildungskraft wie Kittler „das allgemeine Äquivalent und die universale Übersetzbarkeit von Sinnesmedien“[2416] zu erblicken, genügt darum nicht. Die Einbildungskraft ist das Medium der Medientransposition. Das Gesetz MacLuhans, wonach „der Inhalt eines Mediums stets ein anderes Medium“ ist, kann in Partie VIII als eingelöst betrachtet werden, insofern eben „Dichtung auf reproduzierbare und multiplikatorische Weise sinnliche Daten (supplementiert)“.[2417] Die sinnlich wahrnehmbare Realität wird gar nicht angetroffen, sondern nur deren medienrhetorische Verwandlung. Gegeben wird, was nicht vorhanden ist. Es greift die Unterscheidung zwischen „Wahrnehmen und Vorstellen“, insofern „für die Wahrnehmung immer ein Objekt vorgegeben sein muß, während die konstitutive Bedingung für die Vorstellung gerade darin besteht, daß sie sich auf Nicht-Gegebenes oder Abwesendes bezieht, das durch sie zur Erscheinung gelangt“.[2418] Auf die Verkettung von Medienfiguration bei Celan, die von den „Rillen“ als Metaphern der Spuren der Fingernägel und Synekdoche der Schallplatte über die Metonymie „Chöre“ und wiederum die Synekdoche „Ho-, Ho-,/sianna“ reicht, wirkt auch die Beschreibung Nietzsches von Medientransposition als Prozess der Metapher äußerst zutreffend: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt

[2415] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 268.
[2416] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, S. 145.
[2417] A. a. O., S. 147.
[2418] W. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 222.

in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“[2419]

Die Medientransposition im Medium der Einbildungskraft dient zweifellos der Erinnerung der Vergangenheit. Ein Teil davon ist auf der Grundlage der Analyse der Einbildungskraft bei Kant zu erklären. Bei Kant liegt im Wiedererkennen der Schlüssel zur Erkenntnis überhaupt. Wenn es so scheint, als ob „aufs neue“ die „Rillen“ einem Betrachter „sichtbar“ werden, dann wird eine Übereinstimmung zwischen aktuellen und vergangenen Wahrnehmungen behauptet. Beteiligt ist daran nach Kant sowohl die Aufnahmefähigkeit äußerer Eindrücke (oder innerer Empfindungen) durch die Sinne als auch ihr Abgleich mit Begriffen. Der Einbildungskraft kommt die Aufgabe zu, das mannigfaltig Gegebene in Einheiten von Erfahrungen zusammenzufassen, sie zu ‚apprehendieren'. „Weil aber jede Erscheinung ein Mannigfaltiges enthält, mithin verschiedene Wahrnehmungen im Gemüte an sich zerstreuet und einzeln angetroffen werden, so ist eine Verbindung derselben nötig, welche sie in dem Sinne selbst nicht haben können“, schreibt Kant. „Es ist also in uns ein tätiges Vermögen der Synthesis dieses Mannigfaltigen, welches wir Einbildungskraft nennen, und deren unmittelbar an den Wahrnehmungen ausgeübte Handlung ich Apprehension nenne.“[2420]

Der Zusammenhalt des Wahrgenommenen wird durch die Apperzeption gewährleistet, „in Ansehung aller Erkenntnisse, die mir angehören sollen“.[2421]In den (empirischen) Begriffen sind frühere Erfahrungen zu Vorstellungen verdichtet, die vermöge der Einbildungskraft gegenwärtigen Erfahrungen gegenübergestellt werden. „Durch das Verhältnis des Mannigfaltigen aber zur Einheit der Apperzeption werden Begriffe, welche dem Verstande angehören, aber nur vermittelst der Einbildungskraft in Beziehung auf die sinnliche Anschauung zu Stande kommen.“[2422] Eben diese empirischen Begriffe sind im vorliegenden Fall die „Rillen“. Bei Kant sind bei der Erkenntnis als dem Wiedererkennen die „reinen Verstandesbegriffe“ leitend. „Die wirkliche Erfahrung, welche aus der Apprehension, der Assoziation (der Reproduktion), endlich der Rekognition der Erscheinungen besteht, enthält in der letzteren und höchsten (…) Begriffe, welche die formale Einheit der Erfahrung, und mit ihr alle objektive Gültigkeit (Wahrheit) der empirischen Erkenntnis möglich machen.“[2423]

Doch die Medientranspositionen weisen die Erinnerung nicht als Wahrheit im Sinne einer adäquaten Rekonstruktion von historischem Geschehen aus, son-

[2419] F. Nietzsche, *KSA*, Bd. 1, S. 879.
[2420] I. Kant, Werkausgabe, Bd. III (KdrV), S. A 120.
[2421] A. a. O., S. A 122.
[2422] A. a. O., S. A 124.
[2423] A. a. O., S. A 124f.

dern als höchst subjektive Konstruktion. Nicht das logische, sondern das ästhetische Urteil ist dafür zuständig. Im ästhetischen Urteil sind „(d)ie Erkenntniskräfte (…) in einem freien Spiele, weil kein bestimmter Begriff sie auf eine besondere Erkenntnisregel einschränkt“, so Kant.[2424] Andernfalls wäre das ästhetische Urteil „intellektuell“: „Wäre die gegebene Vorstellung, welche das Geschmacksurteil veranlaßt, ein Begriff, welcher Verstand und Einbildungskraft in der Beurteilung des Gegenstandes zu einem Erkenntnisse des Objekts vereinigte, so wäre das Bewußtsein dieses Verhältnisses intellektuell (wie im objektiven Schematism der Urteilskraft, wovon die Kritik handelt)(gemeint ist die Kritik der reinen Vernunft, A. G.).“[2425] Kein bestimmter Begriff sind die „Rillen“, weshalb auch nicht von einer empirischen Erkenntnis die Rede sein kann. Vielmehr bricht sich schon mit den „Rillen“ ein eigenwilliger Nach- oder gar Mitvollzug des Geschehens der Vergangenheit Bahn, dessen Stationen in den Figuren der Medientransposition fixiert sind. Die Beteiligung des Besuchers oder Lesers an der Konstruktion der Vergangenheit wird durch Leerstellen bestimmt. Sie stimulieren – gemäß einer Formulierung Wolfgang Isers – „den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten“.[2426]

So verhält es sich mit dem Tonträger Schallplatte. Der Zeilensprung zwischen „die/Rillen, die“ und „Chöre“ läßt jenen Platz frei, der zur Leinwand der Vorstellung von einer abgespielten, „die// Chöre“ wiedergebenden Schallplatte wird. Der Leser wird veranlasst, „sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen“.[2427] Mit der Schallplatte, die sich „im Text selbst sprachlich nicht manifestiert, sondern (…) sich als ein Produkt (ein)stellt, das aus der Verschränkung von Text und Leser entsteht“[2428], wird die audiovisuelle Halluzination in einer Verkettung von Medienfiguren initialisiert. Insofern wird dem Leser die Auslösefunktion für die audiovisuelle Halluzination gegeben.

Obwohl die Revokation der Chöre ein rein ästhetisches – genauer: rezeptionsästhetisches – Phänomen darstellt, wird ihr das Gewicht einer Prämisse zugewiesen, die wahre Aussagen erlaubt. Zweifellos ist Joachim Seng darin beizupflichten, dass die Konjunktion „Also“, mit der der Abschnitt nach „Ho, ho-/sianna“ beginnt, eine Folgerung anzeigt. Doch kann das Gefolgerte nicht unbedingt als `wahr´ betrachtet werden, kann aus dem imaginativ vernommenen „Ho, ho-/sianna“ nicht unbedingt auf das Vorhandensein von „Tempeln“ geschlossen werden. Es entfaltet sich allenfalls ein paralogisches Sophisma, das lediglich den

[2424] A. a. O., S. B 28.
[2425] I. Kant, *Werkausgabe*, Bd. IX (KdU), S. B 30.
[2426] W. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 265.
[2427] Ebd.
[2428] Ebd.

Trug von Logik erzeugt. Die Leerzeile, die zwischen dem Hilferuf und der Folgerung liegt, suggeriert die Zeitlichkeit eines Gedankens oder einer Eingebung, wie sie auch im Vollzug eines logischen Schließens nötig sind, um von einem Herleitungsschritt zum nächsten zu gelangen. Die Alleinstellung des „Also“, das den ganzen ersten Vers der nächsten Strophe einnimmt, gibt der Folgerung überwältigendes Gewicht, verlangt die Akzeptanz alles Nachstehenden. Fortgesetzt wird jedoch nur die Verkennung oder Verdrängung, die schon die Fingernagelspuren zu Schallplatten-„Rillen“ umgedeutet hat und nun die Überreste der Vernichtungsstätte zu „Tempeln“ allegorisiert.

Was den ästhetischen Charakter der Simulation von Logik schließlich offenlegt, ist die spät eingefügte Reprise des an Gott gerichteten Hilferufs. Der Hilferuf begegnet nun in einer gereinigten und gebändigten rhythmischen Form. An die Stelle von „Ho, ho-/sianna“ tritt „Ho-/sianna“. Getilgt sind Stammeln und Stottern, verschwunden die Anklänge an Panik, Verzweiflung und Schrecken. Sie machen einer reproduzierbaren Phrase und hoffender Erwartung Platz. Die `ursprüngliche´ Revokation wird nachträglich retuschiert. Spätestens hier gibt die Rekonstruktion der Vergangenheit einer idealisierenden Konstruktion nach. Der Hilferuf wird für die Inszenierung eines Gottesdienstes in „Tempeln“ hergerichtet, so dass das Ereignis der Shoah ritualisiert repräsentiert werden kann. Eine religiöse, quasi heilige Dignität wird hergestellt. „Man erhöht, weil man etwas verbergen will“, ist mit Lyotard hinsichtlich des Motivs zu vermuten. „Der Schmerz des Zweifels und der Scham erzeugen die Erhöhung des Würdigen, des Gewissen, des Edlen und des Gerechten.“[2429] Die Umgestaltung zum „Ho-/sianna“ ist nicht zuletzt Ausdruck der Beseitigung des Zweifels an Gott sowie der Gewissheit, dass er Rettung und Gerechtigkeit widerfahren lassen wird.

Geltend macht sich in der Imagination von „Tempeln“ die Wappnung des narzisstischen Bewusstseins gegen den Schock, des Bewusstseins, das die Vergangenheit transformiert. „Der vergangene, nahe oder ferne Schock veranlasst eine ‚Bildung'“, so Lyotard. „Diese kann selbst wiederum repetitiver Natur sein, unkontrolliertes Begehren des Einen (des Selbst, sekundärer Narzißmus?), das dem Schock heftig entgegenwirkt, indem es die in ihm enthaltene Vergangenheit zurückweist (verdrängt), umwandelt und ihr eine Form gibt.“[2430] In der medienpoetisch erzeugten Vorstellung von „Tempeln“ ist dieser „Bildungs“-Prozess wiederzuerkennen. Wie in den besprochenen Fragmenten zu *Engführung* muss als Urheber der Künstler bzw. Dichter gelten.

[2429] J.-F. Lyotard, *Heidegger und „die Juden“*, S. 16.
[2430] A. a. O., S. 16f.

Das Poetisch-Künstlerische ist dem griechischen Wortsinn nach *poesis*, Errichtung oder, heideggerisch, Her-vor-bringung. Dass es um poetische Errichtung von „Tempeln" geht, drängt sich schon durch den Anklang des ersten von Rilkes *Sonette(n) an Orpheus*: „da schufst du ihnen Tempel im Gehör"[2431] wie auch des Gedichts *Gong* auf: „Entwurf/innerer Welten im Frein (…) /Tempel vor ihrer Geburt"[2432]. Heideggers Diktum: „Die Sprache ist der Bezirk (templum), d. h. das Haus des Sein"[2433], dürfte sich aus diesen Quellen nähren. Dem Gebrauch in „Tempeln" wird die Sprache angepasst. Das überzählig-blasphemische Element wird getilgt und „Ho-,ho-/sianna" in „Ho-/sianna" und damit in eine ästhetisierte Wort-Spur des Schreckens verwandelt. Der Hilferuf wird fixiert, stillgestellt, er kann zum Element der „Tempel" werden. Zu recht bewertet Lehmann in seinem Kommentar zur *Engführung* das `Stehen´ als problematisch, doch ist es das nicht deshalb, weil es, wie Lehmann meint, mit Geschriebenem identifiziert werden könnte: „Die Fixiertheit des Geschriebenen (Stehen) wird der Beweglichkeit des Sprechens (Gehen) gegenübergestellt." [2434] Die Offenheit von gleichsam `ausgesetzten´ Wörtern wie „Gras" für anagrammatische Lesarten beweist, dass gerade das Letterspiel das Gedicht in Gang bringen kann.[2435] `Stehen´ dagegen weckt den Verdacht der Erstarrung, der medusischen Bildlichkeit.

Die Vorstellung von „Tempel(n)" ist ebenso Produkt audiovisueller Halluzination wie „die Chöre". Die Instanz des Errichtens oder Freilegens, die poetisch tätige, sind die „geflohnen Hände". Die „geflohnen Hände" schaffen ein Werk, welches das Gedenken institutionalisiert. Sie bilden darin ein Äquivalent zu den `schreibenden Händen´ wie auch den `geborgenen Mündern´ von *Stimmen*, ohne doch beanspruchen zu können, die dem Gedicht zugedachte multisensorielle Kommunikation verwirklicht zu haben. Die Körperteile sind Metonymie des Dichters wie des Dichtens. Dieser bzw. dieses erhält in den Varianten eine messianische Aufgabe. Sollte deren Erfüllung in der vom Leid erlösenden Berührung der Ermordeten liegen, so ist diese verfehlt worden. Die „geflohnen Hände" und die „Tempel" sind Zeugnis dieses Verfehlens, insofern an die Stelle der Berührung die „Tempel" getreten sind. Allenfalls in sehr indirekter Weise stellt sich eine Berührung zwischen Lebenden und Ermordeten her. Nämlich über die medienrhetorische Erzeugung von „Rillen", „Chören" und „Tempeln", die aber in bezeichender Wei-

[2431] R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. I, S. 731.
[2432] R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 186.
[2433] Vgl. dazu J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'", S. 472.
[2434] M. Heidegger, *Holzwege* , S. 286. – Vgl. auch J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'", S. 456.
[2435] Vgl. K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 266.

se die Zusammenführung der Hände nicht kennt und durch die Figur der „Rillen“ die Präsenz der Hände sogar ausblendet.

3.8.3 ‚Auseinandergeschrieben’-Sein der Kultur und des Menschen

3.8.3.1 Zerrissene Narrative der Berührung (1. Teil Partie VI)

*
Zum
Aug geh
zum feuchten

Orkane.
Orkane, von je,
Partikelgestöber, das andere,
du weißts ja, wir
lasens im Buche, war
Meinung.

War, war
Meinung. Wie
fassten wir uns
an – an mit
diesen Händen?

Es stand auch geschrieben, daß.
Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß,
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –
grün, ja,
hing, ja,
unter hämischem
Himmel.

Im Rückblick stellen sich Partie VII und VIII der *Engführung* als Aufarbeitung des Scheiterns erlösender Berührung dar. Warum diese nicht gelingen kann, findet sich in der ersten Hälfte von Partie VI vorweggenommen. Diese Partie wird erst jetzt genauer betrachtet, um das, was sie enthält, mit möglichst großer Aufmerksamkeit aufnehmen zu können. Die Erklärung liegt darin, dass die Shoah nicht nur eine individuelle und physische, sondern, wie schon früh in Celans Gedichten behandelt, eine kulturelle Dimension hat. Die Shoah ist ein Ereignis, das alle Lebensformen bis in die Gegenwart hinein vergiftet hat. Entwertet, in ihrer Gültigkeit vernichtet worden sind die kulturellen Narrative, die das Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft in ethischer und moralischer Hinsicht orientieren. Davon erfasst sind auch die Botschaften des Messianischen. Ergo ist das Gedächtnis oder die Vor-Schrift jener insbesondere in der christlich geprägten Kultur der

erlösenden Berührung ausgelöscht, die darum auch im Alltäglichen keinen Platz hat.

In der ersten Hälfte von Partie VI nimmt dieser Befund die Gestalt eines `Auseinandergeschrieben´-Seins von heiligen und profanen Texten an. Diese sind bis zur Unverständlichkeit fragmentiert. Die Beschädigung betrifft das menschliche Individuum wie das menschheitliche Kollektiv. Vorauszusetzen ist dabei, dass, wie Monika Schmitz-Emans grundsätzlich für Celans Lyrik nachweisen kann, der Mensch als Schriftträger aufzufassen ist. Die Schriften, die den Menschen prägen, umfassen zum einen die seelischen Prätexte seiner Erfahrungen, aber auch, wie über Schmitz-Emans hinausgehend konstatiert werden muss, die kollektiven Narrative. Diese bestimmen ebenso wie die individuellen Erfahrungen Verhalten und Denken, Wünschen und Begehren. Mit anderen Worten: Sie bestimmen seine Disposition, verstanden als mentale Einstellung. Der Mensch bei Celan und insbesondere in der *Engführung* ist sowohl von den eigenen Erlebnissen als auch von der Zerstörung der kulturellen Narrative traumatisiert, ja entmenschlicht.

Monika Schmitz-Emans widmet ein ganzes Kapitel ihres Buches *Poesie als Dialog* „Celans Varianten des Motivs zum menschlichen Schriftträger". Ihre These ist die, dass der Mensch in der Lyrik Celans Gegenstand von Prätexten ist, von Einschreibungen, die sein Leben ebenso beschreiben wie lenken, und die der Transkription in Dichtung bedürfen, um innerhab einer alphabetisierten Kultur lesbar zu werden. Als Ausgangsbeleg dient ihr das Auf-Händen-Gehen in der zweiten Partie des bereits besprochenen Gedichts *Stimmen*: „(…)(D)es Lesers eigene Schmerzen also werden sich ihm eingravieren, seine eigene leidvolle Geschichte wird aus seinen Händen ablesbar sein".[2436] Schmitz-Emans lässt einige Modelle und Vorstellungen von Einschreibungen in den Menschen von der Antike über die Neuzeit bis in die Moderne Revue passieren: Platons[2437] und Augustinus´[2438] Vergleich der menschlichen Seele mit einem Buch, die Auffassung vom Menschen und dem menschlichen Gesicht als Letterngefüge bei den Theologen des Mittelalters[2439], Lockes empirische Variante der Seele als Aufschreibefläche der Erfahrungen, Nietzsches Bild vom Menschen als kulturell und historisch Beschriebenem und Freuds Konstrukt einer psychischen Schrift, die sich auch in Rilkes *Malte Laurids Brigge* findet[2440]. Schließlich legt sie sich jedoch weitgehend

[2436] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog*, S. 162.
[2437] Vgl. a. a. O., S. 166.
[2438] Vgl. a. a. O., S. 164.
[2439] Vgl. a. a. O., S. 165.
[2440] Vgl. a. a. O., S. 167.

auf die Annahme der Thematisierung eines „seelischen Prätextes“[2441] als einer Art „existenzielle(n) Tätowierung des Einzelnen“[2442] bei Celan fest.

Sie stützt sich dabei auf Celans Gedicht *Unter die Haut meiner Hände genäht*[2443] und schließt an Peter Sloterdijks an Celan ausgerichteteter[2444] Frankfurter Poetik-Vorlesung *Zur Welt kommen*[2445] an. Es handelt sich um „keine absolute Wahrheit, die dem Ich aufgeprägt wurde, aber eine hautnahe: die Wirklichkeit jener leidvollen Erfahrungen, welche ihm an und unter die Haut, ja bis an die ‚Herzwand' gingen und nun mit seinem Dasein so verschmolzen sind wie eine Schrift mit dem Papier, auf dem sie steht. Solange das Ich unterwegs ist, findet jener Text keinen Abschluß. Offen bleibt stets – Celans Gedichte beziehen hier keine definitive Position – ob es möglich ist, das, was als sprachlose Schrift gedacht wird, deutend zur Sprache zu bringen“.[2446]

Der „seelische() Prätext()“ wird von Schmitz-Emans auf den Spuren Sloterdijks geradezu als Voraussetzung von Literatur statuiert, das Eingehen des ersteren in letztere aber auch als eine Art Erlösung. „Vor allem Literatur entsteht auf der Grundlage jener Lebensschrift, jener Folge von Tätowierungen und dem Ich eingebrannten Zeichen. Der literarische Text ist die Transkription dieser Schrift, er erlöst sie gleichsam, indem er sie in Sprache transformiert. […] Das Konzept eines seelischen Prätextes literarischer Schrift illustriert Sloterdijks Grundauffassung von der existenziellen Dimension poetischer Arbeit; außerdem läßt es eine Transkription von inneren Spuren in die Buchstabenschrift überhaupt erst einmal denkbar werden. Nur was schon Schriftcharakter besitzt, kann ja `transkribiert´ werden.“[2447] Mit anderen Worten: Es geht um Medientransposition.

Dabei verläuft die Überführung von Seelenschrift in Buchstabenschrift nicht unbedingt konfliktfrei. Die Wortsprache tendiert dazu, sich ihrer dienenden Rolle zu entziehen, sich der Aufnahme des zu Erschließenden zu verweigern oder sie zu hintertreiben. „Durchaus denkbar ist ein Kampf zwischen Schrift und Schrift, denn die Wortsprache neigt, wiewohl auf die Lesbarmachung von Lebensspuren verpflichtet, doch immer wieder zur Verselbständigung.“[2448] Diese Verselbständigung droht unter Umständen auch dann, wenn die Wortsprache ihre Aufgabe

[2441] A. a. O., S. 171.
[2442] A. a. O., S. 176.
[2443] Celan II, S. 49.
[2444] Vgl. etwa P. Sloterdijk, *Zur Welt kommen*, S. 14.
[2445] Siehe dazu P. Sloterdijk, *Zur Welt kommen*, S. 17: „Es gibt wohl keine Literatur ohne urschriftliche Tätowierung, aber die Tätowierungen als solche sind keine Literatur – sie bleiben die monotonen Spuren einer unvergangenen Vergangenheit, die sich beharrlich wiederholen, zeitlos wie das Unbewußte und unbelehrbar wie Instinkte.“
[2446] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog* S. 177.
[2447] A. a. O., S. 170f.
[2448] A. a. O., S. 176.

scheinbar treu erfüllt. Der „Befreiungsprozeß kann nun freilich in seiner Übersteigerung dazu führen, daß die Wort-Sprache als ein redseliges, selbstgefälliges, allseits verfügbares Medium einer ebenso redseligen und selbstgefälligen Zivilisation gerade den Prätext vergißt, dem sie verpflichtet ist“.[2449]

Damit wird ein ganzes Bündel von Komplexitäten angesprochen, die im Laufe dieser Arbeit schon diskutiert worden sind: Der Kontrast zwischen dem Authentizität anstrebenden `Sprechen´ und der rhetorischen `Rede´, die Relation zwischen inneren und äußeren „Daten“, die wechselseitige Determinierung von Individuellem und Allgemeinem im Medium des Singulären in der graphematischen Schrift der Pfropfung, die Konstruktion der Welt wie seiner selbst durch den Lesenden und Wahrnehmenden. Gemeint, aber nicht genannt sind im Ansprechen des Vergessens und der sie überdeckenden Wortsprache die Mechanismen der Verdrängung und der nachträglichen Konstruktion der Erinnerung.

Von Schmitz-Emans Explorationen am Leitfaden Sloterdijks her ist im Folgenden der Mensch in der *Engführung* als ein durch Texte generiertes kulturelles Wesen im Modus des `Auseinandergeschrieben´-Seins zu betrachten. Und zwar unter zwei Gesichtspunkten. Erstens ist ein komplizierteres Verhältnis zwischen seelischem Prätext und Literatur anzunehmen als bei Schmitz-Emans. Denn Literatur selbst muss wiederum als ein Teil des seelischen Prätextes angenommen werden, insofern sie Vorstellungen und Affekte erzeugt, die wiederum handlungsrelvant werden können. Das gilt insbesondere für den Bereich, der im ersten Teil von Partie VI Gewicht erhält: Die Berührung als Manifestation körperlicher und geistiger Liebe. Menschen, die durch Texte – seien es literarische oder anderweitig mediale – zur liebenden Berührung angestiftet werden, sind ebenso Topos der Literatur wie sozusagen der Wirklichkeit.

Zweitens – und das ist die hier zu verfolgende Interpretationslinie – befindet sich nun die Menschheit in der post-apokalyptischen Situation der *Engführung*, sich nicht an jene, aus sakralen wie profanen Texten geronnenen seelischen Prätexte erinnern zu können, die der Berührung gewidmet sind. Die Shoah als kulturelle Katastrophe hat deren Gültigkeit dementiert. Dabei ist, wie Jacques Derrida in seiner Auseinandersetzung mit zentralen Werken Jean-Luc Nancys auseinanderlegt, die Berührung in vielerlei Hinsicht für das Selbstverständnis abendländischer Kultur äußerst relevant: philosophisch[2450], psychologisch[2451], religiös[2452], sozial[2453]. „Onto-phénoménologie empirique + héritage historique + langage

[2449] A. a. O., S. 171, Hervorhebung im Original.
[2450] Vgl. J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S. 58, 61, 92ff., 123, 138, 161, 193ff.
[2451] Vgl. a. a. O. S. 58, 206, 218.
[2452] Vgl. a. a. O., S. 117ff., 277ff., 285ff.
[2453] Vgl. a. a. O, S. 83, 124, 335.

d´une culture“, schreibt Derrida bezüglich der Berührung, „cela fait peut-être une habitude commune, une socialité, une pratique, une pragmatique, une conscience, etc.“[2454]

Mit der Einbuße der Gewohnheit der Berührung ist bei Celan der kulturelle Zusammenhalt der Menschheit in Frage gestellt. Betroffen sind alle Möglichkeiten der Berührung zwischen „Seelenwesen“[2455] – der körperlichen und der geistigen, der zwischen den Lebenden wie zwischen den Lebenden und den Toten, dem Menschlichen und dem Göttlichen. Mit dem Verlust des Vermögens zur Berührung wird auch jene messianische, von Jesus verkörperte Eigenschaft obskur, vom Leiden erlösen zu können.

Die Problematik kristallisiert sich in der auf ein ganzes Bündel literarischer und literarisierter liebevoller Berührungen verweisenden, aber eben nur als Bruchstück vorhandenen sentenzhaften Passage:

das andere,
du weißts ja, wir
lasens im Buche, war
Meinung.

War, war
Meinung. Wie
fassten wir uns
an – an mit
diesen Händen?
Es stand auch geschrieben, daß.
Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß, (…)

Darauf, dass es hier um das Thema Liebe geht, bringt die Leser der *Engführung* Wolfgang Emmerich. Die Ambivalenzen und das bildschöpferische Potential der Sprache erlauben „(n)icht-kanonisierte Symbolisierungen von Wünschen“.[2456] Das „Buch“, das in der ersten Strophe „wir/ lasen()“, soll die atomistische Lehre und den rationalen Erkenntniszugang von dem scheiden, was sich damit nicht vereinbaren lässt: „das andere (…) war Meinung“. Mit der „Meinung“ kann nämlich mehr als im geläufigen Sinne „glauben oder blosze vorstellung über etwas haben“, „etwas wähnen“, angesprochen sein.[2457] „Meinung“ fungiert „in der Dichtersprache zumindest bis ins 19. Jahrhundert hinein“ auch als Synonym für „lieben“.[2458]

[2454] A. a. O., S. 124.
[2455] Celan III, S. 177.
[2456] H. Böhme, „Romantische Adoleszenzkrisen“, S. 135.
[2457] Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 6, Sp. 1931.
[2458] W. Emmerich, „... daß das Gedicht um dieser Meinung (...)", S. 183.

Wie oft in der Forschung erwähnt[2459] , spielen die Worte: „wir lasens im Buche“ wohl auf das Liebespaar Francesca und Paolo aus dem V. Höllen-Gesang der *Göttlichen Komödie* an. Laut Francesca, die ihre Geschichte (der Figur) Dante erzählt, haben die jungen Leute bei der Lektüre der Romanze von Lancelot und Ginevra ihre Liebe zueinander entdeckt, kopulieren und werden von Francescas Ehemann überrascht und getötet.[2460] Über die Entstehung ihrer Liebe sagt Francesca: „‚Obwohl das Lesen öfters uns verschlungen/ Die Augen und entfärbt uns das Gesicht,/War eine Stelle nur, die uns bezwungen://Wo vom ersehnten Lächeln der Bericht,/Daß der Geliebte es geküßt, gibt Kunde,/Hat er, auf den ich leiste nie Verzicht,// Den Mund geküsst mir bebend mit dem Munde;/Galeotto war das Buch, und der´s geschrieben: Wir lasen weiter nicht in jener Stunde.’“[2461]

Diese berühmte Passage hat beste Aussichten, als abendländische Urszene der Induktion von starken Affekten durch Literatur zu gelten. Mit seinem Erzählstück *Galeotto* für Kurt Pinthus´ *Kinobuch* von 1913/14 ersetzt Richard A. Bermann das Mediendispositiv Literatur durch das Mediendispositiv Film, wenn er unter dem Pseudonym Arnold Höllriegel in halb parodistischer Manier die Vorbild-Wirkung Dantes auf die Leinwand und ein heimliches Liebespaar im Kinosaal überträgt.[2462] Doch was affekttechnisch adressiert wird, ist von Epoche zu Epoche unterschiedlich akzentuiert. Der Text lenkt das Begehren. Aber in Dantes mittelalterlichem Text haben, wie Friedrich A. Kittler beobachtet, die Wörter Gewalt über die Körper[2463], wohingegen sie im romantischen – wie etwa Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* – die Seele beherrschen[2464].

Der Anspielungsumfang der Celanschen Verse gebietet, die Annäherung zwischen Lotte und Werther und noch einige andere Berührungsszenen vor und nach Dante für diese Partie der *Engführung* zu berücksichtigen. Erstens geben sich Lotte und Werther dem Paartanz hin, einer kodierten ‚Kunst’ der Berührung, die um die Zeit der Entstehung von Goethes melodramatischem Briefroman entwickelt worden ist. Zweitens kodieren sie ihre Liebe mit dem Namen oder „Datum“ eines Autors, „Klopstock“, es sind also auch Texte, die ihre Liebe konstituieren.[2465] Doch es interferieren noch andere Liebesgeschichten, in denen Berührungen und/oder Texte virulent sind. Etwa in Friedrich Hölderlins Hymne *Der*

[2459] Vgl. ebd.; O. Lorenz, *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin- Rilke- Celan*, S. 238, sowie natürlich J. Lehmann im „Kommentar zu ‚Engführung’“, S. 457.
[2460] Vgl. dazu D. Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, S. 483 (Erläuterungen).
[2461] A. a. O., Hölle, V. Gesang, S. 29.
[2462] Vgl. A. Höllriegel, „Galeotto“, S. 127ff. – Den Hinweis auf den Text verdanke ich Ulrich Wergin.
[2463] Vgl. F. A. Kittler, „Autorschaft und Liebe", S. 143f.
[2464] Vgl. a. a. O., S. 144.
[2465] Vgl. ebd.

Rhein: „Die Lebenden aber/Sind, was sie waren, sie sind/Zu Hause, wo die Blume sich freuet/Unschädlicher Glut und der finsteren Bäume/Der Geist umsäuselt, aber die Unversöhnten/Sind umgewandelt und eilen/Die Hände sich ehe zu reichen,/Bevor das freundliche Licht/Hinuntergeht und die Nacht kommt.“[2466] Oder in der Beziehung der Eheleute Paul Celan und Gisèle Lestrange, die in dem Paar Lancelot und Ginevra, nach dessen Vorbild sich Paolo und Francesca zusammenfinden, wiederzuerkennen sind. „Die Interpretationsgeschichte der *Engführung* kennt seit langem diesen Bezug und weiß natürlich auch, daß die Namen der Liebenden auf Paul Celan und seine Frau, die Französin, verweisen“, weiß Wolfgang Emmerich.[2467] Gemeint ist damit, dass das ‚G' von Ginevra für Gisèle steht, und Lancelot als Anagramm für Celan zu nehmen ist.

Aber nicht nur die Liebe von Mann und Frau ist auf kleinstem Raum angesprochen, sondern auch die zu den – toten – Eltern. So die in Homers *Odyssee*: „„Mutter, sag´, was bleibst du mir nicht, daß ich dich umarme,/ Daß wir im Hades auch mit liebenden Händen uns halten/Und zusammen das Herz einander mit Klagen erleichtern?'“[2468] Der Vorschatten einer aufgrund der Abwesenheit des Göttlichen unmöglichen Berührung zwischen Lebenden und Toten fällt von Hölderlins *Patmos* her auf Celans *Engführung:* „Wenn aber stirbt alsdann,/An dem am meisten/Die Schönheit hing, daß an der Gestalt/Ein Wunder war und die Himmlischen gedeutet/Auf ihn, und wenn, ein Rätsel ewig füreinander/Sie sich nicht fassen können/Einander, die zusammenlebten/Im Gedächtnis, und nicht den Sand nur oder/Die Weiden es hinwegnimmt und die Tempel/Ergreift, (…)/Darob, daß nirgend ein/Unsterbliches mehr am Himmel zu sehn ist oder/Auf grüner Erde, was ist dies?“[2469]

Natürlich muss man sich darüber im Klaren sein, dass bei der Berührung einander widersprechende Anweisungen in Konflikt geraten: Das Gesetz der Nicht-Berührung, auf dem Gebote und Verbote der Kultur beruhen, insofern „par Loi (…) nous entendons ici le commandement, à savoir l ´interruption du contact ou de la continuité avec ce qu´on a appris à appeler ‚nature'“[2470] mit dem aus anderer Perspektive abgeleiteten „l´impératif (…) de baiser“ gemäß dem „sex comme loi“[2471]. In der *Engführung* aber ist der Prätext der Berührung unterbrochen oder fragmentiert. Kein Begehren wird hier initiiert oder gelenkt. Der Bruch mit dem Zitierten bekundet sich darin, dass die Berührung der Körper, ja allein deren

[2466] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe,* Bd. I, S. 360, V. 186-194.
[2467] W. Emmerich, „... daß das Gedicht um dieser Meinung (...)", S. 183.
[2468] Homer, *Odyssee*, 11. Gesang, V. 210-14, S. 643.
[2469] F. Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe,* Bd. I, S. 383, V. 137ff.
[2470] J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S. 83.
[2471] J.-L. Nancy, *Corpus*, S. 3, zitiert nach J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S. 305.

Möglichkeit, zu etwas Irrealem entrückt ist. Die Berührung bleibt darin stecken, dass in der Vorstellung die Berührung mit der Unmöglichkeit von Berührung stattfindet. „L´imagination *touche* donc à son impuissance“, schreibt zu diesem Problembereich Derrida. „Elle vient au contact de ce qui reste impossible pour elle.“[2472] Berührung ist bei Celan etwas Ominöses, an das man sich kaum erinnern kann oder will. „Wie/fassten wir uns/an-an mit/ diesen Händen?“ Die Infragestellung der Berührung mit den Händen ist vom Verdacht der Entmenschlichung gefärbt.

Denn der Mensch gilt als das einzige Wesen mit Händen. Ohne Hände, die zur Berührung fähig sind, wäre der Mensch kein Mensch. In rhetorischer Hinsicht ist die berührende Hand Figur des Menschen: „La main figure le propre de l´homme, le toucher est le propre de l´homme“, schreibt Derrida, den Philosophen Biran resümierend, „c´est la même proposition.“[2473] Man hat es bei den literarisch unterfütterten Prätexten der Berührung zwischen Menschen und mit den Toten mit „zersplitterte(n) Texte(n)“ zu tun.[2474] Ebenso wie die Zeichen der Natur in Celans Werk sind sie „die Reste eines zerfledderten und zerstörten einstigen Kontextes“.[2475] Das Unverständnis darüber, wie eine Berührung hätte möglich gewesen sein sollen, tritt indirekt in der Umschreibung: „wir/ ließen nicht locker“ wieder auf. Die Berührung kann nur über den Umweg der Negation ihres Gegenteils ausgedrückt werden. Denn die Berührung ist unmöglich: Sie wird allenfalls durch einen sprachlichen Trick konstruiert. Die multisensorielle Kommunikation zwischen Lebenden und Toten, in *Stimmen* als Auf-Händen-Gehen angedacht, ist nicht zustande gekommen. Es gibt nur die „geflohnen Hände“ – geflohen vor dem Schrecken wie voreinander.

Die Ellipse, für Jürgen Lehmann „das den Band *Sprachgitter* prägende literarische Verfahren“[2476], bezeugt in Versen wie: „Es stand auch geschrieben, daß./Wo?“ das Fehlen von Worten bzw. die Unmöglichkeit oder den Unwillen, sich einem bestimmten Text zuzuwenden. Über den Ort des Textes wird ein ‚giftgestilltes Schweigen' gebreitet[2477], das Schmitz-Emans und Soterdijks Überlegungen zur Verdeckung und zum Vergessen seelischer Prätexte zufolge durchaus beredt oder `Gerede´ sein kann, wenn „Kelchblatt“ mit Lehmann auf „Papierblatt“ und so auf „die Verbindung von Pflanzlichem und Sprachlichem“ bezogen

[2472] J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S.124, Hervorhebung im Original.
[2473] A. a. O., S.176.
[2474] M. Schmitz-Emans, *Poesie als Dialog* S. 145.
[2475] A. a. O., S. 144.
[2476] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'“ S. 456.
[2477] Wir weichen damit von Jürgen Lehmanns Interpretation im „Kommentar zu ‚Engführung'“ ab, der das „Schweigen“ als Grund dafür ansieht, dass „das Angekündigte“ nicht ausgesagt wird (S. 456).

wird[2478]. Der unverfügbare oder nicht verfügbar gemachte Text, das verrät der Duktus, thematisiert die mosaischen Gesetze. Während diese im NT von Jesus häufig mit der Einleitung „Es steht geschrieben“ ins Gedächtnis gerufen werden, konfrontieren das Präteritum und die Fragemente von „Es stand auch geschrieben, daß.“ den Leser damit, dass moralische Regeln nicht mehr erinnert werden, und zudem unbekannt ist, wo, in welcher Schrift, sie nachgelesen werden könnten.

Die Berührung ist wie aus dem kulturellen Gedächtnis gelöscht. In der Sprache religiöser Metaphysik ausgedrückt, ist das Ringen mit dem Teufel verloren. Es gibt keine feste moralische Orientierung. Während Jesus in der Wüste der Versuchung ausgesetzt ist, mobilisisiert er seine Abwehr des Teufels durch den Rekurs auf die Psalmen und das Buch Mose, deren er sich nicht unbedingt dem Wortlaut, aber dem Sinn nach erinnert. „Es steht geschrieben (5. Mose 8,3) ‚Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, sondern von einem jeglichen Wort, das durch den Mund Gottes geht’“, „Da sprach Jesus zu ihm: Wiederum steht auch geschrieben (5. Mose 6, 16): ‚Du sollst Gott, deinen Herrn, nicht versuchen’“[2479], etc.

Ohne Berührung sind aber nicht nur Liebe, Begehren und moralische Orientierung verstellt, sondern vor allem auch die Erlösung vom Leiden. Dies betrifft die körperliche Heilung ebenso wie das Seelenheil, die sich in der christlichen Religion über die Berührung vollziehen. Die Evangelien erscheinen Derrida als „*haptique générale*“, insofern der Leib Christi als „corps *touchant* autant que *touché*“ vorgestellt wird, situiert „(e)ntre vie et mort“.[2480] Die Berührung mit der Hand hat bei Jesus eine Vorrangstellung, mit ihr vollbringt er Wunder. „Jésus le sauveur est ‚touchant’“, schreibt Derrida, „il est Celui qui touche, et le plus souvent de la main, et le plus souvent pour purifier, guérir ou resusciter. Sauver en un mot.“[2481] Jesus heilt durch Auflegen seiner Hand von Fieber, Blindheit und Stummheit. Er erweckt sogar Tote wieder zum Leben, so den einzigen Sohn einer Witwe und ein kleines Mädchen.[2482] Zugleich verspricht die Berührung von Jesus das Seelenheil im Glauben. Von den Jüngern will Thomas nur an die Auferstehung Jesu glauben, wenn er die Wunden der Kreuzigung berühren kann. Jesus erscheint und erlaubt ihm dies. „Kommt Jesus, da die Türen verschlossen waren, und tritt mitten ein und spricht: Friede sei mit euch! Danach spricht er zu Thomas: Reiche

[2478] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung’“, S. 457.
[2479] Vgl. NT, Matthäus 4.
[2480] J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S.117, Hervorhebungen im Original.
[2481] Ebd.
[2482] Vgl. NT, Markus 7, 32-36 bzw. Markus 5, 41; vgl. auch J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S.118f.

deinen Finger her und siehe meine Hände und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite und sei nicht ungläubig, sondern gläubig!“[2483]

In der Konsequenz präsentiert sich die *Engführung* als eine verhinderte Erlösungsgeschichte, weil die Berührung zwischen den Ermordeten und den Lebenden ständig aufgeschoben wird. An die Stelle der Berührung tritt die unendliche Medialisierung, ohne dass sich eine heilende oder rettende Wirkung einstellen würde. Eine solche würde darin bestehen, eine Form des Gedenkens zu entwickeln, die den Ermordeten Seelenfrieden gewährt, oder aber – in der Art der religiösen Variante der Kierkegaardschen Wiederholung – eine nachträgliche Veränderung des geschichtlichen Verlaufs zu erreichen, die die Opfer vor dem Tode errettet.

Beides scheint bei Celan messianische Eigenschaften zu erfordern – und einen spezifischer Kontakt, der nicht zustande kommen will. In Partie III findet sich der menschliche Tastsinn zur Mechanik entstellt, die in der Art eines Fernschreibers Nachrichten übermittelt: „ich tickte euch zu“. Zwischen „une peau et quelque chose“ intervenieren „substituts, prothéses, fétiches, culture, technique“.[2484] In Partie IV scheitert die Identifizierung anhand von (behandelten) Wunden, die offenbar über eine Gruppenzugehörigkeit entscheidet, an der Unmöglichkeit einer authentifizierenden Berührung, weil im Laufe der Zeit der abgetastete Körper zu einem anderen geworden ist. Diese Passage bildet nicht nur eine Kontrafaktur zur Identifizierung des Odysseus, sondern überdies zu der Identifizierung von Jesus durch den (zunächst ungläubigen) Thomas.

Anders als Jesus nach seiner Auferstehung ist die schemenhafte messianische Gestalt der *Engführung* der historischen Zeit unterworfen. Ihr Körper hat einen Veränderungsprozeß durchlaufen, der Zweifel an ihrer Identität weckt und ihr die Wunderkräfte raubt. In der Spur der Evangelien bewegen sich ferner die Partien VI und VIII, freilich, um die Un-Wiederholbarkeit der Wunder zu erfahren. Durch Berührung mit der Hand sollen offenkundig Tote wiederbelebt werden, wie dies Jesus gelungen sein soll. Eine Rückversetzung ins Leben als Wiederherstellung eines früheren Zustands. Diese Aufgabe vertrauen die besprochenen Fragmente zur *Engführung* „eine(r) Hand/hinbefohlen zum Aussatz“ [2485] an, wenn mit „Aussatz“, die Pejorative gegen die Juden mitschwingen lassend, die Opfer gemeint sind, deren Spuren sich im steinernen „Aussatz“ sedimentiert haben. In Erinnerung an die Diffamierung der Juden als Krankheitserreger verweist Lehmann zufolge „das Wort ‚Aussatz’ (…) hier wohl auf die Juden als Ausgesetzte (…), die

[2483] NT, Johannes 20, 26f.
[2484] J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S. 258.
[2485] P. Celan, *Sprachgitter,* S. 100.

jedoch nur noch als Stein, als materialisierte Erinnerung existieren (…)".[2486] Dabei korrespondiert „ ‚Aussatz' (…) auch mit ‚Verbracht'" aus der ersten Zeile.[2487] Gleichwohl gibt Lehmann zu bedenken, dass „ ‚Aussetzen'" im Zyklus *Stimmen* „als Isolieren und Retten thematisiert wird".[2488]

Im Rahmen eines Zeitfensters „es beim Stein zu versuchen" würde somit die Bemühung um die Wiederbelebung der Ermordeten aus ihren Spuren apostrophieren. Das „(V)ersuchen" kommt dabei der Übertretung göttlicher Gebote gleich. In diesem Fall der Trennung von Leben und Tod.

Daran, welches Sakrileg eine solche Übertretung darstellt, gemahnt jene Auseinandersetzung Jesu mit dem Teufel, in der der Stein als Grenze zwischen den Bereichen Leben und Tod figuriert. Der Teufel will Jesus dazu bewegen, durch einen Sprung in die Tiefe seine Unsterblichkeit zu beweisen. „Da führte ihn der Teufel mit sich in die heilige Stadt und stellte ihn auf die Zinne des Tempels und sprach zu ihm: Bist du Gottes Sohn, so wirf dich hinab; denn es steht geschrieben (Psalm 91, 11.12): , Er wird seinen Engeln über dir Befehl tun, und sie werden dich auf den Händen tragen, auf daß du deinen Fuß nicht an einen Stein stoßest.' Da sprach Jesus zu ihm: Wiederum steht auch geschrieben (5. Mose 6, 16): ‚Du sollst Gott, deinen Herrn, nicht versuchen.'"[2489]

Eben das Sich-Aussetzen dieser Versuchung behandelt die Partie VI der *Engführung*. Die Anspielung auf Matthäus 4 ist umso wahrscheinlicher, als in Partie VI die Einleitungsformel der Zitate, auf die sich Jesus und der Teufel beziehen, in verstümmelter und ins Präteritum versetzter Form als „es stand geschrieben, daß." wiederkehrt und in Partie VIII die „Tempel" als `Beweise´ der Gegenwart Gottes angeführt werden. Bildet Matthäus 4, wo die Berührung mit dem Stein Verletzung oder Tod oder aber die Rettung durch die helfenden Hände der Engel bedeutet, die interetxtuelle Grundlage der Partie, dann hieße „es beim Stein zu versuchen" für die messianische Gestalt der *Engführung* , sich in das Reich der Toten zu wagen und dabei die eigene Unsterblichkeit aufs Spiel zu setzen, um zu retten und gerettet zu werden. Ein Spiel, zweifellos, wenngleich ein sehr ernstes. Eine Einführung in die Poesie der Wiederbelebung könnte Celan durch Rilkes *Auferweckung des Lazarus* zuteil geworden sein. Über Jesus, der eher gegen die Vorurteile der Menschen als gegen Gott antritt, heißt es dort: „Und da ging er hin, das Unerlaubte/ an der ruhigen Natur zu tun. […] Noch im Gehen wars ihm ungeheuer,/ein entsetzlich spielender Versuch,/ aber plötzlich brach ein

[2486] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'", S. 468.
[2487] Ebd.
[2488] Ebd., Hervorhebung im Original.
[2489] NT, Matthäus 4, 5-11.

hohes Feuer/ in ihm aus, ein solcher Widerspruch/gegen alle ihre Unterschiede,/ ihr Gestorben-, ihr Lebendigsein, /daß er Feindschaft war in jedem Gliede,/ als er heiser angab: Hebt den Stein!“[2490] Bei Celan hat die Geste, die die Toten retten soll, nicht statt. Es ist nur die Rede von einem „wir ließen nicht locker“ (Partie VI) und von „unsern geflohenen Händen“ (Partie VIII). Die Berührung wird lediglich in einem medienrhetorischen Substitutionsprozess supplementiert.

Ohne göttliches Fundament fällt die *Engführung* in den Abgrund einer tiefen Ungewissheit über die Berührung. Die Irritationen, die in der *Engführung* die Berührung begleiten und behindern, haben eine gewisse Verwandtschaft mit den Fragen, die für Derrida durch bestimmte abendländische Konzepte der Berührung aufgeworfen werden. Schon dem Ansinnen einer Definition von Berührung widersteht ein ganzes System von Metaphern und Tropen. Denn, Derrida zufolge, „il n´y a plus de sens propre, strict et circonscriptible à chacun de ses sens, mais seulement des déplacements et des substitutions tropiques“.[2491] Insbesondere aus Sicht der Phänomenologie birgt die Berührung nach Derridas Beobachtung das Paradox, dass die Nicht-Berührung deren Bedingung zu sein scheint.[2492] Zumindest insofern, als das Bewusstsein den Kontakt in gewisser Weise suspendiert: „Je ne peux donc avoir, pleinement, *et* le contact *et* le sens du contact.“[2493] Infolge dieser inhärenten Differenz – Derrida verwendet dafür sein Kunstwort „différance“ – „il (le contact, A. G.) n´apparaît jamais non plus dans sa pleine pureté, jamais dans aucune plénitude immédiate“.[2494] Insofern könnte die Technik, die die Berührung herstellt, aber auch unterbricht, wie in Partie III der *Engführung*, der Berührung vielleicht nicht fremd, sondern immer schon eigen sein. Nach Derrida ist „l´intervalle entre deux surfaces (…) à la fois la condition du contact et l´ouverture originairement espacée qui appelle (…) la prothése technique“. [2495]

Das `Material´ der Berührung wird gegenüber dem Bewusstsein der Berührung geringer geschätzt. Die Berührung wird dadurch dematerialisiert: „(L)e contenu noématique (…) ne peut apparaître, il ne peut se phénomenaliser , qu´en *n´*appartenant réllement ni à la chose touchée (…) *ni* à l´étoffe de mon *Erlebnis*.“[2496] Angesichts dieser Flüchtigkeit macht Derrida den Vorschlag, die Berührung auf eine nicht-repräsentierbare Präsenz zurückzuführen: „Toucher de la présence irreprésentable, ne serait-ce pas au fond la meilleure définition du to-

[2490] R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. II, S. 49.
[2491] J. Derrida, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, S. 231.
[2492] Vgl. a. a. O., S. 249.
[2493] A. a. O., S. 257, Hervorhebungen im Original.
[2494] Ebd.
[2495] A. a. O., S. 258.
[2496] A. a. O., S. 257, Hervorhebungen im Original.

cher en général?“[2497] Das Rätseln über das Wesen der Berührung und die Erfahrung der Unterbrechung der Berührung verbinden die *Engführung* mit den Reflexionen Derridas im Anschluss an Nancy.

3.8.3.2 Die Auflösung des Sprechens

Aufgrund des markierten Fehlens der Prätexte, die Begehren, Moral und Berührung regulieren, bietet sich die *Engführung* selbst als zerstückelter oder zumindest teilweise fragmentierter Körper dar. Eine Sichtweise, für die es noch mehr Anhaltspunkte gibt. Einigen ist Eric Kligermann nachgegangen. Aus den Brüchen in Syntax und Wortmaterial der *Engführung* wie auch teilweise der Übersetzung des Filmkommentars von Jean Cayrol leitet Eric Kligerman ab, dass die Texte dem Zustand der Zersetzung und Zerstückelung der Opfer der Nationalsozialisten nachgebildet sind. Über Kligerman hinaus ist festzustellen, dass der Text dadurch, als sei dies eine Folge der Traumatisierung durch die Shoah, wie aus Stammeln und Lallen geformt ist, jener Desartikulation, die Celan in den Fragmenten zur *Engführung* für die Gespräche mit den „Grundwasserspuren“ empfiehlt.[2498]

Kligerman hebt beispielsweise die Trennung des Wortes „ge-/foltert“ aus Celans Übersetzung hervor.[2499] „At this site of torture bound to space“, schreibt Kligerman, „Celan breaks ‘ge-/foltert (tortured)’ and leaves it as a fractured word constricted between two lines.”[2500] Die Momente von Zergliederung bzw., in einem weiteren Sinne, von „auseinandergeschrieben“ sind für ihn dominant in der Struktur des Textes. „Celan´s translation of *Night and Fog* is written like a poem, and consists of ellipses, line breaks, caesuras, and neologisms (…).“[2501] Für das Gedicht *Engführung* konstatiert Kligerman die Parallelisierung von Sprache und – toten oder gequälten – Körpern durch die Erschaffung einer Textlandschaft: „Celan inserts the traces of words and bodies within the linguistic marks and trauma-inscribed stones scattered throughout the poem.“[2502]

Dem „ge-/foltert“ der Filmkommentar-Übersetzung stellt Kligerman das „Hosianna“ von Partie VIII an die Seite. Noch mit Bezug auf den Film, von dessen Einfluss auf das Gedicht er ausgeht, schreibt Kligerman: „The poet, by tearing aparat a Hebrew word, Ho-sianna (Help us, Lord), shows what happened to the

[2497] A. a. O., S. 280.
[2498] P. Celan, *Sprachgitter*, S. 100.
[2499] Vgl. Celan IV, S. 93.
[2500] E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 162.
[2501] A. a. O., S. 174.
[2502] Ebd.

Jewish body in the film."[2503] Kligerman kommt für das Gedicht zu dem Schluss, dass „the wounded body manifests itself in the disfigured word".[2504]

Noch einen Schritt weiter kann man mit Klaus Schenk gehen, wenn dieser in der *Engführung* die Merkmale der textuellen Struktur bei Celan als graphische Signaturen der „Artikulationsproblematik eines Schreibprozesses" begreift.[2505] Das geschriebene Wort verschiebe „seinen Bedeutungshof in den Bereich einer Medien-Metaphorik, die den *Akt des Schreibens* durchscheinen lasse".[2506] Vor allem durch die von Friedrich Strack als Verbindungsglieder zum Anderen aufgewiesenen „wortlosen Zeichen"[2507] , zu denen „Satzzeichen, Zeilensprünge, Leerzeichen, Asteriske bzw. das Schriftbild selbst" gehören[2508], manifestiert sich eine „stumme Schrift, die als graphische Ebene ein irreduzibles Strukturmoment bildet"[2509]. Es tritt „(n)eben die lineare Lektüre (…) der Modus einer Verräumlichung, die dem Text eine *Brisur*, einen Bruch einschreibt, zwischen gesprochenem und geschriebenem Wort".[2510] Anders ausgedrückt: „(D)ie Schriftlichkeit des Textes (hebt sich) nicht mehr im gesprochenen Wort auf".[2511]

Allerdings bleibt der Zusammenhang zur Shoah bei Schenk unberücksichtigt. Schenk geht vor allem von der Beeinflussung Celans durch die Avantgarde – namentlich die auch von Lehmann genannte typographische „Text-Partitur"[2512] *Un coup de dés* von Mallarmé – und der Gleichgewichtung von Schrift und Sprechen aus. *Keine Sandkunst mehr*[2513] sowie *Gezinkt der Zufall*[2514] sind für Schenk die Gedichte, in denen Celan sich „sowohl inhaltlich mit der Zahlenmystik als auch mit der typographischen Innovation des `Un coup de dés´ auseinandersetzt".[2515] Aus den der Forschung vorliegenden Typoskript-Varianten zu den Gedichten der Bände *Niemandsrose* und *Sprachgitter* schließt Schenk darauf, dass Celan „für die Zeilenanordnung seiner Gedichte auch mit der Schreibmaschine (experimentierte)".[2516] Unübersehbar geprägt sind davon Schenk zufolge in der *Engführung* die Eingangs-und Schlußpassage. „Während Celan in den Varianten zur Eingangspassage scheinbar noch das Zusammenspiel von Sprechbarkeit

[2503] A. a. O., S. 179.
[2504] A. a. O., S. 180.
[2505] A. a. O., S. 258.
[2506] A. a. O., S. 262, Hervorhebung im Original.
[2507] F. Strack, „Wortlose Zeichen in Celans Lyrik", S. 173.
[2508] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 257.
[2509] Ebd.
[2510] A. a. O., S. 268, Hervorhebung im Original.
[2511] A. a. O., S. 264.
[2512] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'", S. 434.
[2513] Vgl. Celan II, S. 39.
[2514] Vgl. a. a. O., S. 115.
[2515] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 255.
[2516] A. a. O., S. 254.

und Notation erprobt, zerreißt er die Eingangszeilen am Ende des Gedichts und überführt sie in eine graphische Reduktion, die die syntaktischen Elemente weiter isoliert“[2517], schreibt Schenk. Die Textlandschaft schwebt dadurch gleichsam zwischen Stimme und Schrift: „Die Komposition des Textes lässt sich weder auf den Charakter einer phono/graphischen Partitur festlegen, noch überschreitet sie die graphische Anbindung des Textes an die lineare Lektüre.“[2518]

Über Schenk hinausgehend darf eine existenzielle Tiefendimension der „Artikulationsproblematik“ postuliert werden, ohne dabei die psychische Einheit einer Persönlichkeit voraussetzen zu wollen. Stattdessen verweist die Spannung zwischen geschriebenem und gesprochenem Wort auf einen Vorgang der Entsubjektivierung und der Traumatisierung des Sprechens, von dem der Anteil des Irreduziblen der Schriftzeichen zeugt. Die Fragmentierung ergreift die Instanz des Sprechens selbst. Die Zerstückelung zeigt sich auch hier, nicht nur in den wie Körper deformierten Wörtern, sondern schon bei deren Hervorbringung. Schenk streift dies nur am Rande. Für die Schlußzeilen „Tiefimschnee,/iefimnee,/I-i-e“ von *Keine Sandkunst mehr* konstatiert Schenk eine Reduktion auf „vokalisches Lautmaterial“, bis „das Lautkontinuum in die Isolation von nur noch durch Gedankenstriche verbundene Vokale überführt“ wird[2519], während Christian Hart-Nibbrig auch „die Bewegung sprachlichen Absterbens (…) im weißen Element der Sprachlosigkeit“ festhält[2520]. Dass die Auflösung der Sprachfähigkeit mit der Shoah im Zusammenhang steht, lässt sich mit Kligerman an dem zerrissenen Hilferuf „Ho-/sianna“ demonstrieren, welcher der Verinnerlichung im Sprech- oder Lesevorgang widersteht. „Yet ‚Ho-/sianna’ can never be spoken or read without Interruption“, betont Kligerman. „At this linguistic mark between what is `vocal and voiceless´, an encounter with the Other unfolds. […] The word ‚Ho-sianna’, which is simultaneously foreign and broken, is a mark of difference that resists appropriation by the poem´s recipient; in addition to preserving the alterity of the poem, the word also locates the site of historical trauma.”[2521]

3.8.3.3 Die Auflösung der Wahrnehmung

Wie dem Sprechen fehlt ebenso der Wahrnehmung ein organisierendes Zentrum. Immer wieder kommt Jürgen Lehmann in seinem Kommentar auf das

[2517] A. a. O., S. 270.
[2518] Ebd.
[2519] A. a. O., S. 255f.
[2520] Ch. Hart-Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, S. 229.
[2521] E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 181.

„neue() Bildprogramm“[2522] zu sprechen, das nicht-mimetisch sei, sowie auf ein „neues, inneres Sehen“[2523], das Celan entwickle. Doch erlaubt die *Engführung* die Annahme eines psychischen Innenraums, in dem dieses Sehen verankert sein könnte? Dieses Sehen scheint sich zumindest der reflektierenden Instanz eines Selbstbewusstseins zu entziehen. Wenn „Bildlichkeit“ nach einer Aussage der *Meridian*-Notizen, die Lehmann als Orientierung dient[2524], auf der „Sprechart“ beruht bzw. von ihr erzeugt wird[2525], dann können Wahrnehmung und Wahrgenommenes infolge der Erschütterung des Sprechens nur im Modus von Zerstückelung auftauchen.

Im Laufe des Gedichts verschiebt sich die Wahrnehmung zu immer kleineren Objekteinheiten, zu immer winzigeren Details. Die Dekomposition des Betrachteten korrespondiert dabei dem Zerfall der Artikulation zu Stammeln und Lallen, die im vorangehenden Unterkapitel untersucht worden ist. Am deutlichsten tritt die Dekomposition in der Naturbeobachtung im zweiten Teil von Partie VI zutage: „Körnig,/körnig und faserig. Stengelig,/dicht,/traubig und strahlig; nierig,/plattig und/klumpig; locker, verästelt (…)“. Sicherlich mischt sich hier auch die neuromantische Sprachskepsis hinein, die Hugo von Hofmannsthal in dem Celan sehr vertrauten fiktiven *Brief* des Lord Chandos formuliert. Mit dem Verlust des Vertrauens in die Repräsentationsfunktion von Sprache geht die nervöse Über-Aufmerksamkeit für Details einher, durch welche die Gesamtansicht verloren geht und das sich dem Blick Darbietende seltsam deutungslos bleibt. „Mein Geist zwang mich“, vertraut Lord Chandos seinem Briefpartner an, „alle Dinge (…) in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich (…).“[2526]

Die Überwältigung durch das Detail wird in einen engen Zusammenhang mit Sprache gestellt. „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“[2527] Die Erfahrungen des Lord Chandos werden in der Forschung oft mit den Verunsicherungen durch ein naturwissenschaftliches Weltbild begründet, zumal sich der Verfasser in seinem Brief an niemand geringeren als an den Naturphilosophen Francis Bacon wendet, der als Vordenker einer Naturbeherrschung durch Technik gilt. „Bacon thus seems to stand at the beginning of that fragmentation and loss of meaning which

[2522] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung‘“, S. 441.
[2523] A. a. O., S. 460.
[2524] A. a. O., S. 471.
[2525] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, Fragment 215, S. 101.
[2526] H. v. Hofmannsthal, „Ein Brief“, S. 52.
[2527] Ebd.

for Hofmannsthal and ‚neo-romanticism' in general receive a contemporary urgency from late nineteenth-century positivisms", merkt Margarete Kohlenbach dazu an.[2528]

Doch in der *Engführung* könnte mehr artikuliert oder des-artikuliert sein als die Affekte gegen eine von instrumenteller Vernunft beherrschten Moderne, deren Zerfallserscheinungen nicht einfach so sichtbar werden, denn "(w)ithout this holistic, and Romantic, refusal to do without one all-encompassing approach to the world, modern ‚fragmentation' could not be experienced as a crisis".[2529] Eric Kligerman postuliert denn auch für die *Engführung* den Zusammenbruch der Synthesisleistungen des menschlichen Erkenntnissapparates, wie ihn Immanuel Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* analysiert – und wie er für das vermeintliche Wiedererkennen der Fingernagelspuren in der Gaskammern aufgezeigt worden ist –, und zwar aufgrund von Traumata.

Eric Kligerman begreift *Engführung* als poetischen Vorstoß, im Zeichen der Shoah das Konzept von Erkenntnis als Rückführung auf Bekanntes nachhaltig zu erschüttern. In diese Richtung arbeitet die Anverwandlung des Textes an den Zustand der vernichteten Opfer durch Zerstörung der Sprache und damit auch von Bildlichkeit. Nachvollzogen wird im Gedicht die Reduktion des menschlichen Antlitzes zur Spur als Resultat des Vernichtungsprozesses.[2530] „By undermining the reader´s faculties of imagination, sense, and apperception", so Kligerman, „Celan calls into question the very tools needed for the recollection of a past experience."[2531]

Anhand der Cayrol-Übersetzung stellt Kligerman mit Freud einen Zusammenhang zwischen den Absenzen des Textes und dem Versagen der Einbildungskraft aufgrund von Traumta her. Dies ist auf die *Engführung* prinzipiell übertragbar. Was sich im Fragmentarischen der Schrift niederschlägt, ist demnach der Verlust von Wahrnehmungsobjekten durch Angstentwicklung, wie Freud sie beschreibt. „Die erste Angstbedingung, die das Ich selbst einführt", schreibt er, „ist also die des Wahrnehmungsverlusts, die der des Objektverlusts gleichgestellt ist."[2532] Für Kligerman markiert die Kluft im poetischen Diskurs „the point were affect (anxiety) replaces the image".[2533] Auf die Shoah führt Kligerman die traumatische De-figuration als Fehlen von Vorstellungsbildern in der *Engführung* zurück. „Because the Holocaust breaks conventional modes of perception, in

[2528] M. Kohlenbach, „Transformations of German Romanticism 1830-1900", S. 269.
[2529] Ebd.
[2530] Vgl. E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 164.
[2531] A. a. O., S. 153f.
[2532] S. Freud, *GW*, Bd. XIV, S. 203.
[2533] E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 161.

particular seeing, images are replaced by marks of disfigurement."[2534] Allenfalls eine Andeutung des Beginns des Prozesses von Bild- und Bewusstwerdung liegt für Kligerman in den „Gespräche(n), taggrau,/der Grundwasserspuren" (Partie VIII). "In this 'day-gray', the hour before waking", schreibt Kligerman, "the reader inhabits a space similar to that of the preconscious realm, where something becomes discursive and formative."[2535]

Ist davon auch der Leser betroffen? Der Leser, insofern er sich an die Stelle des „Ich" setzt, das durch das Gedicht geht. Der Leser ist bei Celan in einem double-bind gefangen, insofern seine Angst „is provoked by the impossibility of representing the unrepresentable: to form an image of danger that subverted all experiential modes of perception."[2536] Die Störung der Wahrnehmung, die das Gedicht bezeugt, würde sich insoweit auf den Leser übertragen. Auch dieser würde von einer Entsubjektivierung erfasst, die keine transzendentale Apperzeption als Innewerden und Aneignung des Wahrnehmungsvorgangs mehr zuließe. Desintegriert und fragmentiert wäre damit der psychische Raum selbst. Er hat die innere Stimme als sein organisierendes Zentrum verloren. Die „stimmhafte() Bildlichkeit"[2537], von der Lehmann spricht, wird zäsuriert durch lückenhafte Schrift. „Indem der Text von Celan (…) dem Sprechen einer Stimme entzieht, was in der Schrift an mehrfacher Bedeutung angelegt ist, vollzieht er ein Gedächtnis als Spur des Unsagbaren an der Grenze zwischen Stimme und Schrift", schreibt dazu Klaus Schenk.[2538] Die Identität des Sprechenden wie Lesenden löst sich auf. Eine Ahnung davon findet sich freilich schon beim Lord Chandos: Der weiß nicht, ob er seine „sonderbaren Zufälle() (…) dem Geist oder dem Körper zurechnen soll".[2539]

Gleichwohl ist zu bedenken, dass sich der Leser auch distanzieren kann – nämlich durch den Wechsel in den Modus der reflektierten ästhetischen Erfahrung. Dann greift, wenn man bei Kant bleiben will, nicht mehr die von Kligerman vorgebrachte anthropologische Erklärung der Wahrnehmung in der *Kritik der reinen Vernunft*. Dann muss übergegangen werden in den in der *Kritik der Urteilskraft* erschlossenen Bereich der Ästhetik. Für diese ist der Umstand, dass dem in der Anschauung Gegebenen gerade kein – synthetischer – Begriff entspricht, Programm. Rüdiger Bubner sieht in der Nichtbegrifflichkeit die Berücksichtigung der Einzigartigkeit von Kunstwerken bewahrt, die sich im „sinnlichen Element()" aus-

[2534] A. a. O., S. 183.
[2535] A. a. O., S. 182.
[2536] A. a. O., S. 161.
[2537] J. Lehmann , „Kommentar zu ‚Engführung'", S. 440.
[2538] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 266.
[2539] H. v. Hofmannsthal, „Ein Brief", S. 56.

spricht und deren Erfahrung nur unmittelbar sein darf: „Jedes Kunstwerk ist ein `singulare tantum´“, schreibt er, „(e)s gehört nicht wie ein Fall unter eine Regel oder wie eine Instanz unter einen allgemeinen Typus. Alles kommt auf seine ganz eigentümliche, nur in ihm verwirklichte Physiognomie an.“[2540] Singularität und Subjektivität finden ihre Grenzen bei Kant in der Voraussetzung einer gegebenen Vorstellung und der Mitteilbarkeit als Teilhabe an einem sensus communis. „Die Belebung beider Vermögen (der Einbildungskraft und des Verstandes) zu unbestimmter, aber doch vermittelst des Anlasses der gegebenen Vorstellung, einhelliger Tätigeit, derjenigen nämlich, die zu einer Erkenntnis überhaupt gehört, ist die Empfindung, deren allgemeine Mitteilbarkeit das Geschmacksurteil postuliert.“[2541]

Doch wäre zu diskutieren, inwiefern der Text aufgrund seiner Lückenhaftigkeit noch als einer betrachtet werden kann, in dem Vorstellungen gegeben werden. Der Text präsentiert sich als ein Objekt, dessen die Einbildungskraft schwer Herr werden kann. Ihn deshalb nicht mehr unter dem Gesichtspunkt des Schönen zu betrachten, sondern unter dem des Erhabenen, würde ihm, wenn man weiter bei Kant bleibt, tendenziell den Status des Kunstwerks und damit der Singuarität rauben. Denn es würde ihn gewissermaßen intellektualisieren. Die Empfindung des Erhabenen stellt sich ein, wenn die Möglicheiten der Einbildungskraft, einen Gegenstand zu erfassen, als unzulänglich erfahren werden, aber genau in diesem Bewusstsein von der Unzulänglichkeit „die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns“ statthat.[2542] Darin „trifft“ es aber „nur Ideen der Vernunft“.[2543] Kant kommt zu einer Beschreibung des Erhabenen, wonach dieses „ein Gegenstand (der Natur) (ist), *dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken*.“[2544]

Um das Subjekt vor der Überwältigung durch das Erhabene zu schützen, ja seine Unabhängigkeit zu bewahren, sieht sich Kant gezwungen, die ästhetische Betrachtung in die anthropologische wieder einzugliedern bzw. sie ihr zu unterwerfen. Er erinnert daran, dass Einbildungskraft „nach Prinzipien des Schematismus der Urteilskraft (folglich sofern der Freiheit untergeordnet) (…) Werkzeug der Vernunft und ihrer Ideen (ist) (…).“[2545] Wenngleich Kant Wert darauf legt, dass es hierbei um „Angemessenheit mit der Vernunft (doch ohne einen be-

[2540] R. Bubner, *Ästhetische Erfahrung* S. 59.
[2541] I. Kant, *Werkausgabe*, Bd. X, S. B 31.
[2542] A. a. O., S. B 86.
[2543] A. a. O., S. B 77.
[2544] A. a. O., S. B 115, Hervorhebung im Original.
[2545] A. a. O., S. B 118.

stimmten Begriff derselben)“[2546] geht, wird dennoch die ästhetische Erfahrung als eine von Einzigartigkeit und Unmittelbarkeit durch den Rekurs auf die anthropologische Grundausstattung beeinträchtigt. Denn die ist zwangsläufig allgemein, sie ist für das gesamte Menschengeschlecht zugrundezulegen. Singularität des Kunstwerks und Individualität des Betrachters gehen darin gleichermaßen unter. Das ist der „echte(n) Beschaffenheit der Sittlichkeit des Menschen“ geschuldet, die die „Freiheit im Spiele“ einem „gesetzliche(n) Geschäfte“ unterordnet, mit dem die Herrschaft der Vernunft selbst gemeint ist. Dann muss „die Vernunft der Sinnlichkeit Gewalt antun“, wobei „im ästhetischen Urteile über das Erhabene diese Gewalt durch die Einbildungskraft selbst, als *einem Werkzeuge* der Vernunft, ausgeübt vorgestellt wird“.[2547]

Es bleibt einzig die Perspektive des Menschen als transzendentales Wesen, das über jede Erscheinung von Natur, einschließlich seiner eigenen, die Oberhand behält. Anzulegen ist „an unser() Vernunftvermögen“ ein „nicht-sinnliche(r) Maßstab“, demzufolge wir uns mit Hilfe und aufgrund des Vernunftvermögens von der Natur „unabhängig zu beurteilen“ wissen und dabei finden, dass die sich durch dieses Vernunftvermögen auszeichnende „Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte“.[2548] Nimmt man den Schrecken der Shoah, hervorgerufen von den Schattenseiten der menschlichen Natur, als Erhabenes, wäre diesem nach Kant somit nur ein abstrakter, solipsistischer, der sinnlichen Affektion weitgehend enthobener Vernunftmechanismus gewachsen.

3.8.4 ‚Auseinandergeschrieben’-Werden: Unterbrochene Medientransposition und Todestrieb der Schrift (Partie VIII; Partie IX)

Parallel zum `Auseinandergeschrieben´-Sein durchzieht das letzte Drittel der *Engführung* die Dynamik des ‚Auseinandergeschrieben’-Werdens. Die Konstatierung der zerstörten Kultur wird begleitet von einer Bewegung der Selbst-Zerstörung des Gedichts. `Auseinandergeschrieben´ sind die Texte der Kultur, die Orientierung, Sinnhaftigkeit und affektive Befriedigung der menschlichen Existenz ermöglichen, insofern sie die Bedingungen der Möglichkeit von Moral und Begehren, Liebe und Berührung be-schreiben und vor-schreiben. Durch die Wiedergabe fragmentierter Texte gleicht der Text des Gedichts selbst einem zerstückelten Körper. Die *Engführung* nähert sich damit dem Schicksal derjenigen an, von denen das Gedicht handelt. Ein Eindruck, der durch die Auflösung

[2546] A. a. O., S. B 118.
[2547] A. a. O., S. B 117, Hervorhebung im Original.
[2548] A. a. O., S. B 105.

der Strukturen der Sprache und der Wahrnehmung erhärtet wird. Die Sprache im Text erscheint gebrochen, zerstückelt wie die Körper der Torturierten und Ermordeten, der Leser muss die Lücken im Sichtfeld aushalten, die durch den Filter des Verdrängens und Vergessens, der über die Totenlandschaft gelegt ist, bedingt sind.

Mit dem `Auseinandergeschrieben´-Werden nun wird der Prozess benannt, der diese Fragmentierung und Auflösung erzeugt. Die Schrift ist dabei nicht Abbildung, nicht Repräsentation, sondern dynamisches Prinzip. Einerseits wirkt die Schrift auf diese Weise der Medientransposition und Medienfiguration entgegen, die der Entfaltung eines Erlösungszenarios der Shoah dient. Denn sie unterbricht Medientransposition und defiguriert Medienrhetorik. Andererseits geht die Schrift darauf aus, das durch mediale Repräsentation verlorene alptraumhafte Nichts wiederzugewinnen. Und zwar durch eine zyklisch sich entfaltende Auflösung des Textes, die sich dem Prozess der Auflösung der Körper der Opfer durch die Vernichtung anverwandelt. Um dies zu erfassen, bedarf es einer nochmaligen genauen, insgesamt dritten Betrachtung von Partie VIII:

*
In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho-, ho-
sianna.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

Nachdem die Partie VIII unter den Gesichtspunkten erstens der Referentialisierung durch das Filmbild und zweitens einer medialen Repräsentation der Ver-

gangenheit in Verbindung mit einem sakral-ästhetischen Szenario der Erlösung vom Trauma abgeklopft worden ist, wird nun drittens die schonungslose Konfrontation mit dem Nichts gesucht, die sich in dem bodenlosen Text öffnet. Die Partie begibt sich offenkundig weit hinein in den Bereich des Todes. Ein unheimlicher Gang, der vermeintlich Vertrautes berührt und Angst hervorruft. „Somewhere between memory and repetition, the once unfamiliar landscape is becoming both familiar and terrifying", schreibt Kligerman.[2549] Der „Kugelfang" und die „Rillen", das ist aus dem Film *Nuit et Brouillard* bekannt, können als Synekdochen von `Tatorten´ des Genozids aufgefasst werden. Die Opferstätte des „versteinerten Aussatz(es)" ist als Indiz bereits genannt worden.

Durch die Ähnlicheit mit *Nuit et Brouillard* wird der Eindruck erweckt, dass die „wir", in denen das „Ich" aufgegangen sein will, in ein literarisch erzeugtes Filmbild des Ortes „bei/ unsern geflohenen Händen" versetzt seien. Dies käme einer Verschmelzung mit der Vergangenheit gleich. Die Instanz des Sprechens würde eins mit den Ermordeten, worauf auch der zweite Teil von Partie VI und die Partie VII hindeuten. Das Subjekt des Aussagens ginge im Subjekt der Aussage auf. Der Text schwelgte in „audiovisueller Sinnlichkeit" um den Preis des Überspringens der materiellen Signifikanten.[2550] Doch genau auf deren Materialität zwingt Celan den Leser zurück. Denn das deiktische Arrangement des Textes desorientiert den Leser und zerreißt das Bild. Bevor es zur Stillstellung im Bild kommen kann, wird die rezipierende Aktivität (wieder) in ein gehendes, vortastendes Lesen umgelenkt.

In Partie VIII weist das Schriftbild die Kluft der Medientranspositionen aus. Von neuem zitiert und verabgründigt Celan ein Filmbild. Die erste Strophe bezieht sich auf zwei Standbilder aus dem Film *Nuit et Brouillard*. Das eine zeigt für einige Sekunden die Aufnahme eines Exekutionshofes (15' 08''[2551]), das gleich darauf folgende einen Kugelfang (15' 14''[2552]). Der Kommentar dazu lautet in Celans Übersetzung: „Der den Blicken verborgene, für Erschießungen eingerichtete Hof von Block elf; die Mauer mit Kugelfang."[2553]

Um einen imaginierten Himmel zu erklimmen, den „überm/ Kugelfang", muss das lesende Auge ein fragiles, vom Weiß der Seite gleichsam angefressenes Gebilde von Buchstaben hinabsteigen. Dieses wird, wie die Gelenke einer brüchigen Strickleiter, nur von den gleichzeitig als Wegweiser dienenden „Lokalpräpositio-

[2549] E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 184.
[2550] F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800-1900*, S. 150.
[2551] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 100.
[2552] Vgl. ebd.
[2553] Celan IV, S. 87.

nen" zusammengehalten. Diese finden Halt nur aneinander[2554], als ob es darüber hinaus keine stabilisierende Referenz gäbe. Und tatsächlich: Celan durchbricht mit dieser De-Lokalisierung außerordentlich exakt den Illusionscharakter des Filmbildes, das die Einheit des Ortes vorgaukelt, aber doch nur splitterhafte Eindrücke verschiedener Orte versammelt. Der Zuschauer kann kaum anders als denken, dass Exekutionshof und Kugelfang, die im Film dargestellt werden, physisch zusammengehören. Doch das eine Bild stammt aus Auschwitz, das andere aus Mauthausen.[2555]

Es folgt ein weitaus radikaleres Beispiel für das `Auseinandergeschrieben´-Werden von Medientranspositionen, für die Verabgründigung von Übergängen zwischen medialen Sphären. Die Abschnitte, die sich auf die Sequenz von den Kratzspuren im Beton der Gaskammern in *Nuit et Brouillard* beziehen, sind nun aus einem entgegengesetzten Blickwinkel zu betrachten: nicht als Affirmation, sondern als De-figuration von Medientransposition. Die anvisierte Revokation der Vergangenheit in Form von Medientransposition wird letztlich dank der Schrift vereitelt. Was Nietzsche beschreibt, die Abgründe zwischen medialen Sphären, baut Celan im Schriftbild nach. Die erste Freizeile zwischen „Mauer" und „sichtbar" trennt vom Visuellen, die zweite Freizeile vom Akustischen. Das Vorstellungsvermögen, das `sieht´ und `hört´, wird diesseits seiner Halluzinatorik durch die „*Figur* des sprechenden Gesichts"[2556], nämlich an dieser Stelle die „Chöre", als willkürliches Überspringen eines Vakuums erkennbar. Durch die Freizeile wird ein Nichts offengehalten, das die Aufhebung nicht naturalisiert, sondern als willkürliche Setzung einer Figur kenntlich macht, von Prosopopoiia, die die Halluzination von `Stimme´ heraufbeschwört. Mit dem spezifischen Einsatz der Schrift wird die heimliche Figuration von Medialität unterlaufen. Die graphematische Schrift als Aufreißen von Raum zwischen ihren Elementen macht die Zone des Nichts sichtbar, wo die De-figuration angesiedelt ist. Macht sichtbar, dass nur um den Preis der Durchquerung der Zone des Todes, die durch das Blattweiß konnotiert ist, eine Figur entstehen kann.

Die Tempel sind gleichfalls von Intervallen der Zerstörung gezeichnet. Eric Kligermann fällt die Häufung von o-Vokalen gerade in der zweiten Hälfte von Partie VIII auf: „Chöre", „Ho-, ho-/sianna" „also", „noch", „wohl", „verloren", „Ho-/sianna". Kligerman deutet sie als akustisch-visuelle Vergegenwärtigungen der am Kugelfang Erschossenen. Die o-Laute stehen für die Einkerbungen, die die

[2554] R. André, *Gespräche von Text zu Text*, S. 48.
[2555] Vgl. R. Raskin, *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais*, S. 100.
[2556] B. Menke, „Die Stimme der Rhetorik – die Rhetorik der Stimme", S. 128, Hervorhebung im Original.

Kugeln hinterlassen haben. „The visual components of something read are (…) primary“, schreibt Kligerman. „In turn, these visual components are simultaneously discrete sounds that are not optical traces made up of the materiality of letters on the page and the fragmentation of words, but are also acoustic (o-o-o). […] The word of the murdered body corresponds to the cry, the o-sound that visualizes the bullet trap.“[2557]

Über die Unterbrechung von Medientransposition hinaus entwickelt das Gedicht eine autonome Weise der Selbstauflösung. Dabei stößt man auf eine weitere Bedeutungsschicht von „Spiel“ in der *Engführung*: Das Gedicht ist die „Welt“, die „ihr Innerstes einsetzt“. Dies geschieht, indem es sich in Partie IX in seinen eigenen Anfang wieder oder neu einschreibt, was durch die Transformation der Anfangszeilen wie auch ihre `Setzung´ in Klammern ausgedrückt ist. Das Gedicht wird eins mit seiner Medialität, die Textualität ist, wie bereits Frey in seiner der *Engführung* gewidmeten Untersuchung erkannt hat. Es „zieht sich das Gedicht (…) in die Schriftlichkeit zurück“[2558], schreibt Frey, es „(gesteht) zuallererst seine eigene Schriftlichkeit ein“ als eine ihm angehörende „Realität, (…) als welche es sich konstituiert“.[2559] Das Gedicht `setzt´ sich dabei selbst aufs Spiel, setzt sich dem Wirken des Todestriebs aus, insofern es sich dem wiederholten und potentiell immerzu wiederholendem `Auseinandergeschrieben´-Werden überlässt. Das Gedicht löst sich auf diese Weise in seine Bestandteile auf. Die Zeilenordnung der letzten Strophe ist davon nur der Anfang, wenn sie wiederholt, „was der Text sagt: er schreibt das Wort *Gras* zweimal und *auseinander*“.[2560] Das Gedicht endet:

(---taggrau,
der
Grundwasserspuren –

Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen
Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)

[2557] E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 183.
[2558] K. Schenk, *Medienpoesie*, S. 269.
[2559] H.-J. Frey, „Verszerfall“, S. 63.
[2560] A. a. O., S. 68, Hervorhebungen im Original.

In gewisser Weise verwandelt sich durch das `Auseinandergeschrieben´-Werden das Gedicht in das, was es nicht repräsentieren kann, ohne in eine ethisch fragwürdige Erlösungsgeschichte einzumünden: in die Selbst-Vernichtung. Mit einem Wort Kligermans zur *Engführung* lässt sich sagen: „Thus, poetry conveys the reality of such a wound by enacting its own self-wounding.“[2561] Diese Selbstverwundung wird sozusagen immer größer. Jedenfalls dem in der Schlusspartie angegebenen und bereits ansatzweise verwirklichten Programm nach. In der Wiederholung ist der Anfang des Gedichts umfangreicher geworden, wie der Vergleich zeigt:

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben.

Aus den drei Zeilen des ersten Abschnitts sind fünf geworden, aus einer Zeile des zweiten Abschnitts sind drei geworden. Denn der Text ist nun stärker segmentiert. Das „Verbracht“ nimmt die ganze erste Zeile ein, ebenso belegen „mit“, „Spur“ und „auseinandergeschrieben“ jeweils eine Zeile, „Gras“ taucht nun sogar in zwei Zeilen auf. In der Wiederholung wird das Wiederholte auseinandergeschrieben. Die Überlappung mit dem Ende von Partie VIII deutet an, dass sich ein endlos geflochtenes Band entrollen soll, dass nach der Wiederholung der ersten Abschnitte von Partie I weitere Abschnitte und alle andere Partien des Gedichts folgen sollen. Und damit eine noch schärfere Ausformung des `Auseinanderschreibens´ von Mediendispositiven.

Der Text durchläuft eine Form der differentiellen Wiederholung. Das Geschriebene wird wieder aufgenommen, aber auf eine andere Weise verräumlicht, so dass das Weiß der Blattseite kontinuierlich anwächst. Das Weiß aber ist in Celans Lyrik mit dem Tod assoziiert, nämlich mit dem Tod derjenigen, deren Ende die offiziellen Texte nicht verzeichnen. Darin schließt *Engführung* an die aus der *Todesfuge* resultierenden `bleierne Weltsicht´ auf Vernichtungspotentiale der Moderne an, darin schließt sich ein Werk-Kreis. Betrieben wird ein „Spiel“, bei dem die Textelemente immer weiter voneinander entfernt werden. In der Konsequenz wird durch die größere Ausdehnung die Kohärenz des Textes zerspringen. Der Textkörper verliert seine Grenzen und stirbt wie ein lebendiger Organismus.

In dieser Perspektive überschreitet das ästhetische „Spiel“, das im `Auseinanderschreiben´ der Textelemente am Werk ist, die Grenzen dessen, was bei

[2561] E. Kligerman, *Sites of the uncanny*, S. 139.

Freud als das Lustprinzip bezeichnet wird, und begibt sich in den Bereich des Todestriebs. Das Spiel, das im Dienst des Lustprinzips steht, sorgt für einen energetischen Spannungsausgleich, indem Unlust abgebaut und Homöostase angestrebt wird. Die Ökonomie der Erhaltung des Lebens verhindert dabei durch das Prinzip des Aufschubs, dass der Spannungsabbau auf Null fällt. Indem die *Engführung* am Schluss in einen unendlichen Zersetzungsprozess ihrer Elemente eintritt, der zumindest virtuell für die Zukunft fortgeschrieben wird, nähert sie sich aber gerade dem Nullpunkt an. Dies wäre der Punkt, an dem sich Lebendiges in Anorganisches verwandelt. Das Gedicht überläßt sich der Gewalt des Todestriebs.

Auf der Basis von Überlegungen Lacans kann mit Žižek das Wirken des Todestriebs in der *Engführung* als Kraft gelesen werden, die auf die „*Vernichtung des symbolischen Netzes*, die Vernichtung des Textes/Gewebes der Tradition" gerichtet ist, „in das die Realität eingeschrieben ist, wodurch sie historisiert wird".[2562] Im Falle der *Engführung* sind als solche „Realität" die Mediendispositive und Medialisierungen aufzufassen, die sich der Shoah widmen bzw. diese sich aneignen.

Das Ziel einer solchen thanatographischen Ästhetik ist jedoch nicht das Ungeschehenmachen als Negation oder Dementierung des Ereignisses der Shoah. Sondern im Gegenteil das Geschehenmachen des Ereignisses, seine Ent-bergung aus den Fängen medialer Repräsentation. Durch die Auflösung des Textgewebes im `Auseinandergeschrieben´-Werden, durch die unnachgiebige Auflösung der Rhetorik und Konzepte von Mediendispositiven und -transpositionen wird ein Weg in ein Jenseits der Repräsenation zu dem gesucht, was der Urverdrängung anheimgefallen ist: Der Schock, der mit dem Ereignis untrennbar verbunden ist. Der Schock über das Nichts, den zivilisatorischen Abgrund des ungeheuren Verbrechens.

Die Antwort, die *Engführung* an die Ermordeten formuliert, verfertigt sich im Zuge der Auflösung des Textes als Prozess einer Entdeckung der Sprachlosigkeit, die der Schock hervorruft. Mit dem Programm der Auflösung durch das `Auseinandergeschrieben´-Werden gelingt in der *Engführung* somit in dreifacher Weise ein Gedenken der Ermordeten der Shoah: Die textuelle De-strukturierung durchquert den Vernichtungsprozess, ohne ihn abzubilden, sie ist Reflexion der Verflüchtigung der Spuren und arbeitet doch dem Vergessen entgegen, indem sie mit jeder ihrer Fortschreibungen das Vergessene – den Schock, das Nichts – stärker hervorbringt.

[2562] S. Žižek, *Der erhabenste aller Hysteriker*, S. 158, Hervorhebung im Original.

3.9 Kurzresümee zur Untersuchung der *Engführung*

Wie der Opfer der Shoah gedenken? Mit dieser Frage begibt sich *Engführung* auf Kreisgänge durch die geschichtliche Landschaft des Massenmords, die zugleich eine Medien-Landschaft ist. Insofern sie zu einer trügerischen und durch Mimesis verharmlosenden Vergenwärtigung der Vergangenheit neigen, wird der Film verworfen, kann die stumme Natur nicht zum Sprechen gebracht werden und wird sogar die Poesie beargwöhnt. Letztere scheitert daran, nicht zu einer Berührung der Toten gelangen zu können. Durch die Shoah sind der Kultur Liebe und Berührung abhanden gekommen. Darin liegt die Verwüstung des Diesseits. Deren Komplement bildet das Verschwinden des Jenseits, das ebenfalls eine Folge der Katastrophe ist, so dass keine Anrede der Toten in einem Reich Gottes mehr möglich ist. Dem Gedicht bleibt der ästhetische Ausweg, sich der eigenen unendlichen Endlichkeit zu verschreiben: In der Selbstauflösung den Schock der Bewusstseinslosigkeit, das Verschwinden der Spuren und das Vergessen, die unheimliche Ausdehnung des Todes und die Auslöschung der Opfer dieses singulären Ereignissen auf paradoxe Weise zu bewahren.

V. Schlussbetrachtung: Erträge und Perspektiven

0. Zusammenschau der Ergebnisse: Zwischen Literatur und Medien

Jede Celan-Interpretation und –Lektüre ist zwangsläufig nur eine von vielen möglichen. Sie erkennt als Prämisse immer schon an, was Paul Celan selbst, in seiner Antwort auf eine Umfrage der *Librarie Finker* , als „unabdingbare() Vielstelligkeit des Ausdrucks“[2563] bezeichnet. Eine literaturwissenschaftliche Arbeit über (und an) Celan muss sich darin bescheiden, mit aller gebotenen hermeneutischen Vorsicht die eine oder andere Valenz dieser Vielstelligkeit mit Deutungen zu gewichten. Und das auch nur provisorisch. Denn es sind keine „ein für allemal feststehenden Namen“[2564] zu vergeben, sondern nur Benennungen, Begrifflichkeiten, Bedeutungszuweisungen vorzunehmen, denen die Endlichkeit des Lektüreaktes, der ihnen vorausgeht, eingeschrieben ist. Erst recht dann, wenn es darum geht, bisher weniger beachtete Aspekte des Werks von Paul Celan eingehender zu erforschen, wie es diese Arbeit versucht, wenn sie sich der Reflexion von Medialität unter dem Gesichtspunkt der De-figuration widmet. Die Ergebnisse können nichtsdestoweniger wichtig und von großer Reichweite sein.

Da sind zum einen die Erträge der Lektüre im engeren literarischen Sinne, die um die `mediale Auslöschung´ der Juden kreisen: Ihre Negierung als Akteure in Mediendispositiven, die ihre physische Auslöschung vorbereitete, begleitete und vermutlich auch beschleunigte, wird als eine zentrale Herausforderung der Poetik und Poesie von Paul Celan erkennbar. Während *Der Meridian* die `mediale Auslöschung´ unter dem Teilaspekt der Beraubung der Opfer der Shoah um Stimme und Gesicht problematisiert und durch De-figuration von Medienrhetorik deren traumatische Folgen aufzuheben versucht, behandeln die untersuchten Gedichte den Aufweis der `medialen Auslöschung´, die Hörbarmachung ihrer Opfer mittels defigurierender Poesie und schließlich die Infragestellung aller medialen Formen des Gedenkens der Ermordeten einschließlich der Poesie.

Auf der Ebene eher von Medientheorie und -praxis siedeln sich Celans Beitrag zu ethischer Medienreflexion und -kritik sowie die Umrisse eines ethischen Prinzipien gehorchenden alternativen Mediendispositiv an. Die rhetorische Analogisierung von Mensch und technischem Medium hält Celan offenkundig für ein Produkt der hochtechnologischen Moderne, die in Entfremdung, Beherrschung

[2563] Celan III, S. 167.
[2564] A. a. O., S. 190.

durch Medien und Massenmord mündet. Gegen überwältigende Medien-Rhetorik und Rhetorik der Medien setzt der *Meridian* die Programmatik medialer Kommunikation durch das Gedicht als Dialog des Unbewussten, der durch Konfrontation mit Endlichkeit Verantwortung für den anderen initiiert. Celans dichterische Praxis hat sich freilich anders entwickelt, ist dem Gedicht *Engführung* doch die an die Vernichtung gemahnende Auflösung des Mediums der Erinnerung eingeschrieben.

Darüber hinaus dürfte ein indirekter Ertrag der Lektüre von Mediendefiguration bei Celan in der Eröffnung neuer Forschungsperspektiven auf das Werk des Dichters und kritischen Fragen zu Medialität liegen.

Den vielen bekannten Facetten Celans ist die des poetischen Medienanthropologen hinzuzufügen, dem sich im Gedicht die Endlichkeit des Menschen durch Fehlleistungen des Verschreibens und Verlesens erschließt, die Traumata und Träumen unterliegen. Weil immer mehr Material aus dem Nachlass Paul Celans gesichtet wird, konnten Ahnungen einzelner Forscher zu bestimmten Aspekten dieser Arbeit bestätigt werden. Es ist zu wünschen, dass auf der Grundlage der Funde neue interessante Projekte in Angriff genommen werden. Auf der Basis des vorhandenen Wissens sollten indes schmerzliche Forschungslücken geschlossen werden, die diese Arbeit zutage gefördert hat.

Schließlich ist zu bedenken, in welchem Maße Celan zu einem anderen Denken über Medialität anregen kann. Seine Lyrik erweist sich als Seismograph für die Wirkunsgweise von Medien. Die Tatsache, dass er zu ähnlichen Bewertungen kommt wie Marshall McLuhan, der Mediengeschichte am Leitfaden Shakespeares rekonstruiert, unterstreicht die Relevanz von Literatur als Reflexionsdiskurs über Medien. Insbesondere dann, wenn es um die gleichsam naturhafte Endlichkeit von Medien, den Zusammenhang von Medialität und Matriarchat oder gar die Rolle von Mediendispositiven während der Judenvernichtung geht. Darüber hinaus plädiert die Arbeit für eine subjektorientierte Verwendung der Denkfigur des Mediendispositivs, die zudem vom Primat der Sprache ausgeht.

Im Folgenden werden diese Punkte noch einmal im Einzelnen erläutert.

1. Ertrag für die Literaturwissenschaft: literarische Auseinandersetzung mit `medialer Auslöschung´

Will man aus den vorangehenden Untersuchungen eine Quintessenz von Celans poetologischer und poetischer De-figuration ziehen, dann könnte sie lauten, dass Celan sich auf literarische Weise mit der `medialen Auslöschung´ auseinandersetzt, also mit der Negation von Akteuren und Aktivitäten in Mediendispositiven

im Zeichen der Shoah. Dies gilt unabhängig davon, ob die De-figuration auf `Verlebendigung´ zielt oder die Anverwandlung an den Zustand der `Vernichtung´sucht.

So zeigt sich, dass im *Meridian* die Beraubung von Stimme und Gesicht der Opfer problematisiert und deren Restituierung angestrebt wird. Der Mensch wird als mechanisch wahrnehmendes und sprechendes Wesen angesehen, das verfasst ist und nicht zuletzt durch totalitäre Regime bewegt wird wie eine rhetorische `Figur´, was auf unheimliche Strukturen von Mediendispositiven rückführbar ist. Im Zuge einer zweistufigen De-figuration versucht Celan den Opfern der Shoah eine Möglichkeit der Überwindung jener traumatisierenden Ent-stellung zur `Figur´ auch im Sinne von antisemitischem Stereotyp hin zur (so weit wie möglich) authentisch kommunizierenden `Person´ zu weisen. Celan bezieht dabei die eigene Sprecherrolle mit ein, wenn er sich mittels eines alter ego, der Büchnerschen Bühnenfigur Camille, von der `Figur´ zur Person wandelt. Anhand anderer Büchnerfiguren, Lucile und Lenz, erweitert er das Lesen zu einer multisensoriellen Kommunikationsform.

Die untersuchten Gedichte Celans behandeln `mediale Auslöschung´ in einer komplexen, quasi dialektischen Bewegung. Im Bildfeld von Mündlichkeit, Schriftlichkeit und Typographie markiert *Todesfuge* ganz konkret `mediale Auslöschung´ als Ausschluss von Literatur und Kultur. *Stimmen* hingegen macht die Opfer in den durch poetische De-figuration geschlagenen Lücken und Leerstellen der Diskurse technischer Medien hörbar, ohne doch die psychischen Beschädigungen derjenigen zu unterschlagen, die sich dieser Aufgabe voll verschreiben. Das *Stimmen* zugrunde liegende Misstrauen gegen technische Audio-Medien dehnt sich im Hinblick auf das Gedenken der Ermordeten der Shoah in *Engführung* auf Film, die Natur, das theologische Gespräch und sogar die Poesie aus, insofern den Mediendispositiven eine trügerische, metaphysisch obsolete oder gar ethisch fragwürdige Vergegenwärtigung des Vergangenen innewohnt. Nach Celans ästhetisch-ethische Lösung zersetzt sich die Repräsentation selbst.

2. Ertrag für die Medienwissenschaft: Celans ethische Medienreflexion und - konzeption

Celans literarische De-figuration ist eng verbunden mit einer ethischen Medienreflexion und -konzeption als einem Beitrag zu Medientheorie und -praxis. Von Beginn des Hauptwerkes an, mit großer Klarheit jedoch im *Meridian*, wendet sich Celan gegen meduisierend-überwältigende Medien-Rhetorik und Rhetorik der Medien. Die Alternative dazu besteht in multisensorieller Wahrnehmung und

Kommunikation. Sich der Metaphysik des Sinns wie technisch-rhetorischer Beherrschbarkeit entziehend, wurzelt diese in der Endlichkeit.

Offenkundig von der zeitgenössischen Moderne-Kritik der Frankfurter Schule, Heideggers und Benjamins beeinflusst, bekämpft Celan im *Meridian* offensiv die die Auffassung vom Menschen als technischem Medium, wie sie bei Büchner in den Metaphern von „Medusenhaupt“ und „Automat“ verbreitet ist, insofern sie in Zusammenhang mit Entfremdungserfahrungen, der Shoah und unheimlichen Beherrschungsstrukturen von Mediendispositiven gesehen werden kann. Im Gegenzug zeichnen sich die Konturen eines alternativen Mediendispositivs ab: Das Gedicht stiftet einen Dialog des Unbewussten aus Fehlleistungen des Verlesens und Verschreibens, der Endlichkeit und Menschsein der Kommunikationsteilnehmer bezeugt und sie zur `Person´ macht. Der Begriff drückt historisch gesehen den ethisch-moralischen Respekt vor dem Einzelnen aus und verlangt eine entsprechende Verantwortung in der Kommunikation, wie sie auch bei Lacan anklingt, der hier als Einfluss anzunehmen ist.

Weniger optimistisch schätzen die Gedichte die Chancen auf eine ethische Medialität. Einer fingierten Urszene gleich verweist *Todesfuge* zunächst einmal auf die Literaten, Philosophen und Medienwissenschaftler beschäftigende Korrespondenz zwischen der Technologie von Schrift bzw. Typographie einerseits und der von Gewalt und Menschenvernichtung andererseits. *Stimmen* sucht den Ausbruch aus zerstörerischer Medientechnologie zugunsten einer Re-Naturalisierung und Re-Anthropomorphisierung von Medialität im Zeichen multisensorieller, dem Leid gewidmeter Kommunikation, stößt dabei aber auch auf Momente psychischer Regression. In *Engführung* schließlich wird bezweifelt, dass es irgendeine Form der Medialisierung von Leid und Vernichtung geben könnte, einschließlich der Poesie, die ethischen Maßstäben gerecht werden könnte, zumal diese durch die Mitzerstörung der kulturellen Texte bzw. Narrative der spirituellen und körperlichen Berührung als Grundlage der Mitmenschlichkeit obskur geworden sind. Das Medium des Gedenkens müsste angesichts dieser ungeheuren Verluste die Spuren von Leid und Vernichtung an sich tragen, was in der *Engführung* dadurch gelingt, dass sich der Text in Form einer graphematischen, verräumlichten Schrift selbst zersetzt.

3. Perspektive für die Celan-Forschung: Celan als poetischer Medienanthropologe

Die Lektüren und daraus abgeleiteten Interpretationen dieser Arbeit fügen den vielen Bildern, die es von Paul Celan in der Forschung gibt, ein weiteres hinzu:

Das eines poetischen Medienanthropologen. Der Mensch wird als ein Medium wiederentdeckt, das mit den Lebenden und Toten in unheimlicher Verbindung steht. Ein genuin menschliches, das im Kern nicht technischen Apparaturen gleicht, wie es Technologie-Euphorie will, sondern Gesetzen der Unberechenbarkeit gehorcht, die enigmatisch sind wie die Texte Celans selbst. Ein idealisiertes Menschenbild entsteht dadurch keineswegs, erfordert doch die authentische Kommunikation als Person einen Bruch mit der Lebenswelt und ihren Kommunikationskanälen und erfüllt sich deshalb nur in ihrem Misslingen. Dem weit verbreiteten kognitiven Modell der Kommunikation wird jedoch die Alternative einer emotionalen Kommunikation, basierend auf psychischen Defekten, entgegengestellt, die sich in einer graphematischen, auf Pfropfung und damit auch auf Berührung von Texten basierenden Schrift artikuliert.

Mensch und Medialität werden bei Celan durch Literatur, genauer: Lyrik, zusammengeführt, indem das Lesen und Schreiben selbst wie die Existenz des Menschen in der `Person´ des Lenz als endlich erfassbar werden. Freilich wird damit ein weites Forschungsfeld aufgerissen, das noch viele weitere Untersuchungen nach sich ziehen müsste. Nachdem die Endlichkeit in dieser Arbeit ins Zentrum der Medialitätsvorstellungen von Celan gerückt wurde, wartet dieser Begriff im Zusammenhang mit dem Werk Celans nun seinerseits darauf, etwa von der Kritik am Verlust der Tugenden einer reflexiven bürgerlichen Subjektivität, einer Kritik, die bei Celan selbst schon vorhanden ist, noch einmal aufgenommen und analytisch vertieft zu werden. Einen Anstoß in diese Richtung gegeben zu haben, würde der Verfasser als Erfolg werten.

Vorläufige Ergebnisse dieser Art verdanken sich in hohem Maße dem Umstand, dass zwar bedauerlicherweise die Zeitzeugen versterben und verstummen, aber durch die systematische Erfassung von Bibliotheken und Archiven und durch die Berücksichtigung der Wissensgeschichte verwandter Disziplinen der lebensweltliche und geistige Horizont Paul Celans nicht zuletzt anhand seiner Lektürenotizen immer präziser rekonstruiert werden kann. Gewisse Deutungen von Nägele, Böschenstein-Schäfer und Menninghaus, die fast nur auf Intutionen basierten, können so erhärtet werden.

Es ist zu erwarten, dass durch die Erschließung weiterer Dokumente andere spannende Forschungsvorhaben initiiert und auf eine solide Basis gestellt werden können. So steht die bisherige Ignoranz der Forschung gegenüber Theatralität bei Celan in einem krassen Missverhältnis zur Bedeutung performativer Kunst in seinem Leben und, wie diese Arbeit nachgewiesen zu haben glaubt, in seinem Schreiben. Einer umfassenden Darstellung - zu der diese Arbeit wie diejenige

Zanettis nur ein Prolog sein kann - harrt auch noch der Einfluss des Kinos auf Celans Werk.

Der Verfasser hofft, dass mit dem Auffüllen des Wissenshorizonts über das Leben Celans und die Entstehung seines Werks die Bereitschaft wächst, sich mit Aspekten Celans zu beschäftigen, die nicht zum Klischee des Hermetikers passen. Die Neugier auf Neues enthebt freilich nicht von der Verpflichtung, die bestehenden Erkenntnisse – und sei es auch `nur´ die Kenntnisnahme der Tatsache, dass Dantes *Göttliche Komödie* nicht nur für die *Engführung*, sondern auch für *Stimmen* eine gewichtige Rolle spielt – zu ergänzen und gegebenenfalls zu korrigieren. Ganz abgesehen von der Schließung von Forschungslücken wie etwa der Speisemetaphorik bei Celan oder sein Verhältnis zum Expressionismus. Ferner darf als Desiderat der Forschung gelten, am Leitfaden der Verwandlung von Celans Sprachbildern und ihrer Hinwendung zur Endlichkeit „Toposforschung“ zu betreiben und diese Verwurzelung umfassend zurückzuverfolgen, wie es Manfred Frank für das metonymische Verhältnis von Herz und Stein leistet.

4. Perspektive für die Medienforschung: Quellen, Gegenstände und Denkfiguren der Reflexion

Der Medienforschung wird mit dieser Arbeit zunächst einmal das Angebot gemacht, Literatur als Quelle der Reflexion über Medialität und Medien noch stärker in Betracht und zu Rate zu ziehen. Die Literatur besitzt mitunter eine psychohistorische und soziohistorische Tiefenschärfe, die wissenschaftliche und journalistische Gelegenheitsarbeiten oft nicht haben und nicht haben können. Erinnert sei daran, dass der Gründungsvater der Medienwissenschaft der Moderne, Marshall McLuhan, von Haus aus Literaturwissenschaftler war und die Gutenberg-Galaxis anhand von Shakespeares Dramen erforscht hat. Die Idealisierung einer von multisenorieller Kommunikation erfüllten Vor-Moderne teilt er mit Poeten wie Rilke und – Celan. Mindestens im Gedicht *Todesfuge* lässt Celan den Leser auf den Bahnen der Poesie zu ähnlichen Schlüssen wie McLuhan kommen, wenn die Durchsetzung des typographischen Mediendispositivs als lebensfeindliches Prinzip enttarnt wird. Aber Celan hält noch weitere Einsichten bereit. Die *Todesfuge* lässt die Interpretation zu, dass aus dem typographischen Mediendispositiv die Janusköpfigkeit der Moderne als Fortschritts- und Tötungsmaschinerie emporgewachsen ist. Zugleich macht die (avantgardistische) Lyrik (Celans) ihr Eigengewicht dadurch geltend, dass sie das mimetische und ontologische Begehren sowie die linear ausgerichteten Zeitlichkeitsmodelle anderer Medien – wie in

der Konfrontation mit dem Film *Nuit et Brouillard* gezeigt - nachhaltig und produktiv in Frage stellen kann.

Dem Segen und Schrecken von Medialität ist dabei – wie den ‚Ritzungen' der *Stimmen* – immer auch eine nicht zufällig mit naturgeschichtlicher Symbolik belegte Endlichkeit von Medien eingeschrieben. Wir nehmen diese selten zur Kenntnis, obwohl sie uns täglich begegnet: als Nutzlosigkeit überkommener Datenträger, als von ökonomischen Krisen Dahingerafftwerden von Internetdienstleistern, als plötzliche Verödung sozialer Netzwerke. Wer spricht heute noch von Myspace? Oder gar von Second Life? Ein anderes Reflexionsthema, zu dem Celan den Anstoss gibt, sind Weiblichkeit und matriarchale Strukturen von Medialität. Ist denn nicht die Sprechszene des Spielfilms *The Jazzsinger* (USA 1927, Regie: Alan Crosland) – die historisch erste dieser Art – mit inzestuöser Rhetorik aufgeladen?[2565] Ist nicht die Verletzung des Urheberrechts im Internet ein Angriff auf Rudimente des Patriarchats? Gleicht das Internet nicht einem riesigen elektronischen Mutterkörper?[2566] Profitiert nicht der weltgrößte Internetdienstleister von einem obszönen Suchschlitz, in den Stichworte wie Spermien eingeschleust werden, die ganz wunderbare Signifikate erzeugen? Vor allem aber sind nach der Lektüre Celans Shoah und Medialität in den Blick zu nehmen. Die meisten wissenschaftlichen Studien zu diesem Zusammenhang widmen sich der dokumentarischen oder fiktionalen Aufarbeitung des Ereignisses, nur wenige – und vielleicht machen sogar Erwin Leiser und Nancys *Am Grund der Bilder* einzig diesen Ansatz – widmen sich der Untersuchungen der medialen Flankierung und den medialen Aspekten der Durchführung des industriellen Massenmords bis in den Alltag der Vernichtungslager hinein.

Schließlich versucht diese Arbeit, die Medienwissenschaft von einer stärkeren Nutzung der Denkfigur des Mediendispositivs zu überzeugen. Dem Verfasser erscheint diese Denkfigur sehr geeignet, die komplexe Zusammenarbeit zwischen Mensch und Maschine bzw. Endgerät zu durchdringen, die sich bei Medienrezeption und -produktion ergeben. Zu einem geeigneten Hilfsmittel der Medienanthropologie wird das Mediendispositiv durch die stärkere Berücksichtigung der Rolle menschlicher Subjekte darin und das Primat der Sprachlichkeit und des Rhetorischen des Medienzugangs. An dieser Stelle schließt nicht nur die Literaturwissenschaft mit den Medienwissenschaften auf, sondern auch die Sprachwissenschaft. Beide aber liefern die für Medienwissenschaften unverzichtbaren Einblicke in unsere Gedanken, Gefühle, Träume, Ängste und Sehnsüchte im Umgang mit Medien.

[2565] Vgl. M. Rogin, *Blackface, White Noise*, S. 81ff.
[2566] Vgl. N. Bolz, *Am Ende der Gutenberg-Galaxis*, S. 116.

VI. Literatur- und Quellenverzeichnis

1. Abkürzungsverzeichnis

Celan + röm. Ziffer (Bandbezeichnung)	=	Paul Celan: Gesammelte Werke
W. Benjamin + *GS* + röm. Ziffer (Bandbezeichnung) + arab. Ziffer (weitere Bandbezeichnung)	=	Walter Benjamin: Gesammelte Schriften
S. Freud + *GW* + röm. Bandangabe	=	Sigmund Freud: Gesammelte Werke
F. Nietzsche + *KSA* + arab. Bandangabe	=	Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke.Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.

2. Benutzte Fachliteratur, literarische Werke und andere Medien

Adorno, Theodor W.:
- *Negative Dialektik*. 8. Aufl., F. a. M. 1994.

Agamben, Giorgio:
- *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. F. a. M. 2002.

Alighieri, Dante:
- *Die Göttliche Komödie.* Aus dem Italienischen übertragen von Wilhelm G. Hertz. Mit einem Nachwort von Hans Rheinfelder, mit Anmerkungen von Peter Amelung und mit Zeichnungen von Sandro Botticelli. München 1957.

Altheim, Franz:
- „Persona“, in: *Archiv für Religionswissenschaft* 27 (1929), S. 35-52.

André, Robert:
- *Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin.* Hamburg 2001. Zugl.: Hamburg, Univ., Diss., 1999.

Anonymous:
- „Présentation“, in: Celan, Paul: *La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek*. Paris 2004, S. XVII-XXV.

Arasse, Daniel:
- *Die Guillotine*. *Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit.* Reinbek bei Hamburg 1988.

Aristoteles:
- *Physik*. Vorlesung über Natur. Griechisch – Deutsch. Übers., mit einer Einl. und mit Anm. hrsg. von Hans Günter Zekl. Hamburg 1987.
- *Über die Seele*. Griechisch-Deutsch. Mit Einleitung, Übersetzung (nach W. Theiler) und Kommentar herausgegeben von Horst Seidl. Griechischer Text in der Edition von Wilhelm Biehl u. Otto Apelt. Hamburg 1995 (= Philosophische Bibliothek; 476).

Arnold, Hans Ludwig (Hg.):
- *Die Gruppe 47*. *Ein kritischer Grundriß*. 2., gründlich überarb. und erw. Aufl. Edition Text und Kritik. München 1987.

- *Rhetorik.* Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. 4., unveränderte Auflage, München 1993.

Artaud, Antonin.
- *Œuvres complètes*. Band 1. 7. Aufl., Paris 1956 [das *Deutsche Literaturarchiv Marbach* weist im elektronischen Katalog (http://www.dla-marbach.de/opac_kallias/bibliothek/index.html) für die Bibliothek Paul Celans 2 Exemplare verschiedener Auflagen aus - Zugriffsdatum: 20.07.2011].

Assmann, Aleida:
- „Schriftkritik und Schriftfaszination. Über einige Paradoxien im abendländischen Medienbewußtsein“, in: Kotzinger, Susi/Rippl, Gabriele (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske.* Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs "Theorie der Literatur", veranstaltet im Oktober 1992*.* Amsterdam u. a. 1994, S. 327-336.
- „Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik“, in: Dies. (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*. F. a. M. 1996, S. 7-26.

Auerbach, Erich:
- *Dante als Dichter der irdischen Welt.* Berlin 1929.
- „Figura“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern 1967, S. 55-92.
- „Entdeckung Dantes in der Romantik“, in: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern 1967, S. 176-183.

Austin, John L.:
- *How to do things with words*. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Herausgegeben von James O. Urmson. London u. a. 1971.

Bachmann, Ingeborg/Celan, Paul:
- „*Herzzeit“. Der Briefwechsel*. Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. F. a. M. 2008.

Bacon, Francis:
- *Neues Organon.* Übersetzt, erläutert und mit einer Lebensbeschreibung des Verfassers versehen von J. H. von Kirchmann. Berlin 1870.

Barnert, Arno:
- „Eine `herzgraue´ Freundschaft. Der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Günter Grass“, in: *TextKritische Beiträge* 9 (2004), S. 65-127.

Barthes, Roland:
- *Das semiologische Abenteuer.* F. a. M. 1988.
- *Œuvres complètes*. Bd. III. Herausgegeben und vorgestellt von Éric Marty. Paris 1995.

Baudry, Jean-Louis:
- „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks“, in: Pias, Claus et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 4. Aufl., Stuttgart 2004, S. 381-404.

Bauer, Gerhard/Holtz,Günter:
- „Nelly Sachs und Paul Celan. Die lyrische Rede von dem Verbrechen, dem keiner entkommt.“ Teil I: Nelly Sachs (Gerhard Bauer), Teil II: Paul Celan (Günter Holtz), in: Koeppen, Manuel/Bauer, Gerhard/Steinlein, Rüdiger (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 39-55.

Behre, Maria:
- „Naturgeschichtliche Gänge mit Demokrit und Dante. Paul Celans ‚Engführung’“, in: Pöggeler, Otto, Jamme, Christoph (Hg.): *„Der glühende Leertext“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. München 1993, S. 165-184.

Bender, John/Wellerby, David E.:
- „Die Entschränkung der Rhetorik“, in: Assmann, Aleida (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*. F. a. M. 1996, S. 79-104.

Benjamin, Walter:
- *Gesammelte Schriften*. F. a. M. 1974 und 1991.

Bennholdt-Thomsen, Anke:
- „Auf der Suche nach dem Erinnerungsort“, in: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), S. 7-28.

Benthien, Claudia:
- *Germanistik als Kulturwissenschaft*. *Eine Einführung in neue Theoriekonzepte.* Reinbek bei Hamburg 2002.

Benveniste, Emile:
- „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, in: Ders.: *Problèmes de linguistique générale*. Bd. 1. Paris 1966, S. 75-87.

Berend, Eduard (Hg.):
- „Aus Jean Pauls ‚Bausteine’-Sammlung“, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*,1968, S. 9-12.

Berns, Jörg Jochen:
- *Film vor dem Film*. *Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit.* Marburg 2000.

Berz, Peter:
- „Licht und Riss. Die Medien der Tempel“, in: Ofak, Ana (Hg.): *Die Medien vor den Medien*. München 2007, S. 123 – 159.

Beyer, Marcel:
- „Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan“, in: *Text + Kritik* 53/54 (2002), S. 48-65.

Bibel, Die; oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. Nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Herausgegeben vom Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttart 1971.

Binzczek, Natalie/Nicolaus, Pethes:
- „Mediengeschichte der Literatur“, in: Schanze, Helmut (Hg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001, S. 248-315.

Bloom, Harold:
- *The Anxiety of Influence*. *A Theory of Poetry*. New York 1973.

Blumenberg, Hans:
- „Beobachtungen an Metaphern“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 15 (1971), S. 161-214.
- „ ‚Nachahmung der Natur’. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Ders.: *Wirklichkeiten in denen wir leben.* Aufsätze und eine Rede. Stuttgart 1981.

Böhme, Hartmut:
- „Romantische Adoleszenzkrisen“, in: Bohnen, Klaus et al. (Hg.): *Literatur und Psychoanalyse*. München 1981, S. 133-176.
- *Natur und Subjekt*. F. a. M. 1988.
- „Der Wettstreit der Medien im Andenken der Toten“, in: Belting, Hans / Kamper, Dietmar (Hg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000, S. 23–43.

Böschenstein, Bernhard:
- „`Furchtbares pars-pro-toto´“, in: *Celan-Jahrbuch* 3 (1989), S. 167-173.

Böschenstein-Schäfer, Renate:
- „Allegorische Züge in der Dichtung Paul Celans“, in: *Études Germaniques* 25 (1970), S. 251-265.
- „Traum und Sprache in der Dichtung Paul Celans“, in: Colin, Amy D. (Hg.): *Argumentum e Silentio*. Berlin, New York 1987, S. 223-236.

Boie, Bernhild:
- *L´homme et* ses *simulacres. Essai sur le romantisme allemand.* Paris 1979.

Bollack, Jean:
- *Dichtung wider Dichtung: Paul Celan und die Literatur.* Göttingen 2006.

Bolz, Norbert:
- *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse.* München 1993.

Bordwell, David:
- *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass. / London, England 1993.

Bourdieu, Pierre:
- *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* 3. Aufl., F. a. M. 1989.

Boyd, Thomas:
- *„Dunkeler gespannt" : Untersuchungen zur Erotik der Dichtung Paul Celans*. Heidelberg 2006 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte; Folge 3, 231). Zugl.: Hamburg, Univ., FB Sprach-, Literatur- und Medienwiss., Diss., 2002.

Braak, Ivo:
- *Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe.* Eine Einführung. 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage. Kiel 1969.

Brandt, Kersten (Hg.):
- *Vor der Auslöschung ... : Fotografien gefunden in Auschwitz.* Staatliches Museum Auschwitz-Birkenau. (Deutscher Textband.) Oświęcim 2001.

Braun, Michael:
- *„Hörreste, Sehreste"*. *Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan*. Köln u. a. 2002.

Brauns, Reinhard/Chudoba,Karl Friedrich:
- *Allgemeine Mineralogie.* Berlin 1958.

Breton, André:
- *Die Manifeste des Surrealismus.* Reinbek bei Hamburg 1977.

Breuer, Dieter:
- *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. München 1981.
- „Rhetorische Figur. Eingrenzungsversuche und Erkenntniswert eines literaturwissenschaftlichen Begriffs", in: Wagenknecht, Christian (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Begriffssprache*. Symposion der DFG in Würzburg. Stuttgart 1988, S. 223-238.

Briggs, Asia/Burke, Peter:
- *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet.* 3. Aufl., Cambridge 2010.

Brockhaus Enzyklopädie in zwanzig Bänden.17., völlig neubearbeitete Auflage des großen Brockhaus. Wiesbaden 1966 – 1974.

Brodskaïa, Nathalia:
- *Surrealismus : die Geschichte einer Revolution*. New York u. a. 2009

Bubner, Rüdiger:
- *Ästhetische Erfahrung*. F. a. M. 1989.

Buck, Theo:
- „Lyrik nach Auschwitz: Zu Paul Celans ‚Todesfuge'", in: Shoham, Chaim/ Witte, Bernd (Hg.): *Datum und Zitat bei Paul Celan*. Bern 1987, S. 11-41.
- „Lucile oder ‚Die Majestät des Absurden'", in: Ders.: *Charaktere, Gestalten. Büchner-Studien 2*. Aachen 1990, S. 41-61.
- „Die `Todesfuge´ oder Lyrik nach Auschwitz", in: Ders.: *Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien 1.* Aachen 1993, S. 55-92.
- „*Todesfuge*", in: Speier, Hans-Michael (Hg.): *Interpretationen – Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart 2002, S. 9-27.

Büchner, Georg:

- *Werke und Briefe*. München 1987.

Büchner-Preis-Reden: 1951-1971. Mit einem Vorwort von Ernst Johann. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1981.

Buhr, Gerhard:
- *Celans Poetik*. Göttingen 1976.
- „Von der radikalen In-Frage-Stellung der Kunst in Celans Rede `Der Meridian´“, in: *Celan-Jahrbuch* 2 (1988), S.169–208.

Burger, Hanuš, Regisseur, Drehbuchautor/ Wilder, Billy, Aufsicht:
- *Die Todesmühlen.* [Dt. Fassung von *Death Mills*]. Dokumentarfilm. Office of Military Government for Germany, United States, 1945. 22 Min.

Busch, Bernd:
- *Belichtete Welt - eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. F. a. M. 1995.

Calder, Ritchie:
- *Leonardo and the Age of the Eye*. London 1970.

Campbell, Joseph:
- *The hero with a thousand faces*. New York 1949.

Campe, Rüdiger:
- „Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“, in: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1997, S. 208–225.

Camus, Albert:
- *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde.* Reinbek bei Hamburg 1959.

Casparis, Christian Paul:
- *Tense without Time*. *The Present Tense in Narration*. Bern 1975.

Celan, Paul:
- *Der Meridian*.*Endfassung-Entwürfe-Materialien.* Herausgegeben von Bernhard Böschenstein und Heino Schmull unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop.Tübinger Ausgabe der Werke Paul Celans (TCA), herausgegeben von Jürgen Wertheimer. F. a. M. 1999.
- *Sprachgitter.* Tübinger Ausgabe der Werke Paul Celans (TCA), herausgegeben von Jürgen Wertheimer. F. a. M. 1999.
- *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. F. a. M. 2000.
- *La Bibliothèque philosophique*. *Die philosophische Bibliothek*. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou. Préface de Jean-Pierre Lefebvre. Paris 2004.
- *„Mikrolithen sinds, Steinchen“*. Die Prosa aus dem Nachaß. Kritische Ausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. F. a. M. 2005.
- et Celan-Lestrange, Gisèle: *Correspondance (1951-1970).* Bd.1: *Lettres*. Bd. 2: *Commentaires et illustrations*. Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric. Éd. et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan. Paris 2001.
- und Celan-Lestrange, Gisèle: *Briefwechsel*. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan. Aus dem Französischen von Eugen Elmlé. Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. Bd. 1: *Die Briefe.* Bd. 2: *Kommentar*. F. a. M. 2001.

Certeau, Michel de:
- *Kunst des Handelns*. Berlin 1988.

Chalfen, Israel:
- *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. F. a. M. 1983.

Chartier, Roger:
- *Die kulturellen Ursprünge der Französischen Revolution*. F. a. M. 1995.

Chase, Cynthia:
- „Giving a Face to a Name. De Man´s Figures“, in: Dies.: *Decomposing Figures. Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. London und Baltimore 1986, S. 82-112.

Chion, Michel:
- *La voix au cinéma*. 2. Auflage, Paris 1982.

Coates, Paul:
- *Words after Speech. A Comparative Study of Romanticism and Symbolism.* London 1986.

Conrad, Joseph:
- *Under Western Eyes*. Harmondsworth (England), ca. 1975 (Penguin).
- *The Secret Agent*. London 1994 (Penguin Popular Classics).

Corell, Catrin:
- *Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945*. *Eine Wirkungstypologie*. Bielefeld 2009. Zugl.: Mannheim, Univ., Diss., 2006.

Creed, Barbara:
- *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis.* London 1993.

Crosland, Alan, Regisseur:
- *The Jazz Singer* [Dt. *Der Jazzsänger*]. Spielfilm. Nach einem Theaterstück von Samson Raphaelson. Warner Bros., 1927. 88 Min. DVD-Ressource: Warner Bros, 2007.

Crouse, Richard:
- *The 100 Best Movies You've Never Seen*. Toronto u. a. 2003.

Culler, Jonathan:
- *Dekonstruktion. Derridas poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg 1988.

Curtius, Ernst Robert:
- „Beiträge zur Topik der mittellateinischen Literatur“, in: Stengel, Edmund E.(Hg.): *Corona quernea*. *Festgabe - Karl Strecker zum 80. Geburtstage dargebracht.* Leipzig 1941 (= Schriften des Reichsinstituts für Ältere Deutsche Geschichtskunde (Monumenta Germaniae Historica); 6), S. 1-14.

Daffner, Franz:
- *Das Wachstum des Menschen. Anthropologische Studie*. 2. Auflage. Leipzig 1902.

Daves, Delmar, Regisseur, Drehbuchautor:
- *Dark Passage*. [Dt. u. a.: Die schwarze Natter.] Nach dem Roman von David Goodis. Spielfilm. Warner Bros., 1947.

Da Vinci, Leonardo:
- *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei.* Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von André Chastel. Aus dem Italienischen und Französischen übertragen von Mariannne Schneider. München 1990.

Deleuze, Gilles:
- *Das Bewegungs-Bild. Kino 1.* 2. Aufl., F. a. M. 1990.
- *Das Zeit-Bild. Kino* 2. 1. Aufl., F. a. M. 1991.

Derham, William (Hg.):
- *Philosophical experiments and observations of the late eminent Dr. Robert Hooke.* London 1726.

Derrida, Jacques:
- *La Dissémination*. Paris 1972.
- *Marges – de la philosophie*. Paris 1972.
- *La Vérité en peinture*. Paris 1978.
- *La Carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*. Paris 1980.
- *Schibboleth – pour Paul Celan*. Paris 1986.

- „Der Entzug der Metapher“, in: Bohn, Volker (Hg.): *Romantik*. Literatur und Philosophie. F. a. M. 1987, S. 317-355.
- *Die Schrift und die Differenz*. 4. Aufl., F. a. M. 1989.
- *Grammatologie*. 3. Aufl., F. a. M. 1990.
- „Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur. Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzel (1992)“, in: Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): *Theorie der Fotografie IV, 1980–1995.* München 1995*,* S. 280–297*.*
- *Le toucher, Jean-Luc Nancy. Accompagné de travaux de lecture de Simon Hantai.* Paris 2000*.*

Descartes, René:
- *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la verité dans les sciences. Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung.* Übersetzt und herausgegeben von Lüder Gäbe. Durchgesehen und mit neuem Register sowie einer Bibliographie von George Heffernan. Französisch-Deutsch. 2., verb. Auflage, Hamburg 1997.

Deutsches Literaturarchiv Marbach. Katalog: OPAC/Kallías. URL: http://www.dla-marbach.de/opac_kallias/bibliothek/index.html. [Zugriffsdatum:20.08.2011]

Didi-Huberman, Georges:
- *Bilder trotz allem.* München 2007.

Domin, Hilde:
- „Über das Interpretieren von Gedichten“, in: *Doppelinterpretationen*. *Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser.* Herausgegeben und eingeleitet von Hilde Domin. F. a. M. 1966, S. 11-48.

Dosse, François:
- *Histoire du structuralisme.* Bd. 1: *Le champ du signe, 1945-1966.* Paris 1992.

Dos Passos, John:
- *Manhattan Transfer.* New York 1959*.*
- *USA-Trilogie.* Reinbek bei Hamburg 1979*.*

Dréville, Jean /Vyatich-Berezhnykh, Damir, Regisseure:
- *Normandie – Niémen* [Dt.: Normandie - Njemen]. Spielfilm. Alkan, Franco London Films, Mosfilm, 1960. 120 Min.

Duden „Etymologie“:Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache. 2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. von Günter Drosdowski, Mannheim, Wien, Zürich 1989.

Eco, Umberto:
- *Einführung in die Semiotik.* 6., unveränderte Aufl., München 1988.

Eich, Günter:
- *Gesammelte Werke.* Bd. 4.: *Vermischte Schriften*. F. a. M. 1991.

Eisenstein, Sergej M.:

Regisseur:
- *Bronenosec Potjomkin*. [Dt: Panzerkreuzer Potemkin: Das Jahr 1905.] Spielfilm. Goskino,1925. 70 Min. DVD-Ressource: Transit Film, 2004.
- *Oktyabr* [Dt.: *Oktober*]. Spielfilm. Nach dem Buch *Ten Days That Shook the World* von John Reed. Sovkino, 1928.

Filmtheoretiker:
- „Dramaturgie der Filmform“, in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie.* Herausgegeben von F. Lenz und H. H. Diederichs. F. a. M. 2006, S. 88-111.

Ellerhorst, Winfred:
- *Handbuch der Glockenkunde*. *Die akustischen, technischen und künstlerischen Grundlagen sowie die Geschichte und Pflege der Glocken*. Bearbeitet und herausgegeben von Klaus Gregor. Weingarten 1957.

Emmerich, Wolfgang:

- „ ,…Daß das Gedicht um dieser Meinung- um der Menschen willen... geschrieben ist' . Paul Celans multiple Engführungen", in: Corbea-Hoisie, Andrei (Hg): *Paul Celan - Biographie und Interpretation*. Konstanz 2000, S. 168-191.

Evans, Dylan:
- *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychanalysis.* London und New York 1997.

Faulstich, Werner:
- *Das Medium als Kult. Von den Anfängen bis zur Spätantike (8. Jahrhundert)*. Die Geschichte der Medien, Bd. I. Göttingen 1997.

Felka, Rike:
- *Psychische Schrift. Freud-Derrida-Celan.* Wien und Berlin 1991. Zugl. Berlin, Freie Univ., Diss., 1991.

Felstiner, John:
- *Paul Celan – eine Biographie*. München 1997.

Fischer, Peter:
- *Philosophie der Technik. Eine Einführung.* München 2004.

Flaubert, Gustave:
- *Madame Bovary*. Sitten der Provinz. Deutsch von René Schickele und Irene Riesen. Dritte, verbesserte Aufl., Zürich 1987.

Forster, Leonard:
- „A Note on Celan´s *Todesfuge* and Heine´s *Das Sklavenschiff*'", in: *German Life and Letters* 24 (1970/71),1, S. 95-96.

Foucault, Michel:
- *Dispositive der Macht.* Berlin 1978.
- *Schriften zur Literatur.* F. a. M. 1988.
- *Überwachen und Strafen.* 8. Aufl., F. a. M. 1989.
- *Archäologie des Wissens.* 4. Aufl., F. a. M. 1990.
- „Technologien des Selbst", in: Martin, Luther H. et al. (Hg.): *Technologien des Selbst.* F. a. M. 1993, S. 24-62.

France-Lenord, Hadrien:
- *Paul Celan und Martin Heidegger. Vom Sinn eines Gesprächs.* Fr. i. Br. 2007.

Frank, Manfred:
- „Steinherz und Geldseele. Ein Symbol im Kontext", in: Ders. (Hg.): *Das kalte Herz*. *Texte der Romantik*. Ausgewählt und interpretiert von Manfred Frank. F. a. M. 1978, S. 253-387.

Freud, Sigmund:
- *Gesammelte Werke.* (Band I-XVIII u. „Nachtragsband".) F. a. M. 1999.

Frey, Hans-Jost:
- „Verszerfall", in: Ders./Lorenz, Otto: *Kritik des freien Verses*. Heidelberg 1980, S. 9-81.

Friedell, Egon:
- *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg*. Zweiter Band: Barock und Rokoko/Aufklärung und Revolution. Erste bis sechste Auflage, München 1928. [Erfasst in Paul Celans Privatbibliothek vom *Deutschen Literaturarchiv Marbach* unter: Signatur: BPC:K055. Bestand: G:Celan, Paul.]

Friedheim, Peter:
- „Wagner and the Aesthetics of the Scream", in: *Nineteenth-Century Music* 7 (1983), S. 63-70.

Friedland, Paul:
- *Political Actors. Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution.* Ithaca und London 2002.

Friedrich, Hugo:
- *Struktur der modernen Lyrik*. *Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte*

des zwanzigsten Jahrhunderts. 3. Aufl. der erweiterten Neuausgabe, Reinbek bei Hamburg 1970.

Fry, Stephen:
- *Feigen, die fusseln. Entfessle den Dichter in dir.* Berlin 2008.

Frye, Northrop:
- *Anatomy of Criticism*. London 1990.

Gadamer, Hans-Georg:
- *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen 1960.

Gardies, André:
- *L´éspace au cinéma*. Paris 1993.

Gellhaus, Axel:
- „Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan", in: *Celan-Jahrbuch* 6 (1995), S. 51-92.

Gendolla, Peter:
- „„Nichts als Kunst und Mechanismus´", in: *Georg Büchner. Revolutionär – Dichter-* Wissenschaftler *(1813-1837)*, Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Frankfurt et al. 1987, S. 306-311.

Giesecke, Michael:
- *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien.* F. a. M. 1998.

Glebke, Michael:
- *Die Philosophie Georg Büchners.* Marburg 1995.

Goethe, Johann Wolfgang v.:
- *Werke. Jubiläumsausgabe*. (6 Bde.) F. a. M. u. Leipzig 1998.

Gomperz, Theodor:
- *Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie.* Bd. II. 2., durchgesehene Aufl., Leipzig 1903.

Goodenough, Erwin R.
- *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period.* (13 Bde.) New York 1953-1968.

Goodman-Thau, Eveline:
- „Golem, Adam oder Antichrist - Kabbalistische Hintergründe der Golemlegende in der jüdischen und deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts", in: Dies./Mattenklott, Gert /Schulte, Christoph (Hg.): *Kabbala und die Literatur der Romantik. Zwischen Magie und Trope.* Tübingen 1999 (= Conditio Judiaca 27), S. 81-134.

Göttert, Karl-Heinz:
- *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe-Geschichte-Rezeption.* 2., verbesserte Aufl., München 1994.

Graevenitz, Gerhard v.:
- „Locke, Schlange, Schrift. Poetische Ornamente der Lyrik (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke)", in: Kotzinger, Susi/Rippl, Gabriele (Hg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske.* Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur", veranstaltet im Oktober 1992*.* Amsterdam u. a. 1994, S.241-262.

Griem, Julika:
- „Medien und Literatur", in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen*-Grundbegriffe*.* Herausgegeben von Ansgar Nünning. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, S. 410-411.

Grimm, Jakob und Wilhelm:
- *Deutsches Wörterbuch.* Kompetenzzentrum für Elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der

Universität Trier. URL: http://urts55.uni-trier.de:8080/Projekte/DWB [Zugriffsdatum: 12.10.2009]

Günther, Andreas:

- „‚Wölbe dich, Welt': Paul Celans Infragestellung und Fortschreibung der Proustschen *poésie de la mémoire.*" Typoskript eines auf der Matinée der Deutschen Marcel-Proust-Gesellschaft am 10. Juli 2011 gehaltenen Vortrags. Zur Veröffentlichung in den *Proustiana* vorgesehen.

Günzel, Elke:

- *Das wandernde Zitat*. *Paul Celan im jüdischen Kontext*. Würzburg 1995. Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1994.

Habermann, Peter:

- „Akzentuierende Dichtung", in: Merker, Paul/Stammler, Wolfgang (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Bd 1: Abenteuerroman – Hyperbel. Berlin 1925/26, S. 6-7.

Habermas, Jürgen:

- *Technik und Wissenschaft als „Ideologie"*. F. a. M. 1969.
- *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990. Frankfurt am Main 1990.

Hamacher, Werner:

- „Die Sekunde der Inversion", in: Ders./ Menninghaus, Winfried (Hg.): *Paul Celan*. F. a. M. 1988, S. 81-126.

Hans, Jan:

- „Das Medien-Dispositiv", in: *Tiefenschärfe* - die Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur (ZMM) im Fachbereich 07 Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg. Sommersemester 2002, S. 22-26.

Harlan, Veit, Regisseur:

- *Jud Süß*. Spielfilm. Terra Filmkunst, 1940. 98 Min.
- *Die goldene Stadt*. Spielfilm. Universum Film (UFA), 1942. 110 Min. DVD-Ressource: Warner, 2005 (100 Min.).

Hart-Nibbrig, Christian:

- *Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede*. F. a. M. 1981.

Haverkamp, Anselm:

- *Figura crypta. Theorie der literarischen Latenz.* F. a. M. 2002.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:

- *Jenaer Realphilosophie. Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805-1806.* Herausgegeben von Johannes Hoffmeister. 2. Aufl., Hamburg 1969.
- *Werke.* Herausgegeben von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. 20 Bände. F. a. M. 1986.

Heidegger, Martin:

- *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen 1962.
- *Was ist Metaphysik?* 4., unveränderte Aufl., Tübingen 1976.
- *Sein und Zeit.* 16. Aufl., Tübingen 1986.
- *Der Satz vom Grund.* Siebte Aufl., Pfullingen 1992.
- *Unterwegs zur Sprache.* 10. Aufl., Stuttgart 1993.
- *Holzwege.* 8., unveränderte Aufl., F. a. M. 2003.
- *Wegmarken.* F. a. M. 2004.

Helfrich, Cilly:

- *Rose Ausländer- eine Biographie*. Zürich u. a. 1998.

Hemingway, Ernest:

- *By-Line.* Selected articles and dispatches of four decades. Herausgegeben von William White mit Kommentaren von Philip Young. London u. a. 1989.

Herder, Johann Gottfried:
- *Über den Ursprung der Sprache*. Berlin 1959.

Hertz, Neil:
- „Lurid Figures“, in: Waters, Lindsay /Godzich, Wlad (Hg.): *Reading De Man Reading.* Minneapolis 1989, S. 82-104.

Heuser, Sabine:
- „Neue Medien“, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen*-Grundbegriffe*.* Herausgegeben von Ansgar Nünning. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, S. 411-412.

Hickethier, Knut:
- „Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts. Eine Erwiderung“, in: *Tiefenschärfe* - die Zeitschrift des Zentrums für Medien und Medienkultur (ZMM) im Fachbereich 07 Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg. Sommersemester 2002, S. 28-30.

Hiebel, Hans H. et al.:
- *Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte*. München 1998 (UTB).

Hiebler, Heinz:
- „Weltbild `Hörbild´: zur Formengeschichte des phonographischen Gedächtnisses zwischen 1877 und 1929“, in: Segeberg, Harro (Hg.): *Medien und ihre Technik : Theorie, Modelle, Geschichte*. Marburg 2004, S. 166-182.

Hilarius von Portiers:
- *Über die Dreieinigkeit*. Übersetzt von Anton Antweiler. München 1933 (=Bibliothek der Kirchenväter 2, V).

Hilberg, Raul:
- *Die Vernichtung der europäischen Juden*. (3 Bde.) Durchgesehene und erweiterte Ausgabe, F. a. M. 1990.

Hillairet, Jacques:
- *Dictionnaire historique des rues de Paris.* Bd. II: L-Z. Paris 1963.

Hippler, Fritz, Regisseur:
- *Der ewige Jude*. Dokumentarfilm. Deutsche Filmherstellungs- und verwertungs GmbH, 1940. 62 Min.

Hirzel, Rudolf:
- *Die Person: Begriff und Name derselben im Altertum*. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse. München 1914.

Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Herausgegeben von Gert Ueding und Walter Jens.Tübingen 1992ff.

Hocke, Gustav René:
- *Manierismus in der Literatur*. Hamburg 1959.

Hölderlin, Friedrich:
- *Sämtliche* Werke *und Briefe*. (2 Bde.) Herausgegeben von Günter Mieth. München 1970.

Höller, Hans/Stoll, Andrea:
- „Das Briefgeheimnis der Gedichte. Poetologisches Nachwort“, in: Bachmann, Ingeborg/Celan, Paul: „*Herzzeit“. Der Briefwechsel* , F. a. M. 2009, S. 224-243.

Höllriegel, Arnold [d. i. Richard Arnold Beerman]:
- „Galeotto“, in: Pinthus, Kurt (Hg.): *Das Kinobuch*. Dokumentarische Neu-Ausgabe des ‚Kinobuchs’ von 1913/14. Zürich [2003] (= Sammlung Cinema Band 4), S. 127-132.

Hoffmann, E. T. A.:

- „Die Bergwerke zu Falun“, in: Frank, Manfred (Hg.): *Das kalte Herz*. *Texte der Romantik.* Ausgewählt und interpretiert von Manfred Frank. F. a. M. 1978, S. 53-87.
- *Der Sandmann*. F. a. M. 1986.
- *Fantasiestücke in Callots Manier*. *Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten.* Mit einer Vorrede von Jean Paul. Gesammelte Werke in Einzelausgaben in 8 Bänden. Bd. 1. Berlin und Weimar 1994.
- *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit.* Anmerkungen von Paul-Wolfgang Wührl. Nachwort von Hartmut Steinecke. Stuttgart 2004.

Hoffmann, Hartmut:
- „Zur mittelalterlichen Brieftechnik“, in: Repgen, Konrad/ Skalweit, Stephan (Hg.): *Spiegel der Geschichte.* Festgabe für Max Braubach zum 10. April 1964. Münster 1964, S. 141-170.

Hoffmann, Stefan:
- *Geschichte des Medienbegriffs*. Archiv für Begriffsgeschichte; Sonderheft 2002. Hamburg 2002. Zugl. Mannheim, Univ., Diss. 2001.

Hofmannsthal, Hugo v.:
- „Ein Brief“, in: Ders.: *Der Brief des Lord Chandos. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte.* Herausgegeben von Mathias Mayer. Stuttgart 2007, S. 46-59.

Homann, Renate:
- *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. F. a. M. 1999.

Homer:
- *Ilias und Odyssee*. Deutsch von Johann Heinrich Voss. Bearbeitet von Hans Rupé und E. R. Weiß mit Bildern von Bonaventura Genelli. Vorwort „Bilder zu Homer“ von Dr. Hans H. Hofstätter. Eltville am Rhein 1980.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.:
- *Dialektik der Aufklärung.* F. a. M. 1988.

Huet, Marie-Hélène:
- *Rehearsing the Revolution: The Staging of Marat´s Death, 1793-1797*. Berkeley (Kalifornien, USA) 1982.

Huizinga, Johan:
- *Homo ludens: essai sur la fonction sociale du jeu*. Trad. du néerlandais par Cécile Seresia. 5. Aufl., Paris 1951. [Ein Exemplar weist für die Bibliothek Paul Celans das Deutsche Literaturarchiv Marbach unter der Signatur BPC:R227 aus. Zugriffsdatum: 10.10.2009]
- *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Reinbek bei Hamburg 1956.

Huml, Ariane:
- *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün*. *Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*. Göttingen 1999.

Hunt, Lynn Avery:
- *Politics, Culture, and Class in the French Revolution.* Berkeley (Kalifornien, USA) u. a. 1984.

Ilgner, Christian/ Linke, Dietmar:
- „Vom Malteserkreuz zum Panzerkino“, in: Loiperdinger, Martin (Hg.): *Oskar Messter, Filmpionier der Kaiserzeit*. Basel u. a. 1994 (= KINtop Schriften 2), S. 93-134.

Illich, Ivan/ Sanders, Barry:
- *Das Denken lernt schreiben. ABC, Lesekultur und Identität.* Hamburg 1988.

Iser, Wolfgang:
- *Der Akt des Lesens*. 2. Aufl. 1984.

Isherwood, Christopher:
- *Goodbye to Berlin*. Harmondsworth (England) 1958 (Penguin).

Ivanović, Christine:
- „*Stimmen*“, in: Speier, Hans-Michael (Hg.): *Interpretationen – Gedichte von Paul Celan.* Stuttgart 2002, S. 42-62.
- „Kommentar zu ‚Stimmen' “, in: Lehmann, Jürgen (Hg.): *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“.* Heidelberg 2005, S. 73-108.

Janz, Marlies:
- *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans.* Berlin, Freie Univ., Diss., 1974.

Jarry, Alfred:
- *Œuvres complètes*. Bd. II. Paris 1972.

Jauß, Hans Robert:
- *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 2. Aufl., F. a. M. 1997.

Jay, Martin:
- *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought.* Berkeley (Kalifornien, USA) 1993.

Jonson, Ben:
- *The Gypsies Metamorphosed.* Herausgegeben von George Watson Cole. New York 1931.

Jünger, Ernst:
- *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt.* Stuttgart 1982 (=Cotta´s Bibliothek der Moderne, 1).
- *Auf den Marmorklippen.* F. a. M. 1985.
- *Strahlungen II*. 3. Aufl., Stuttgart, Juni 1995.

Kaiser, Gerhard:
- *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis zur Gegenwart*. Bd. II: *Von Heine bis zur Gegenwart*. F. a. M. und Leipzig 1996.

Kaiser, Volker:
- *Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*. Wien 1993.

Kant, Immanuel:
- *Werkausgabe*.(Bde. I-XII.) Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. F. a. M. 1974.

Kern, Stephen:
- *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge (Mass., USA) 1983.

Kiefer, Sebastian:
- „Zwischen ‚*Mythos'* und ‚Mache'. Notizen zum Handwerk Paul Celans”, in: *Neue Rundschau* 112 (2001), Heft 4, S. 165-182.

Kierkegaard, Sören:
- *Die Wiederholung/Die Krise und eine Krise im Leben einer Schauspielerin.* Mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner. Übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay „Zum Verständnis der Werke“ herausgegeben von Liselotte Richter. Hamburg 1991 (= Werke/Sören Kierkegaard; 2).
- *Furcht und Zittern.* Mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner. Übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“ herausgegeben von Liselotte Richter. Hamburg 1992 (= Werke/Sören Kierkegaard; 3).
- *Philosophische Brocken*. Übersetzt und mit Glossar, Bibliographie sowie einem Essay „Zum Verständnis des Werkes“ herausgegeben von Liselotte Richter. Hamburg 1992 (= Werke/Sören Kierkegaard; 5).

Kim, Youn Sin:
- *Als die Lumpen Flügel bekamen. Frühromantik im Zeitalter des Buchdrucks.* Würzburg 2004 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft ; 481). Zugl.: Freiburg, Univ., Diss., 2002.

Kittler, Friedrich A.:
- „Autorschaft und Liebe“, in: Ders. (Hg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften: Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn 1980, S. 142 – 175.
- „Vorwort des Herausgebers“, in: Starobinski, Jean: *1789 – Die Embleme der Vernunft*. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Friedrich A. Kittler. Paderborn u. a. 1981, S. 7-13.
- *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986.
- *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften.* Leipzig 1993.
- *Aufschreibesysteme 1800-1900.* 3., vollst. überarb. Aufl., München 1995.
- *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft.* 2., verbesserte Aufl. München 2001.
- *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999.* Berlin 2002.
- „Man as a drunken town musician“, in*: Modern Language Notes* (MLN) 118 (2003) German Edition, S. 637–52.
- „Die Nacht der Substanz”, in: Pias, Claus et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. 4. Aufl., Stuttgart 2004, S. 507-525.
- und Macho, Thomas/ Weigel, Sigrid: „Vorbemerkung“, in: Dies (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme.* Berlin 2002, S. IX-XII.

Kleindienst, Robert:
- *Beim Tode! Lebendig! Paul Celan im Kontext von Barthes´Autorkonzept; eine poetologische Konfrontation.* Würzburg 2007 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft ; 567).

Kligerman, Eric: *Sites of the uncanny: Paul Celan, specularity and the visual arts*. Berlin u. a. 2007 (= Interdisciplinary German cultural studies; 3).

Kling, Thomas:
- „Sprach-Pendelbewegungen. Celans Galgen-Motiv“, in: *Text + Kritik* 53/54 (2002), S. 25-37.

Kloock, Daniela/Spahr, Angela:
- *Medientheorien.* 2., korrigierte und erweiterte Aufl., München 2000.

Klüger, Ruth:
- *weiter leben*. *Eine Jugend*. 3. Aufl., München 1995.

Knaap, Ewoult van der:
- *„Nacht und Nebel”. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte.* Mit einem Beitrag von Nitzan Lebovic. Göttingen 2008.

Koelle, Lydia:
- „`hier leb dich querdurch, ohne Uhr’: Der Zeitkern von Paul Celans Dichtung”, in: Burdorf; Dieter (Hg.*): „Im Geheimnis der Begegnung.” Ingeborg Bachmann und Paul Celan.*Tagung der Evangelischen Akademie Iserlohn im Institut für Kirche und Gesellschaft der EkvW 8.-9, Mai 2002, Tagungsprotokolle. Iserlohn 2003.

Kohlenbach, Margarete:
- „Transformations of German Romanticism 1830-1900”, in: Saul, Nicholas (Hg.): *The Cambridge companion to German romanticism.* New York u. a. 2009, S. 257-280.

Kojève, Alexandre:
- *Hegel. Kommentar* zur *Phänomenologie des Geistes.* 3. Aufl., F. a. M. 1988.

Köhnen, Ralph:
- *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens.* Paderborn u. a. 2009.

Koepnick, Lutz:
- *Walter Benjamin and the aesthetics of power.* Lincoln u. a. 1999.

Körner, Josef:

- *Einführung in die Poetik.* F. a. M. 1949.
-

Kolmar, Gertrud:
- *Weibliches Bildnis*. *Sämtliche Gedichte*. München 1987.

Kracauer, Siegfried:
- *Theorie des Films*. *Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. F. a. M. 1985.

Krämer, Sybille:
- „Das Medium als Spur und als Apparat", in: Dies. (Hg.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien.* F. a. M. 1998, S. 73-94.
- *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*. F. a. M. 2001.
- „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistomologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme", in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. F. a. M. 2007, S. 11-36
- „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur", in: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. F. a. M. 2007, S. 155-181.

Kristeva, Julia:
- *Die Revolution der poetischen Sprache.* F. a. M. 1978.
- *Pouvoirs de l´horreur*. *Essai sur l´abjection.* Paris 1980.
- *Geschichten von der Liebe.* F. a. M. 1989.

Kropotkin, Petr Alekseevich:
- *Die französische Revolution, 1789-1793*. Einzig berechtigte deutsche Ausgabe von Gustav Landauer. Erster Band: Die Ereignisse bis zu den Septembertagen von 1792. Leipzig o. J. [1909].

Kuhnigk, Markus:
- „Das Ende der Liebe zur Weisheit. Zur Philosophiekritik und Philosophenschelte bei Georg Büchner im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Hegelrezeption", in: *Georg Büchner. Revolutionär – Dichter – Wissenschaftler (1813-1837)*, Katalog zur Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August bis 27. September 1987. Frankfurt et al. 1987, S. 276-281.

Lacan, Jacques:
- *Écrits*. Paris 1966.
- *Schriften I-III.* Olten/Weinheim und Berlin 1986-1991.
- *Das Seminar Buch XI (1964): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse.* 3. Aufl., Weinheim und Berlin 1987.
- *Das Seminar Buch II (1954-1955): Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse.* 2. Aufl., Weinheim und Berlin 1991.

Lacoue-Labarthe, Philippe:
- „Der Umweg", in: Hamacher, Wolfgang (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich.* F. a. M. 1986, S. 75-110.
- *Typography. Mimesis, philosophy, politics.* Cambridge (Mass., USA) u. a. 1989.
- *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik.* Stuttgart 1990.
- *La Poésie comme expérience*. O. O. 1997 (Collection „Détroits", Christian Bourgeois Éditeur).

Landes, Joan B.
- *Visualizing the Nation. Gender, representation, and revolution in eighteenth-century France*. Ithaca (New York, USA) u. a. 2001.

Langenscheidts Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache. Von Prof. Hermann Menge. 36. Aufl., Berlin u. a. 1984.

Lausberg, Heinrich:

- *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* Stuttgart 1990.

Lefebvre, Jean-Pierre:
- „Preface: Paul Celan - lecteur de philosophie", in: Celan, Paul : *La Bibliothèque philosophique*. *Die französische Bibliothek.* Paris 2004, S. XIII-XXV.

Lécuyer, Raymond:
- *Histoire de la photographie.* Paris 1945.

Le Goff, Jacques:
- *La naissance du Purgatoire.* Paris 1981.

Lehmann, Hans-Thies:
- „Exkurs über E.T.A. Hoffmanns ‚Sandmann'. Eine texttheoretische Lektüre", in: Dischner, Gisela/ Farber, Richard (Hg.): *Romantische Utopie - Utopische Romantik.* Hildesheim 1979, S. 301-323.

Lehmann, Jürgen:
- „Engführung", in: Speier, Hans-Michael (Hg.). *Interpretationen – Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart 2002, S. 63-82.
- „Kommentar zu ‚Engführung'", in: Ders. (Hg.): *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter"*. Heidelberg 2005, S. 431-480.

Leibniz, Georg Wilhelm:
- *Vernunftprinzipien der Natur und der Gnade - Monadologie.* Auf Grund der kritischen Ausgabe von André Robinet (1954) und der Übersetzung von Arthur Buchenau mit Einführung und Anmerkungen herausgegeben von Herbert Herring. Hamburg 1956 (=Philosophische Bibliothek Band 253).
- *Monadologie und andere metaphysische Schriften.* Französisch-Deutsch*. (Discours de métaphysique. La monadologie. Principes de la nature et de la grâce fondés en raison.)* Herausgegeben, übersetzt mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Ulrich Johannes Schneider. Hamburg 2002 (=Philosophische Bibliothek Band 537).

Leiser, Erwin:
- *„Deutschland erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches.* Reinbek bei Hamburg 1968.

Lemke, Anja:
- *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan.* München 2001. Zugl.: Hamburg, Univ., FB Sprach-, Literatur- und Medienwiss., Diss., 2001.

Lenz, Jakob Michael Reinhold:
- *Werke*. Herausgegeben von Friedrich Voit. Stuttgart 1992.

Lessing, Gotthold Ephraim:
- *Werke in drei Bänden*. Nach den Ausgaben letzter Hand. München 1994f.

Levi, Primo:
- *Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht*. Ungekürzte Ausgabe, München 1997.

Littré, Émile:
- *Dictionnaire de la langue française*. Paris 1964ff.

Lindeperg, Sylvie:
- *„Nacht und Nebel". Ein Film in der Geschichte.* Berlin 2010 (=Texte zum Dokumentarfilm 14).

Lorenz, Otto:
- *Schweigen in der Dichtung: Hölderlin - Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen.* Göttingen 1989 (= Palaestra ; 284). Zugl.: Göttingen, Univ., Diss., 1983.

Lourcelles, Jacques:
- *Dictionnaire du cinéma. Les films.* Paris 1992.

Lukrez (d. i. Titus Lucretius Carus):

- *De rerum natura. Welt aus Atomen.* Lateinisch-Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Karl Büchner. Stuttgart 2008.

Lyotard, Jean-François:
- *Heidegger und „die Juden"*. 2., überarb. Aufl., Wien 2005.

Magny, Claude-Edmonde:
- *L´âge du roman américain*. Paris 1948.
- *Essai sur les limites de la littérature : les sandales d'Empédocle*. Paris 1968

Mahler-Bungers, Annegret:
- „ ‚Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte'. Zur Literatur und Dichtung des Holocaust", in: Mauser,Wolfram/ Pietzcker, Carl (Hg.): *Trauma.* Würzburg 2000 (= Freiburger literaturpsychologische Gespräche; Bd. 19).

Man, Paul de:
- „Wordsworth and the Victorians", in: Ders. : *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, S. 83-92.
- „Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss", in: Hosek, Chaviva / Parker, Patricia (Hg.): *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca (New York, USA)1985, S. 55-72.
- „Hypogram and Inscription", in: Ders.: *Resistance to theory*. Minneapolis 1986, 27-53.
- „Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik", in: Ders.: *Allegorien des Lesens*. F. a. M. 1988, S. 179-204.
- „Shelleys Entstellung", in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. F. a. M. 1993, S. 147-182.
- „Autobiographie als Maskenspiel", in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. F. a. M. 1993, S. 131-146.
- „Die Rhetorik der Zeitlichkeit", in: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. F. a. M. 1993, S. 83-130.

Mauss, Marcel:
- *Soziologie und Anthropologie*. (2 Bde.) F. a. M. 1989.

May, Markus/ Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (Hg.):
- *Celan-Handbuch : Leben - Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a. 2008.

Mayer, Hans:
- *Deutsche Literatur seit Thomas Mann*. Reinbek bei Hamburg 1968.
- „Lenz, Büchner und Celan. Anmerkungen zu Paul Celans Georg-Büchner-Preis-Rede ‚Der Meridian' vom 22. Oktober 1960", in: Ders.: *Vereinzelt Niederschläge. Kritik - Polemik*. Pfullingen 1973, S. 160-171.

McBride, Joseph:
- *Steven Spielberg. A Biography.* 2. Aufl., New York 2010.

McLuhan, Marshall:
- *Die Gutenberg-Galaxis*. Düsseldorf und Wien 1968.

Meier, Albert:
- *Georg Büchners Ästhetik*. München 1983.

Meinecke, Dietlind:
- *Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts.* Bad Homburg v.d.H. [u.a.] 1970 (= Literatur und Reflexion ; 2). Zugl.: Würzburg, Univ., Diss.

Melberg, Arne:
- „‚*Repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term)'", in: *Diacritics* 20, 1990, Nr. 3 , S. 71-87.

Menke, Bettine:
- „De Mans ‚Prosopopöie' der Lektüre. Die Entleerung des Monuments", in: Bohrer, Karl-Heinz (Hg.): *Ästhetik und Rhetorik. Lektüren zu Paul de Man*. F. a. M. 1993, S. 34-78.

- „Prosopopoiia. Die Stimme des Textes- die Figur des ‚sprechenden Gesichts'", in: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart 1997, S. 227-251.
- „Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme", in: Kittler, Friedrich A. /Macho, Thomas/Weigel, Sigrid(Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme.* Berlin 2002, S. IX-XII, S. 115-132.

Menninghaus, Winfried:
- *Paul Celan. Magie der Form*. F. a. M. 1980.

Menzel, Wolfgang:
- „Celans Gedicht *Todesfuge*. Das Paradoxon einer Fuge über den Tod in Auschwitz", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 18 (1968), S. 431-447.

Mersch, Dieter:
- *Medientheorien zur Einführung*. Hamburg 2006.

Milner, Max:
- *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*. Paris 1982.
- „Camera obscura: Im Dunkeln sehen", in: Haupt, Sabine/Stadler, Ulrich (Hg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Wien und New York 2006, S. 19-36.

Monaco, James:
- *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg 1990.

Montgomery, Robert, Regisseur, Drehbuchautor, Hauptdarsteller:
- *The Lady in the Lake* [Dt.: Die Frau im See]. Spielfilm. Nach dem Roman von Raymond Chandler. MGM, 1948.

Moritz, Karl Philipp:
- *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. München 1991.

Müller-Funk, Wolfgang:
- „Ouvertüre zu einer Philosophie der Medialität des Menschen", in: Ders./ Reck, Hans Ulrich (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien.* Wien u. a. 1996.

Münchberg, Katharina:
- *Dante – Die Möglichkeit der Kunst.* Heidelberg 2005. Zugl.: Tübingen, Univ., Habil.-Schr., 2003.

Musik. Metzler kompakt. Stuttgart 2005.

Nadeau, Maurice:
- *Histoire du Surréalisme.* Paris 1947.

Nägele, Rainer:
- „Paul Celan: Konfigurationen Freuds", in: Colin, Amy D. (Hg.) : *Argumentum e Silentio*. Berlin und New York 1987, S. 237-265.

Nancy, Jean-Luc:
- *Am Grund der Bilder*. Zürich u. a. 2006.

Neumann, Gerhard:
- „Fernrohr, Mikroskop und Luftballon. Wahrnehmungstechnik und Literatur in der Goethezeit", in: Schramm, Helmar /Schwarte, Ludger/Laz, Jan (Hg.): *Spektakuläre Experimente: Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert*. Berlin 2006, S. 345-377.

Neumann, Peter Horst:
- „Schönheit des Grauens oder Greuel der Schönheit ?" in: Walter Hinck (Hg.): *Geschichte im Gedicht*. Frankfurt a. M 1979, S. 229-237.

Nietzsche, Friedrich:
- „Darstellung der antiken Rhetorik (SS 1874)", in: Ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Begründet von Giorgi Colli und Mazzino Montinari. Weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi. Zweite Abteilung. Bd IV: Vorlesungsaufzeichnungen WS 1871/72 – WS 1874/75. Berlin u. New York 1995, S. 413-502.

- *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin und New York 1999 (Neuausgabe).

Novalis (d. i. Friedrich von Hardenberg):
- *Werke*. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz. Dritte Auflage auf der Grundlage der zweiten, neubearbeiteten Auflage 1981, München 1987.

Oesterle, Gerhard:
- „Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen `Der goldne Topf´“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), S. 69-107.

Olschner, Leonard:
- *Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter*. Göttingen 2007.

Ong, Walter:
- „From Mimesis to Irony: the Distancing of Voice”, in: *Midwestern Modern Language Association Bulletin* 9 (1976), 2, 1-24.

Oppens, Kurt:
- „Blühen und Schreiben im Niemandsland“, in: Meinecke, Dietlind (Hg.): *Über Paul Celan*. F. a. M. 1970, S. 106-112.

Ovid:
- *Metamorphosen.* Epos in 15 Büchern. Herausgegeben und übersetzt von Hermann Breitenbach. Latein - Deutsch. Zürich und München 1987.

Pacher, Heinrich:
- „Renate Homann: *Theorie der Lyrik*“, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 11 (2004), S. 280-282.

Paech, Joachim:
- „Erinnerungs-Landschaften“, in: Koeppen, Manuel/Bauer, Gerhard/Steinlein, Rüdiger (Hg.): *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin 1993, S. 124-136.
- *Literatur und Film.* 2. Aufl., Stuttgart 1997.
- „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“, in: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Aufl., Stuttgart 2003, S. 465-498.
- „Bewegung als Figur und Figuration (in Photographie und Film)“, In: Boehm,Gottfried/ Brandstetter, Gabriele/ Müller, Achatz v. (Hg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007, S.275-291.

Pajévic, Marco:
- „Les voix et Paul Celan“, in: *Études Germaniques* 55 (2000), 3, S. 577-593.

Passek, Jean-Loup (Hg.):
- *Dictionnaire du Cinéma*. (2 Bde.) Paris 1995.

Paul, Jean (d. i. Johann Paul Richter):
- *Werke in zwölf Bänden*. Herausgegeben von Norbert Miller. München 1975.

Pautrat, Bernard:
- „Nietzsche, meduisiert“, in: W. Hamacher (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. F. a. M. 1986, S. 111-129.

Peters, Achim/Günther, Andreas:
- „Quartette – Beziehungsmuster bei Proust, Racine und Goethe“, in: *Proustiana – Mitteilungen der Marcel Proust Gesellschaft* XXVI, 2010, S. 75-94.

Petuchowski, Elizabeth:
- „’ Meanwhile, back at the ranch ...’ Or: Modes of Simultaneity in Works by Ingeborg Bachmann, Wolfgang Hildesheimer and Paul Celan”, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVjs) 64 (1990), 2 (Juni), S. 338-369.

Pieper, Annemarie:
- *Geschichte und Ewigkeit bei Sören Kierkegaard .Das Leitproblem der pseudonymen Schriften.* Meisenheim am Glan 1968 (= Monographien zur philosophischen Forschung ; 55). Zugl.: Saarbrücken, Univ., Diss., 1967.

Pirandello, Luigi:
- *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*. Berlin 1997.

Plass, Ulrich:
- „Hier, Oktober. Paul Celans DUNSTBÄNDER-, SPRUCHBÄNDER-AUFSTAND“, in: Wergin, Ulrich/Schäfer, Martin Jörg (Hg.): *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans.* Würzburg 2003, S. 197-212.

Platon:
- *Der Staat. (Politeia).* Übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska. Stuttgart 1982.
- *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck, neu herausgegeben von Ursula Wolf. Reinbek bei Hamburg 1994.

Pöggeler, Otto:
- „‚Ach, die Kunst!'“, in: Meinecke, Dietlind (Hg.): *Über Paul Celan*. F. a. M. 1970, S. 77-94.
- *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg i. Br. 1986.
- und Köhler, Dietmar: „Einführung“, in: Dieselben: *G. W. F. Hegel – „Phänomenologie des Geistes“*. Berlin 2006, S. 1-34.

Pol, Dirk de:
- „Die Medien und das Machbare. Die Millennium-Tage in Kassel“, in: *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 42 (1995),11, S. 976-977.

Popkin, Jeremy D.:
- *Revolutionary News. The Press in France*. Durham und London 1990.

Prak, Maarten Roy:
- *The Dutch Republic in the seventeenth century.The Golden Age*. Cambridge u. a. 2005.

Pratscher, Wilhelm:
- *Der Herrenbruder Jakobus und die Jakobustradition*. Göttingen 1987 (= Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments ; 139). Zugl.: Wien, Univ., Habil.-Schr., 1985/86.

Proust, Marcel*:*
- *Le Côté de Guermantes. À la recherche du temps perdu III*. Paris 1988.
- *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurter Ausgabe (Werke II.1-7). F. a. M. 2004.

Pynchon, Thomas:
- *Die Enden der Parabel*. Deutsch von Elfriede Jellinek. Reinbek bei Hamburg 1989.

Quintilianus, Marcus Fabius:
- *Institutionis Oratoriae - Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. (2 Bde.) Latein-Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt 1972 u. 1975.

Rabelais, François:
- *Gargantua und Pantagruel*. (2 Bde.) Herausgegeben, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Ludwig Schrader. Textbearbeitung von Karl Pörnbacher. Mit den 120 Holzschnitten der ‚Songes Drolatiques de Pantagruel' von 1565. (Übersetzung von Gottlob Regis.) München 1964 (Nachdruck von Zweitausendeins F. a. M o. J.).
- *Meister Franz Rabelais der Arzeney Doctoren Gargantua und Pantagruel*. Bd. 1. Aus dem Franz. verdt. durch Gottlob Regis. Neu hrsg. von Wilhelm Weigand. 3. Aufl., Berlin 1924. [Signatur von Paul Celans Exemplar im DLA: BPC:QD404.]

- *Meister Franz Rabelais der Arzeney Doctoren Gargantua und Pantagruel*. Bd. 2. Aus dem Franz. verdt. durch Gottlob Regis. Neu hrsg. von Wilhelm Weigand. 3. Aufl., Berlin 1924. [Signatur von Paul Celans Exemplar im DLA: BPC:QD405.]

Rank, Otto:
- *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Reprint der Ausgabe von 1925. Wien 1994.

Ranke-Graves, Robert v.:
- *Die weisse Göttin*. 7. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2002.
- *Griechische Mythologie*. 16. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2005.

Raskin, Richard:
- *„Nuit et Brouillard" by Alain Resnais.On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film.* Including a New Interview with Alain Resnais and the Original Shooting Script. Foreword by Sacha Vierny. Aaarhus 1987.

Read, Oliver/ Welch, Walter Leslie:
- *From tin foil to stereo: evolution of the phonograph*. 2. Aufl., Indianapolis 1976.

Reck, Hans Ulrich:
- „`Inszenierte Imagination´. Zu Programmatik und Perspektiven einer 'historischen Anthropologie der Medien'", in: Müller-Funk, Wolfgang / Reck, Hans Ulrich (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien u. a. 1996, S. 231-244.

Resnais, Alain, Regisseur:
- *Nuit et Brouillard* [Dt.: Nacht und Nebel]. Dokumentarfilm. Mit einem Kommentar von Jean Cayrol. [Dt. Übersetzung von Paul Celan]. Argos Films, 1955. 32. Min. DVD-Ressource: The Criterion Collection, 2003.

Richter, Gerhard:
- „Face-Off", in: *Monatshefte* 90 (1998), 4 (Winter), S. 411-444.

Riefenstahl, Leni, Regisseurin:
- *Triumph des Willens.* Dokumentarfilm. Leni Riefenstahl-Produktion, 1935. Ca. 114 Min.

Rieger, Stefan:
- *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*. F. a. M. 2001.

Rilke, Rainer Maria:
- *Sämtliche Werke*. Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn. (Band I-VI.) F. a. M. 1987.

Robert Micro de poche, Le. Dictionnaire d´apprentissage de la langue française. Redaktionsleitung Alain Rey. Paris 1993.

Roelans, Jan:
- „ ‚AUSEINANDERGESCHRIEBEN'. Lesenotizen zu Celans ‚Engführung' und ‚Muschelhaufen'", in: Lambrechts, Luc / Nowé, Johan (Hg.): *Bild-Sprache. Texte zwischen Dichten und Denken*. Festschrift für Prof. Dr. Ludo Verbeeck. Leuven 1990, S. 211-222.
- „Die untrügliche Spur. Imperative der Referenz bei Paul Celan", in: Verbeeck, Ludo/ Philipsen, Bart (Hg.): *Die Aufgabe des Lesers. On the Ethics of Reading*. Leuven 1992, S. 209-224.

Rogin, Michael:
- *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot.* Berkeley (Kalifornien, USA) u. a. 1998.

Roudinesco, Elisabeth:
- *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems.* Köln 1996.

Rousseau, Jean-Jacques:

- *Les confessions. Autres textes autobiographiques*. (Œeuvres complètes, Bd. I.) Herausgegeben von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond. Paris 1959.
- *Die Bekenntnisse.* Mit 15 Kupferstichen. Vollständige Ausgabe. Übersetzt von Alfred Semerau. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Christoph Kunze. 2. Auflage, München 1984.

Ruf, Oliver:
- „‚Ein Spiel mit den schäbigen Überbleibseln'. Ludische Literatur – Theorie und Thesen (von Friedrich Schiller zur Avantgarde)", in: Anz, Thomas/Kaulen, Heinrich (Hg.): *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte*. Berlin und New York 2009.

Ruud, Jay:
- *Critical companion to Dante. A literary reference to his life and work*. New York 2008.

Saussure, Ferdinand de:
- *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Herausgegeben von Charles Bally und Albert Sechehaye unter Mitwirkung von Albert Riedlinger. Übersetzt von Herman Lommel. Mit neuem Register und einem Nachwort von Peter v. Polenz. 2. Aufl., Berlin 1967.

Savigny, Eike von:
- *Die Philosophie der normalen Sprache. Eine kritische Einführung in die „ordinary language* philosophy*".* F. a. M. 1969.

Schäfer, Martin J.:
- „(A-) Figurativ. Heidegger mit Celan und Benjamin"*,* in: Brandstetter, Gabriele /Peters, Sybille (Hg.): *de figura: Rhetorik – Bewegung - Gestalt.* München 2002, S. 51-78.
- „‚Weg des Unmöglichen' – Celans Gespräch mit Heidegger im MERIDIAN", in: Wergin, Ulrich/Schäfer, Martin Jörg (Hg.): *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans.* Würzburg 2003, S. 113-164.

Schelling, Friedrich Wilhelm Josef:
- *Philosophie der Kunst*. Unveränd. repr. Nachdr. der Ausg. 1859. Darmstadt 1966.

Schelsky, Helmut:
- *Der Mensch in der wissenschaftlichen Zivilisation.* Köln 1961*.*

Schenk, Klaus:
- *Medienpoesie*. *Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*. Stuttgart 2000.

Schestow, Leo:
- *Kierkegaard und die Existenzphilosophie. Die Stimme eines Rufenden in der Wüste.* Graz 1949*.*

Schildt, Axel:
- *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und "Zeitgeist" in der Bundesrepublik der 50er Jahre*. Hamburg 1995 (= Hamburger Beiträge zur Sozial- und Zeitgeschichte ; 31).

Schiller, Friedrich v.:
- *Sämtliche Werke*. (Band I-V.) München 1980ff.

Schmitz-Emans, Monika:
- „Paul Celan und die schriftmetaphorische Tradition"*,* in: Pöggeler, Otto/Jamme, Christoph (Hg.): *„Der glühende Leertext". Annäherungen an Paul Celans Dichtung.* München 1993*,* S. 87-112*.*
- *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld.* Heidelberg 1993 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Nr. 122)*.*

Schöneck, Nadine M.:

- *Zeiterleben und Zeithandeln Erwerbstätiger - eine methodenintegrative Studie*. Wiesbaden 2009. Zugl.: Bochum, Univ., Diss., 2009.

Scholem, Gershom:
- *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. F. a. M. 1967.
- *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala.* F. a. M. 1977.
- *Zur Kabbala und ihrer Symbolik.* 3. Aufl., F. a. M. 1981.

Schwanitz, Dietrich:
- „Selbstthematisierung im englischen Liebesroman“, in: Hahn, Alois/Kapp, Volker (Hg.): *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis.* F. a. M. 1987, S. 281-296.

Schwann, Jürgen:
- *Georg Büchners implizite Ästhetik. Rekonstruktion und Situierung im ästhetischen Diskurs*. Tübingen 1997(= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft; 35). Zugl.: Passau, Univ., Habil.-Schr., 1993.

Searle John R.:
- *Speech acts.* Cambridge 1969.

Sebastian, Thomas:
- „Technology Romanticized: Friedrich Kittler´s *Discourse Networks 1800/1900*“, in: *Modern Language Notes* (MLN) 105 (1990), 3 (April), S. 583-595.

Seel, Martin:
- „Medien der Realität und Realität der Medien“, in: Krämer, Sybille (Hg.): *Medien Computer Realität*. *Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*. F. a. M. 1998, S. 244-269.

Segeberg, Harro:
- *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914.* Darmstadt 2003.

Seng, Joachim:
- *„…Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.” Paul Celans Gedicht Engführung und seine Beziehung zu dem Film Nacht und Nebel von Alain Resnais.* F. a. M, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Abschlussarbeit zur Erlangung des Magister Artium im Fachbereich 10: Neuere Philologien des Institut für Deutsche Sprache und Literatur II. Einreichungsdatum: 22. November 1992.
- *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis "Sprachgitter".* Heidelberg 1998 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte ; Folge 3,159). Zugl.: Frankfurt (Main), Univ., Diss., 1997.
- „Nachwort“, in: Celan, Paul/ Hirsch, Rudolf: *Briefwechsel*. Herausgegeben von Joachim Seng. F. a. M. 2004, S. 343-380.
- „Das Wort ist eine brüchige Brücke”, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom Donnerstag, 8. Juli 2004, Nr. 156, S. 34.

Sennett, Richard:
- *Verfall und* Ende *des öffentlichen Lebens*. *Die Tyrannei der Intimität.* 3. Aufl., F. a. M. 1983.

Sevenich, Gabriele:
- *Sprache in Person. Versuche authentischen Sprechens am Beispiel Paul Celan.* Düsseldorf, Univ., Diss., 1985.

Shannon, Claude/Weaver, Warren:
- *The mathematical theory of communication.* Urbana 1949.

Siegert, Bernhard:
- *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post.1751 - 1913.* Berlin 1993.
- „Vögel, Engel und Gesandte. Alteuropas Übertragungsmedien“, in: H. Wenzel et al. (Hg.): *Gespräche- Boten- Briefe. Körpergedächtnis und*

Schriftgedächtnis im Mittelalter. Berlin 1997 (= Philologische Studien und Quellen, Heft 143), S. 45-62.

Silbermann, Edith:

- „Erinnerungen an Paul (Celan-Antschel)“, in: Colin, Amy D. (Hg.) : *Argumentum e Silentio*. Berlin und New York 1987, S. 427-443.

Simenon, Georges:

- *Maigret* und *die schrecklichen Kinder*. Kriminalroman. Ins Deutsche übertragen von Paul Celan. Berlin o. J. (Bertelsmann Lesering).

Sloterdijk, Peter:

- *Zur Welt kommen - zur Sprache kommen. Frankfurter Vorlesungen.* 2. Aufl., F. a. M. 1989.
- *Sphären I. Blasen.* F.a.M. 1998.

Söring, Jochen:

- „Naturwerk – Kunstwerk – Machwerk: Maschinengang und Automatismus als poetologisches Prinzip“, in: Ders./Sorg, Reto: *Androïden: zur Poetologie der Automaten: 6. Internationales Neuenburger Kolloquium, 1994*. F. a. M. u. a. 1997, S. 9-51.

Sonderhüsken, Hermann:

- *Kleines Journalisten-Lexikon. Fachbegriffe und Berufsjargon.* München 1991(= Reihe Praktischer Journalismus, Band 16).

Sontag, Susan:

- *Über Fotografie.*F. a. M. 1980.

Speier, Hans-Michael (Hg.):

- *Interpretationen – Gedichte von Paul Celan*. Stuttgart 2002.

Spielberg, Steven, Regisseur:

- *Schindler´s List* [Dt.: Schindlers Liste]. Spielfilm. Nach dem Buch von Thomas Keneally. Universal Pictures/Amblin Entertainment, 1993. 195 Min. DVD-Ressource: Universal, 2004.

Spinoza, Baruch de:

- *Theologisch-politischer Traktat.* Auf der Grundlage der Übersetzung von Carl Gebhardt neu bearbeitet, eingeleitet und herausgegeben von Günter Gwalick. Hamburg 1994.

Stanzel, Franz K.:

- *Theorie des Erzählens*. 3., durchges. Aufl., Göttingen 1985.

Stauff, Markus:

- *Das neue Fernsehen. Machtanalyse, Gouvernementalität und neue Medien.* Münster 2005 (= Medien’Welten: Braunschweiger Schriften zur Medienkultur; 2). Zugl. Bochum, Univ., Diss, 2004.

Stein, Gertrude:

- *Picasso*. London u. a. 1948.

Stiehler, Heinrich:

- „Die Zeit der Todesfuge. Zu den Anfängen Paul Celans“. In: *Akzente* 19 (1972) , Heft 1, S. 11-40.
- *Paul Celan, Oscar Walter Cisek und die deutschsprachige Gegenwartsliteratur Rumäniens.* F. a. M. 1979.

Stowasser – Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Hg. von Stowasser,Joseph M. et.al. Oldenburg 1994.

Strack, Friedrich:

- „Wortlose Zeichen in Celans Lyrik“, in: Buhr, Gerhard/ Reuß, Roland: *Paul Celan, „Atemwende“*. Materialien. Würzburg 1991, S. 167 – 185.

Sturm, Hertha:

- *Fernsehdiktate: Die Veränderung von Gedanken und Gefühlen. Ergebnisse und Folgerungen für eine rezipientenorientierte Mediendramaturgie.* Gütersloh 1991.

Sulzer, Dieter (Hg.):

Der Georg-Büchner-Preis: 1951-1987. *Eine Dokumentation.* München

1987.
Süskind, Wilhelm Emanuel:
- „Vom Dichter und seiner Bescheidenheit. Herbsttagung der Akademie für Sprache und Dichtung“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.10.1960, S. 13.

Sutter, Alex:
- *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant.* F. a. M. 1988. Zugl.: Bern, Univ., Diss., 1986.

Szász, János:
- „‚Es ist nicht so einfach….’ Erinnerungen an Paul Celan: Seiten aus einem amerikanischen Tagebuch“, in: Hamacher, Werner / Menninghaus, Winfried (Hg.): *Paul Celan*. F. a. M. 1988, S. 325-337.

Szondi, Peter:
- *Celan-Studien*. Herausgegeben von Jean Bollack et al. F. a. M. 1980.

Talbot, William Henry Fox:
- *Der Zeichenstift der Natur*. Stuttgart 1989.

Tati, Jacques, Regisseur, Hauptdarsteller, Drehbuchautor:
- *Play Time* [Dt.:Tatis herrliche Zeiten]. Spielfilm. Jolly Films, Spectra Films, 1967. 119 Min. DVD- Ressource: Universum Film, 2005.

Tawada, Yoko:
- „Rabbi Löw und 27 Punkte: Physiognomie der Interpunktion bei Paul Celan“, in: *Arcadia* 32 (1997) ,1, S. 283-86.

Taylor, Richard:
- *Film propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*. London 1979.

Tholen, Georg Christoph:
- *Die Zäsur der Medien – kulturphilosophische Konturen*. F. a. M. 2002.

Tocqueville, Alexis de:
- *Der alte Staat und die Revolution*. München 1978.

Vernant, Jean-Pierre:
- *Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo.* F. a. M. 1988.

Veyne, Paul:
- *Foucault. Der Philosoph als Samurai*. Stuttgart 2009.

Virilio, Paul:
- *Fahren, fahren, fahren….* Berlin 1978.
- *Die Sehmaschine*. Berlin 1989.
- *Guerre et cinema I. Logistique de la perception*. 2., erweiterte Aufl., Paris 1991.
- „Das Privileg des Auges“, in: Dubost, Jean-Pierre (Hg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Leipzig 1994, S. 55-71.

Voit, Friedrich:
- „Nachwort“, in: Lenz, J. M. R.: *Werke.* Herausgegeben von Friedrich Voit. Stuttgart 1992, S. 559-604.

Voswinckel, Klaus:
- *Paul Celan: Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung.* Heidelberg 1974.

Vouilloux, Bernard
- „Du dispositif“, in: Ortel, Philippe (Hg.): *Discours, Image, dispositif: Penser la représentation II.* Paris 2008, S. 15-31.

Wagenknecht, Christian:
- *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung.* Zweite, durchgesehene Aufl., München 1989.

Walker, Barbara G.:
- *Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon.* 3. Aufl., März 1996.

Wallace, David Foster:
- *Infinite Jest*. London 2009.

Waschneck, Erich, Regisseur:

- *Die Rothschilds*. Spielfilm. Universum Film (UFA), 1940. Ca. 99 Min.

Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D.:
- *Menschliche Kommunikation. Formen – Störungen - Paradoxien.*10., unveränderte Aufl., Bern u. a. 2003.

Weber, Samuel:
- „Zur Sprache des Fernsehens. Versuch, einem Medium näher zu kommen“, in: Dubost, Jean-Pierre (Hg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung*. Leipzig 1994, S. 72-88.

Wege, Carl:
- *Buchstabe und Maschine. Beschreibung einer Allianz.* F. a. M. 2000.

Weis, Erich/Mattutat, Heinrich:
- *Französisch-Deutsch*. Pons-Globalwörterbuch. 2. Aufl., Stuttgart 1985.

Weinrich, Harald:
- „Semantik der kühnen Metapher“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (DVJS) 37(1963), 3, 325-344.

Welch, David:
- *Propaganda and the German cinema 1933-1945.* Oxford 1989.

Wenzel, Horst:
- „Medialität von Literatur als Problem von Literaturwissenschaft“, in: Jäger, Ludwig (Hg.): *Germanistik: Disziplinäre Identität und kulturelle Leistung. Vorträge des deutschen Germanistentages 1994*. Weinheim 1995, S. 121-137.
- „Die ‚fließende’ Rede und der ‚gefrorene’ Text“, in: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. DFG-Symposium 1995. Stuttgart 1997, S. 481-503.
- „Boten und Briefe. Zum Verhältnis körperlicher und nicht-körperlicher Nachrichtenträger“, in: Ders./Göhler, Peter (Hg.): *Gespräche- Boten- Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter.* Berlin 1997 (= Philologische Studien und Quellen, Heft 143), S. 86-106.
- *Medien vor und nach Gutenberg*. 2., durchgesehene Aufl., Darmstadt 2008.

Wergin, Ulrich:
- „Sprache und Zeitlichkeit bei Derrida, Celan und Nietzsche“, in: Wergin, Ulrich/Schäfer, Martin Jörg (Hg.): *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans.* Würzburg 2003, S. 31-88.
- „„Gespräch im Gebirg’. Celan gibt Büchners ‚Lenz’ mit Nietzsche zu lesen“, in: Stephan, Inge/Winter, Hans-Gerd (Hg.): *Zwischen Kunst und Wissenschaft: Jakob Michael Reinhold Lenz* (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, 14). F. a. M. u. a. 2006.

Werner, Uta:
- „Das Grab im Text. Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie“, in: Berg, Nicholas (Hg.): *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur*. München 1996, S. 159–182.

Wetzel, Michael:
- *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift: Von den literarischen zu den technischen Medien.* Weinheim 1991.

Wiedemann (-Wolf), Barbara:
- *Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk.* Tübingen 1986 (= Studien zur deutschen Literatur ; 86). Zugl.: Tübingen, Univ., Diss., 1983.
- (Hg.): *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer „Infamie“*. F. a. M. 2000.
- und Badiou, Bertrand:
  „`Laß uns die Worte finden´. Zum Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan“, in: Bachmann, Ingeborg/Celan, Paul: „*Herzzeit“. Der Briefwechsel*. Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou,

Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. F. a. M. 2008, S. 215-223.

Wiener, Norbert:
- *Mensch und Menschmaschine*. F. a. M. 1958.

Wiesing, Lambert:
- „Einleitung. Philosophie der Wahrnehmung“, in: Ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen.* F. a. M. 2002, S. 9-64.

Wilden, Anthony:
- *System and Structure. Essays in Communication and Exchange*. 2. Aufl., London 1980.

Wilder, Billy, Regisseur:
- *Death Mills* [Dt.: *Die Todesmühlen*]. Dokumentarfilm. U.S. Army Signal Corps, 1945. 22 Min.

Wilpert, Gero von:
- *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. und erw. Aufl., Stuttgart 2001.

Wimmer, Michael:
- „Verstimmte Ohren und unerhörte Stimmen“, in: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*. F. a. M. 1984, S. 115-139.

Winckler, Hartmut:
- „Der Zuschauer und die filmische Technik“, in: Hickethier, Knut/ Winkler, Hartmut (Hg.) : *Filmwahmehmung*. Berlin 1990, S. 19-25.

Winkels, Hubert:
- „Nicht von der Bank der Sieger aus. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Günter Grass.“ *Deutschlandfunk*-Interview vom 16. Oktober 1997 im Rahmen der Sendung „Büchermarkt“. URL:http://www.dradio.de/dlf/sendungen/buechermarkt/164286/ [Zugriffsdatum: 7.07.2010]

Zanetti, Sandro:
- *„zeitoffen“. Zur Chronographie Paul Celans.* München 2006 (= Zur Genealogie des Schreibens, 6).

Žižek, Slavoj:
- *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoananlyse und die Medien.* Berlin 1991.
- *Der erhabenste aller Hysteriker*. 2., erweiterte Aufl., Berlin 1992.
- *Die Grimassen des Realen*. Köln 1993.

Zons, Raimar:
- „`Nichts/stockt´. *Atemwenden* bei Celan“, in: Pöggeler, Otto/Jamme, Christoph (Hg.): *„Der glühende Leertext“. Annäherungen an Paul Celans Dichtung*. München 1993, S. 143-162.
- *Die Zeit des Menschen. Zur Kritik des Posthumanismus*. F. a. M. 2001.

3. Abbildungsnachweise

Abb. 1: Skizze Leonardo da Vincis von der Funktionalität des Auges.
- Quelle: Calder, Ritchie: *Leonardo & the Age of the Eye*, S. 65 (Detail).

Abb. 2: Skizze des Auges von René Descartes.
- Quelle: Wiesing, Lambert (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, S. 70.

Abb. 3: Skizze von Robert Hooke von der von ihm entwickelten tragbaren *Camera obscura*.
- Quelle: *Philosophical experiments and observations of the late eminent Dr. Robert Hooke.* Hg. von William Derham, S. 295.

Abb. 4: Umberto Ecos Schema zum Kommunikationsprozess zwischen menschlichen Wesen.
- Quelle: U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 139.

Abb 5: Umberto Ecos Schema zum Decodierungsprozess einer ästhetischen

Botschaft.
- Quelle: U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, S. 167.

Abb. 6: Kupferstich-Darstellung der `ars critica´.
- Quelle: Assmann, Aleida: „Einleitung: Metamorphosen der Hermeneutik“, in: Dies. (Hg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven der Literaturwissenschaft*, S. 9.